АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

В. Д. СКВОЗНИКОВ

РЕАЛИЗМ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

СТАНОВЛЕНИЕ РЕАЛИЗМА В РУССКОЙ ЛИРИКЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва · 1975

Автор книги прослеживает становление реализма в русской лирической поэзии на материале творчества Державина, Пушкина, Баратынского, Языкова, Лермонтова, Фета, Некрасова. Работа носит теоретический характер.

Ответственный редактор
доктор филологических наук
Н. К. ГЕЙ

Виталий Дмитриевич Сквозников
РЕАЛИЗМ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редактор издательства *В. Ч. Воровская*
Художник *Э. Л. Эрман*
Художественный редактор *С. А. Литвак*
Технический редактор *В. А. Григорьева*
Корректоры *Е. Н. Белоусова, М. В. Борткова*

Сдано в набор 3/IX 1974 г. Подписано к печати 9/I 1975 г.
Формат 70×90¹/₃₂. Бумага типогр. № 2. Усл. печ. л. 13,45.
Уч.-изд. л. 14,1. Тираж 9000. А-02002. Тип. зак. 1087.
Цена 91 коп.

Издательство «Наука»
103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

С $\frac{70202-026}{042\ (02)-75}$ БЗ—40—42—74

© Издательство «Наука», 1975 г.

ВВЕДЕНИЕ

Предпринимаемая работа не является историческим очерком смены форм лирической поэзии или систематическим обозрением всех явлений, с какой-либо стороны замечательных. Предстоит теоретический разбор вопроса о том, как выглядят особенности лирического рода поэзии, обязанного своим возникновением реалистическому методу, как происходит именно в лирике становление и отвердевание тех основных принципов художественного отражения и пересоздания жизни, которые составляют суть реалистического метода.

Обычно возникновение и смену методов наблюдают и демонстрируют на крупных жанрах эпической, реже драматической поэзии. В лучших работах это не «демонстрируют», а выводят, но опять-таки в результате исследования эпоса и драмы. Иногда даже при перемене предметов рассмотрения, т. е. различных методов, в научных работах происходит и перемена материала, т. е. родов и жанров: преромантизм и романтизм рассматриваются преимущественно на материале драмы, отчасти лирики; реализм — на материале романа и повести; символизм — снова на материале драмы и лирики. Социалистический реализм особенно часто связывается в теоретических работах с так называемым жанром романа-эпопеи и т. д. Это в известной мере отражает реальный относительный вес того

или иного рода и жанра в судьбе того или иного метода — но только в известной мере.

В данной работе, стало быть, непосредственным «материалом» является один род литературы, причем этот материал мыслится не как выборочные иллюстрации к дедуктивно, заранее принятой общей схеме, а, наоборот,— как та единственная исторически достоверная реальность, чьи особенности мы осознаем *затем* уже как методологически[1] значимые, как определенный тип творческого метода.

В работе предпринята попытка исследовать, как складывается в русской поэзии реалистический метод лирического освоения действительности, каковы, следовательно, истоки и природа современного состава лирического образа и какова историческая перспектива развития тех или иных художественных тенденций. Не следует тщиться маскировать прошлое «под» настоящее, подтягивать его к «нам». Однако — как богаче, точнее и выразительнее передать духовную жизнь, переживания нашего современника? Эта практическая задача, первоочередная для поэзии, выступает для данной работы конечным мерилом при подходе к явлениям прошлого для того, чтобы такой подход не становился самоцельным, эмпирическим, чтобы он не приводил к замыканию в разборе факта.

Актуальные задачи нашей современности определяют не только выбор темы работы, но и угол зрения на ее предмет. Цель работы тем

[1] В данном и ряде других аналогичных случаев слово «методологический» означает за неимением лучшего прилагательное от слова «метод» («методический» было бы совсем плохо, а «методный» — просто невозможно).

более далека от самодовлеющих формальных изысканий, что сами по себе структурные сдвиги в лирике (в том числе и в стиховой системе) гораздо более поверхностны, в значительной части обследованы и, откровенно говоря, менее интересны, чем движение живых содержательных форм, чем эволюция метода, преображающего, отливающего в лирических формах индивидуальное человеческое переживание.

Лирический образ сохраняет переживания, возведенные в художественный, всеобщий вид, а лирическая поэзия в целом конденсирует их в воспитательную силу — в самом широком, т. е. самом точном смысле этого слова. Накапливаясь, творческий опыт воздействует на всякое последующее лирическое творчество уже самым фактом «перепетости» «не раз и не пять» (Маяковский) ведущих, извечных лирических мотивов — любовного наслаждения, томления или страдания, обращения к природе, патриотического или воинского одушевления, философских или религиозно-философских медитаций и т. д. А. Блок, уже совсем завершив свою поэтическую деятельность, в 1919 г. осознал эту трудность и в таком повороте: «Нет на свете ничего такого, о чем нельзя было бы спеть песню. Когда-то это радовало людей, как новое открытие, а пышешие люди просто знают это твердо, и даже иногда слишком твердо»[2]. Как в таких условиях, все более трудных, вновь воссоздается, причем воссоздается реалистически, образ человека в лирике, новый образ?

[2] *А. Блок.* Собр. соч. в 8 томах, т. 6. М.— Л., Гослитиздат, 1962, стр. 333. В дальнейшем при ссылках на это издание в тексте в скобках указываются том и страница.

Мы уже вспомнили о сравнительно меньшей интересности эволюции собственно формальных сторон лирического рода литературы. Дело в том, что такие формальные стороны вообще относительно менее подвижны. На поверхности лежит и не нуждается в обоснованиях то обстоятельство, что традиционные в лирике мотивы (темы), при всем их расширении и обогащении, особенно в критические эпохи, снова и снова «перепеваются». При этом в иные периоды и в иных условиях они становятся косной силой, тормозящей развитие. Складывается вроде бы нелепое положение: самый «интимный» род литературы оказывается иногда в самом жестком плену многообразных штампов. В иных исторических условиях (в особенности в условиях известного общественного застоя, хотя здесь и нет прямого соответствия) происходит, если можно так сказать, буквальное «извесгкование» лирического образа, его окостенение в штампах, когда восторжествовавшие исконные тематические мотивы и оформляющие их традиционные формулы и слова, так называемые постоянные эпитеты, уподобления, автоматические ассоциации и т. п. в совокупности с изношенными канонами стиха справляют шабаш на лирическом кладбище. Такое положение, по-видимому, сложилось в новое время в некоторых восточных литературах, некогда цветущих. Но не станем углубляться в этот вопрос, так как он выходит за рамки нашей компетенции и нашей прямой задачи. Следует вместе с тем прислушаться к мнению Фридриха Геббеля, который был не только замечательным драматургом, но и мыслителем в области эстетики: «Главная преграда для влияния истинной лирики заключается в

том, что она, по-видимому, изображает всегда старое, обычное, давно известное» [3]. С этим мнением — нисколько, впрочем, на него не опираясь — перекликается и мысль Л. Я. Гинзбург: «Вне традиции не бывает искусства, но нет другого вида словесного искусства, в котором традиция была бы столь мощной, упорной, трудно преодолимой, как в лирике» [4].

Неизбежная повторяемость «извечных» тематических деталей и мотивов создает всегда — и чем дальше, тем больше — трудности в реалистическом раскрытии неповторимого, исторически конкретного и лично значительного переживания человека своей современности, который любит, негодует, радуется, размышляет и так, и не так, как люди до него.

Правда, эти трудности создают особо благоприятную обстановку для доверия читателя поэту: в лирике труднее надолго обмануть мнимой новизной. Здесь эпигонству труднее спрятаться, чем, например, в романах, в лабиринтах и вариантах романного сюжетосплетения. Здесь обман происходит лишь при условии, что художественное содержание наивно отождествляется воспринимающим с тематической поверхностью произведения, с внешними деталями, якобы «обновляющими» традиционные лирические образы. В этом причина преходящего, а иногда даже и устойчивого успеха таких стихотворений и песен, в которых, например, любовное переживание выражается в парочпо будничных и к тому

---

[3] «Мысли об искусстве. Избранные места из переписки и дневника Фридриха Геббеля».— «Русская мысль», 1913, № 12, стр. 87.

[4] *Л. Гинзбург.* О лирике. М.— Л., «Советский писатель», 1964, стр. 8.

же иногда чуть ли не алогичных уподоблениях, в кокетливо грубоватых словах, вроде бы «смело» преодолевающих штампованную «красивость», слащавость. Такое случается даже с хорошими поэтами.

А история поэзии показывает, что подлинную жизнеспособность обнаруживает не то новаторство, которое прежде всего отрекается от традиционной тематики и образности, которое хочет во что бы то ни стало взорвать ее во имя свободного излияния нового содержания (в случае удачи обычно оказывается, что такое взрывание было иллюзией, все осталось на своих местах), а то, которое, движимое мыслями своей современности, находит новые возможности в самой исторически сложившейся поэтической культуре, которое развивает ее, заново и по-настоящему смело пересоздает старые-престарые мотивы и образы, не боясь прослыть за это консервативным.

Поэтому, например, оказались такими неубедительными попытки узкого истолкования новаторства Маяковского и противопоставления его школы всей поэтической традиции; при более углубленном подходе обнаруживается, как крепко и органично связаны лучшие достижения этого поэта с классической традицией и как беспомощна мнимая «школа».

Однако проблема «содержания» и «формы», вообще очень не простая и не одноплановая, именно в лирической поэзии особенно сложна. Ведь многое из того, что мы теперь можем воспринимать как «формальные» шаблоны, было некогда живым содержанием[5]. Поэтому традиция

[5] Об этом и ряде других общих вопросах теории лирического рода подробно говорится в статье «Лири-

буквально тематического понимания смысла лирического произведения, о которой мы только что говорили, имеет глубокие исторические корни. Даже изысканный сонет, даже крайне прихотливая форма, скажем, секстины, к которой теперь изредка прибегают лишь для стилизации, были некогда, при своем возникновении, самим содержанием, самой целью лирического творчества. Позднее положение существенно менялось, и Пушкин, например, весьма противоречиво отзывавшийся о поэтической культуре древности и Средневековья, пенял трубадурам за «натяжку» и «жеманство»: «Мелочное остроумие заменило чувство (с точки зрения по-пушкински понимаемой «романтической» поэзии. — *В. С.*), которое не может выражаться триолетами»[6]. Но так было уже позже. Зато можно утверждать, что на определенных начальных стадиях существовало не просто единство содержания и формы, а в ряде случаев их прямое тождество.

В лирической поэзии сравнительно большая, чем в других родах, сращенность (или, обратно, большая трудность расчленения) формы и содержания, художественной мысли и материала, образа и слова, наконец, обнаруживается не только на ранних этапах литературного развития (которых мы, применительно к русской поэзии, не будем специально касаться). Она сохраняется и навсегда. Даже количественный при-

---

ка» в кн.: «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы». М., 1964.

[6] *Пушкин.* Полн. собр. соч. в 17 томах, т. 11. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1937—1959, стр. 37. В дальнейшем тексты Пушкина приводятся по этому изданию. В скобках указываются том и страница.

знак — обычно небольшие размеры лирического произведения — говорит об особо ответственной роли разного рода «микрочастиц» образа, вплоть до тонкостей словоупотребления. Здесь так называемый «материал» — традиционный лирический мотив, лексика, синтаксис, ритмы, фоника, даже графический вид стиха — выступает очень активным и до известной степени определяющим фактором в построении художественной мысли, в лирическом способе освоения мира.

Таким образом, в данной работе неизбежно прослеживаются принципиальные особенности связи содержания и формы, выражаемого и выражения, т. е. особенности лирического образа, поскольку именно в образе материально и выступает единство того и другого.

С этим вопросом, как видно, тесно объединен и другой, столь же прямо обращенный к интересам сегодняшней поэзии,— об исконных, «вечных» темах и мотивах в лирике.

«Коммунистическая мораль включает основные общечеловеческие моральные нормы, которые выработаны народными массами на протяжении тысячелетий в борьбе с социальным гнетом и нравственными пороками»; «коммунизм делает нерушимыми жизненными правилами» «простые нормы нравственности и справедливости» [7],— те нормы, которые составляли гуманистический пафос всей прогрессивной мировой литературы, пробивающийся сквозь все «наплывные мерзости», говоря словами Добролюбова. При всех крайних усложнениях жизни, при всей подчас запутанности ее норм большая по-

[7] Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1961, стр. 119.

эзия всегда так или иначе ощущала и проповедовала «законность нравов добрых и светлых», о чем писал Блок в статье с красноречивым названием «Безвременье».

Поэтому «простые», «вечные» темы и мотивы в лирике, выражающие извечно свойственные человеку переживания, не могут высокомерно третироваться лишь как примитив и архаика. Здесь, может быть, теснее, чем в иных случаях, эстетическое сознание соприкасается с этическим. Очень, например, показательно и заслуживает специального рассмотрения то, что тот строй переживаний, который образно воссоздан в лирике (и иногда для пущей простоты называется «лирическим героем»), для автора выступает всегда положительным началом — даже когда поэт выражает глубокое самонедовольство: здесь положителен самый факт самонедовольства, общественной ответственности мысли поэта.

В предпринятой работе хотелось бы коснуться и этой взаимосвязи этического и эстетического, тем более что русская лирическая поэзия, как и вся русская литература, очень к тому предрасполагают. Само собою разумеется, что в подлинном произведении искусства, по праву претендующем на общезначимость, всякое новое воскрешение «вечной» темы всегда связано с новой идейно-нравственной задачей, с новым творческим открытием, новой и современной мыслью. Поэтому проблема формы и содержания в лирике оборачивается и такой своей интересной стороной: актуальная, новая мысль преображает «старую историю», делая ее «всегда новой» для искусства (перефразируя известную поэтическую формулу Гейне), и, с другой сто-

ропы, преображается, возвышается самый этот актуальный замысел, открывая «родовитость» своего происхождения, открывая свое родство с «вечной», общечеловеческой темой.

Итак, в этой книжке предпринимается попытка найти специфические для лирики признаки творческого метода и проследить, как исторически возникает в русской поэзии реалистический способ «формирования» содержания в лирике, т. е. образного раскрытия лирической мысли. Можно говорить о различных таких современных способах, разрабатываемых в творчестве очень разных современных русских поэтов, имея в виду общую мировоззренческую направленность, разные тенденции и индивидуальные разновидности реализма в лирике.

В ходе рассмотрения литературная «табель о рангах» не может играть определяющей роли, при всем том что нельзя делать ответственных заключений из разбора «примеров», случайно подвернувшихся под руку.

В связи с общим направлением работы представляется нецелесообразным и практически неудобным построение ее по отдельным проблемам, выделенным в самостоятельные или соподчиненные разделы. Преимуществом такого пути было бы только то, что работа выглядела бы внешне более четкой. По существу же такое построение означало бы неизбежную схематизацию реальных закономерностей движения нашего предмета — многократные повторы, возвращения вспять, кружение по материалу. Такой путь предоставил бы более широкую возможность для проявления опасности, всегда подстерегающей работу, хоть как-нибудь претендующую на теоретичность, — опасности произволь-

ных сближений, опрометчивых выводов, отрыва от конкретных условий действительности. А главный недостаток такого пути применительно к нашей теме — это все же повышенная схематизация, искусственность в выделении отдельных проблем и аспектов, гибельная для восприятия художественного явления как целостности. Единственное, что здесь как-то отчленяется более безболезненно, — это особенности развития стиха. Но и в этом случае неизбежны повторения.

Иной путь — в основном хронологический, с неизбежными, понятно, отклонениями. Он предпочтен в этой работе, хотя и грозит «описательством». С такой опасностью тоже приходится считаться, но зато он предоставляет очевидные преимущества. Здесь реальные проблемы можно рассмотреть в их реальном единстве, здесь самая художественная образность в лирике может быть (в идеале, конечно) показана цельно, а не в виде отдельных «особенностей», данных к тому же в разных главах. При таком пути (опять-таки в идеальном случае) можно действительно «привести в движение» содержательную образность, показать результат идейно-эстетической борьбы различных тенденций в связи с процессами общественной жизни.

К началу XX в. вместе с великой революцией (во всех сферах жизни) происходит и временная ломка форм в лирической поэзии; взрывом на время отбрасываются в тень, в сторону некоторые классические традиции, возрожденные впоследствии. Резко перестраиваются крупнейшие поэты, прежде всего Блок. Разбирать предшествующие этому движению процессы «по проблемам», каждый раз, грубо говоря, снова

и снова взбираясь к Пушкину или даже Державину, чтобы начать «заход» на следующую очередную проблему, представляется решительно невозможным. Впрочем, это дело будущего.

Теоретическая задача ставится на материале русской поэзии. Материал лирической поэзии — главным образом небольшие стихотворные произведения — в силу особой сращенности содержания и формы совершенно не терпит «анализа» по переводам (в отличие от эпоса и драмы). Это самоочевидное, казалось бы, условие, однако, далеко не всегда соблюдается. А ведь даже соблюдение этого условия все-таки недостаточно для квалифицированных суждений, потому что человек, воспитанный на русской языковой культуре и литературе, не может с равной легкостью и, главное, непосредственностью понимать поэзию иного народа, при самой высокой степени владения чужим языком. А непосредственность восприятия — главное условие постижения художественного образа. Между прочим, недаром даже Тургенев, этот парижский старожил, чувствовавший стихию французской речи не хуже француза, с негодованием отвергал предположение, будто бы он написал один из своих рассказов на французском языке: «Быть в состоянии писать, сочинять на двух языках и не иметь никакой оригинальности — эти два выражения в моих глазах совершенно тождественные...»[8] Пушкинские — даже пушкинские!

---

[8] См. одно из писем в редакцию газеты «Наш век», помещенное в ней 13 мая 1877 г. (*И. С. Тургенев.* Полн. собр. соч. и писем, т. XV (соч.). М.—Л., «Наука», 1968, стр. 176). Это очень продуманное суждение: оно было еще ранее высказано Тургеневым в письме Венгерову (*И. С. Тургенев.* Полн.

французские стихи незначительны. Приступающего к разбору поэзии все это должно в достаточной мере предостерегать.

Особые трудности возникают при рассмотрении того, что оставила вся предпушкинская пора, т. е. тех тенденций реалистической образности в лирике, от которых затем мог отправляться Пушкин. Именно: *мог* отправляться. Здесь, в частности, необходимо рассмотреть также традицию Державина. Державин — это совсем не «побежденный учитель», не снятая даже гением Пушкина величина[9]. Применительно к лирическому творчеству Державина, действительно «спявшему» (в смысле — претворившему) многие достижения Ломоносова или Сумарокова-лирика[10], особенно интересна проблема

собр. соч. и писем, т. XI (письма), 1966, стр. 86) и почти дословно повторено позже в письме Л. Пичу (*И. С. Тургенев.* Полн. собр. соч. и писем, т. XIII, ч. 1 (письма), 1968, стр. 6). Ср. также в письме редактору «Le Temps»: «...искренне признаюсь, что не понимаю авторов, которые могут делать такое чудо ловкости: писать на двух языках!» (*И. С. Тургенев.* Полн. собр. соч. и писем, т. XV (соч.), стр. 174). Сочиняемые Тургеневым либретто и куплеты для П. Виардо здесь, понятно, в счет не идут: это не поэзия.

[9] Совершенно немотивированным оказывается утверждение одного из виднейших советских пушкинистов: «После Пушкина уже не было нужды обращаться непосредственно к традиции XVIII в.; творчество Пушкина заменяло предшествующую литературу в наиболее живых и прогрессивных итогах этой литературы» (*Б. Томашевский.* Поэтическое наследие Пушкина.— Сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М.— Л., 1941, стр. 263).

[10] В статье «Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков», помещенной при собрании стихотворений Тредиаковского («Библиотека поэта», большая серия. «Советский писатель», 1935), С. М. Бонди убедительно

экстенсивности формы (о чем справедливо упоминает, например, Д. Д. Благой [11]), т. е. развертывания лирического образа в пространных, иногда прямо страдающих от полнокровия предметных описаниях. Ошибочно, неисторично было бы видеть в этом «недостаток» (уж скорее это переизбыток, но дело не в игре словами): изобразительная избыточность в русской лирике XVIII в., связанная в конечном счете с резким обмирщением в эту пору «большой» национальной литературы в целом [12], не была всецело снята, заменена достижениями поэзии, непосредственно последующей, но во многом оставалась оригинальной богатой традицией для дальнейших этапов. И нас, понятно, больше всего занимает, в какой мере эта традиция XVIII в. плодотворна для нашей современности — не только в своих позднейших опосредованных претворениях (например, Державин в Пушкине или Тютчеве и т. п.), но и в своем «чистом», оригинальном виде.

Такой двуединый подход к традиции очень заманчиво, хотя и очень трудно выдержать. Каждая эпоха, как известно, не может усвоить все художественные достижения предшествую-

---

доказывает сознательно экспериментальный характер поэзии трех названных поэтов. «Они не просто писали, а создавали образцы в разных родах поэзии. Такова была их объективно историческая роль, и так они смотрели на свою деятельность (менее всего это заметно у Ломоносова» — стр. 12).

[11] *Д. Д. Благой.* История русской литературы XVIII века. М., Учпедгиз, 1951, стр. 523.

[12] Бытовые повести XVIII в., при всех их реалистических достоинствах, не могут все же еще считаться (да и не считаются) явлениями такой «большой» национальной литературы.

щей и тем самым творчески претворив, усовершенствовав, отменить, упразднить их. Блок и Маяковский не «снимают» для нас непосредственного воздействия Пушкина и Некрасова. Только в единстве непосредственного и опосредованного воздействия мы можем конкретно представить себе живость той или иной традиции, не соблазняясь случайными совпадениями и перекличками, как то иногда бывает, когда современника «связывают» с классикой.

Из своеобразия предмета очевидно следует, что вовсе не обязательно в каждом разделе поднимать снова одни и те же теоретические вопросы, каждому уделяя равное внимание. Для разных эпох важными, определяющими, характерными являются, естественно, разные вопросы. Так, если применительно к допушкинскому периоду особый интерес представляет совокупность особенностей, которую кратко можно обозначить как отношение изобразительности и выражения в лирике, то в следующем разделе — пушкинском — главное внимание должно быть распространено и на способы более непосредственного лирического «самовоссоздания» [13] характера.

Уже у Сумарокова и особенно у Державина возникают эти способы как средство выражения неповторимого личного переживания. Любопытно, что возникают они прежде всего в сатире: именно в эпиграммах друг на друга, в сатирических портретах литературных и иных личных врагов в поэзии Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова ключом бьет это самое «личное па-

[13] Используем удачный термин Иоганнеса Бехера «Selbstgestaltung» из книги «Das poetische Prinzip». Aufbau-Verlag, 1957, S. 233.

чало», неподдельное волнение крови или желчи. Вообще когда-нибудь было бы полезно специально проследить связи лиризма и разных видов смеха, здесь, у истоков,— тем более что и для дальнейшей судьбы русской лирической поэзии очень специфично постоянное корректирование лирической одушевленности ироническим взглядом на себя [14] (Лермонтов, особенно Некрасов, Блок, Маяковский, Есенин, Твардовский), в котором сказывается здоровое народное начало. Можно, кстати, предположить, что именно такая ироническая самопроверка, вовсе не всегда связанная с мучительной рефлексией, оберегала русскую лирику в ее лучшей части от холодной выспренности (вроде парнасской), связанной так или иначе с отсутствием какого бы то ни было контроля писательской совести.

Пушкин-лирик начинает, как известно, с усвоения часто почти контрастных линий и создает реалистическую лирическую образность, в которой (лирика конца 20—30-х годов) торжествует «интенсивный» [15] способ выражения содержания, способ в точном смысле слова современный. С большой холодностью относясь, особенно в зрелые годы, к ломоносовской традиции (об этом сохранилось немало очень резких его высказываний), Пушкин сознательно отдаляется от одического лирического стиля и

[14] Не без исключений, понятно: например, Тютчев.

[15] Л. В. Пумпянский в статье о Тютчеве («Урания. Тютчевский альманах. 1803—1928». Л., 1928, стр. 11), стремясь подчеркнуть особую «интенсивность» «метода работы» последнего, называет пушкинский «метод», напротив, «экстенсивным», поскольку «работа» «направлена на завоевание все новых областей — жанровых, тематических и стилистических». Я же говорю здесь об ином значении этих терминов.

его образности, все более склоняясь к элегическому — в самом широком смысле этого слова. И наиболее талантливый и оригинальный поэт так называемой «пушкинской плеяды», Баратынский, сужает эту линию, ведет ее за счет большей односторонности еще глубже.

Почти одновременно с Баратынским, но более потаенно начинается тютчевская линия в лирической образности — в воссоздании мира мысли о любви и смысле человеческой жизни, о природе. Этой линии грозила бы опасность превратиться в то, что немцы с особым уважением называют «Gedankenlyrik». Однако прямым, хотя и не непосредственным предшественником Тютчева является почти ровесник ему по летам Пушкин, и лирическая образность Тютчева — не «пушкинская» по природе, очень оригинальная. В частности, Тютчев впервые обновил, освежил пушкинский ансамбль средств лирического выражения, начинавший позже звучать чересчур камерно и едва ли не «салонно» (Майков, особенно Полонский), творчески вспомнив громкую и, мнилось, безнадежно обветшалую образность Державина...[16] Современному пушкиноведению явно предстоит хотя бы пунктирно наметить судьбу собственно пушкинской традиции, идущей в даль времен, насколько хватает глаз, т. е. идущей все ближе к нам,— проследить с тем тщанием, с которым отыскиваются далекие прямые потомки знатного рода. Теперь нельзя уже ограничиваться только общими словами о том, что Пушкин родоначальник всему и

[16] Впервые специально и подробно этот вопрос рассмотрен в упомянутой статье Л. В. Пумпянского «Поэзия Ф. И. Тютчева», а возник он раньше, в эпизодических наблюдениях формалистов.

отзывается всегда и на всем, что «Пушкин — наше всё» [17].

Лермонтов и Некрасов — это два следующих исторических этапа в развитии общества, культуры и поэзии, но это единый большой этап в развитии реалистического образа в лирике. Обнаруживается дальнейшее совершенствование лирики личного переживания, введение в ее сферу глубокой гражданской самокритичности («Дума», «Рыцарь на час» — только наиболее очевидные примеры этого, а не особые случаи). Деление лирики на «личную» и «гражданскую», уже и применительно к началу XIX в. искусственное (даже для такого поэта, как Рылеев), здесь исключается абсолютно. Возникает новое качество народности в образах лирики Некрасова — не только народная точка зрения, но и народный склад лирической песни. В этом качестве лирическая линия: Кольцов, Никитин и (условно) Суриков, вплоть до Есенина — проходит через такой мощный «усилитель», как Некрасов.

Дальнейшее стремление к широкой «доходчивости» содержания и формы, которое мы постоянно учитываем, говоря о Некрасове, сказывается важными последствиями и на нашем предмете: происходит известный возврат к «экстенсивности» лирического высказывания, к пространным описаниям, к протяжным интонациям, к своеобразному лирическому «веризму».

Положение складывается так, что применительно к некрасовской линии в лирике, к ее целям, повышенный лаконизм выражения был бы снобистской шифровкой, установкой на восприя-

---

[17] *А. Григорьев.* Литературная критика. М., 1967, стр. 166.

тие избранных. В последней трети века собственно пушкинская традиция временно отодвинулась в тень, оставаясь активным участником лишь опосредованно,— именно в той мере, в какой она была усвоена «некрасовской линией». Даже Тютчев оказывал влияние скорее на последующую поэзию (Блок), чем на современников.

К концу XIX в., особенно к самому рубежу веков, в условиях, когда в массовой продукции эпигонов, в романсовом «ноющем» (по слову Маяковского), а потом и прямо на западный лад модничающем лирическом стиле мельчают и обесцениваются завоевания Пушкина, Лермонтова, Некрасова,— лирические системы Блока, Маяковского восстанавливают большую лирику. Становление реалистического метода в поэзии Блока находится в прямой зависимости от активного воскрешения пушкинской и некрасовской традиций построения лирического образа, нового их синтеза. На фоне идейно-эстетической борьбы первых десятилетий XX в. значительно новое качество обретает лирика, в которой предстает проблема изображения и выражения в лирической образности: ведь Блок непосредственно, ближайшим образом предшествует социалистическому реализму в лирической поэзии («Двенадцать»).

В этой работе предпринимается попытка хотя бы предварительно разобраться в том, что же такое реализм лирической поэзии, каков минимум его признаков, каковы его границы и перспективные возможности в русской поэзии. Исходя из некоторых изначально принятых самых общих положений, попробуем затем не просто «проверить» их на «материале» — это было

бы ненужной схоластикой с самого начала, но просмотреть под этим углом зрения лирику крупнейших русских поэтов (Державина, Пушкина, Баратынского, Языкова, Лермонтова, Фета, Некрасова) в надежде, что удастся обнаружить и установить некоторые содержательные особенности более конкретного порядка. Конечно, только значительнейшие и не единичные усилия могут рассчитывать на более убедительное приближение к цели.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПРЕДМЕТА И ПОИСКИ НАЧАЛА

Реалистический метод в лирической поэзии — это громоздкое наименование обозначает проблему не отвлеченно «академическую», но практическую. Реалистический метод отстаивает свою жизнеспособность и неиссякаемую плодотворность в борьбе с разного рода течениями, объективно разрушающими, упраздняющими искусство, часто прикрывающимися именем «авангардизма». При этом самое понятие реализма как метода постоянно нуждается (и по мере развития искусства постоянно будет нуждаться) в углублении и конкретизации. Нас все менее устраивают жесткие и тем более однозначные формулы, будто бы годные на все случаи и чуть ли не для всех форм искусства.

Вот, казалось бы, бесспорное положение: реализм, как правило, тяготеет к конкретности своих образов и ситуаций. Один из современных исследователей, размышляющих о методологических вопросах специально, утверждает, что собственные «реалистические формы» реалистического искусства — это прежде всего (если не исключительно) «жизнеподобные формы», или «реальные предметные формы», или «предметная изобразительность», что «во всех случаях ведущая тенденция остается за изображением жизни в формах самой жизни» [1]. Это только

[1] *А. Бушмин.* Социалистический реализм (к вопросу о его толковании).— «Русская литература», 1963, № 4, стр. 20—23 и др.

одно из наиболее прямых и определенных (т. е. тем самым редких) проявлений отмеченного взгляда на связь реализма и конкретности.

Перед нами, стало быть, пара противоположных свойств: конкретность и абстрактность. Если обратиться к живописи, то все вроде бы верно: реалистическая живопись тяготеет к конкретности; по мере такой конкретности обычно и судят о реалистичности произведения. Чем абстрактнее произведение живописи или скульптуры, тем дальше такое произведение от реализма. Собственно же «абстрактное» искусство, как к нему ни относись, противостоит реализму принципиально. Но зато если обратиться к музыке — соотношение представляется обратным. Разного рода звукоподражания (в данном случае «реальные предметные» или «жизнеподобные» формы) испокон веков [2] считались низшими формами, вспомогательными средствами, несносными в увеличенных дозах даже в специальных случаях (например, в музыке для детей). А уж собственно «конкретная» музыка воспринимается нормальным человеческим слухом как прямое уродство. Даже якобы пресыщенные снобы скорее притворяются, чем наслаждаются такой конкретностью. Здесь, видимо, соотношение конкретности («реальных предметных форм») и реалистичности совершенно иное.

Сразу же возникает встречный, контрольный вопрос: а почему, собственно, эталоном реалистичности в музыке должны считаться классические образцы середины или второй половины XIX в.? Только ли потому, что им позднее угод-

[2] Речь идет о звукоподражании, а не об общеэстетических теориях «подражания».

но было так себя называть? А может быть, только в «конкретной» музыке музыка и становится подлинно реалистической? Может быть, именно попытки имитации живой человеческой речи, освоение ее интонаций и т. п. (Даргомыжский [3], Мусоргский у нас, «веризм» на Западе) были первоначальным, хотя и непоследовательным предчувствием, предвосхищением подлинного реализма, основанного на «конкретности»?

К вопросу о реализме в музыке сами специалисты-музыковеды подходят с большой робостью. Что такое реализм в музыке, когда он возникает и в каких формах проявляется? — на этот вопрос еще нет научно вразумительного ответа, и не литературоведению пытаться его обсуждать. В нашей науке в отношении к нашему предмету дело обстоит лучше: при различии точек зрения все же точки зрения существуют. Но — и это, конечно, не случайно — менее всего повезло тому литературному роду, которым литература ближе всего соприкасается с музыкальным искусством: лирике [4].

[3] Кстати, вспомним неосторожно приводимую иногда формулу-кредо Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды». (См., например: *Т. Ливанова, М. Пекелис, Т. Попова.* История русской музыки, т. 1. М.— Л., Музгиз, 1940, стр. 420.) При этом обычно не замечается невольная для композитора отвлеченно формалистическая суть такого утверждения. Даргомыжский попытался реализовать непосредственность связи «звука» (музыкального) и логического значения «слова». К счастью, этот заведомо обреченный опыт не получился даже в речитативах «Каменного гостя».

[4] Любопытно, что та мода на «конкретность», о которой только что шла речь, не успев укорениться в области музыки, сразу же перекинулась на поэзию (новейшая «конкретная поэзия» Германии, Бразилии, Англии и других стран).

Большое число исследований, посвященных проблемам творческого метода вообще и реалистического метода в особенности, и прежде всего исследования теоретические, предпочитают, как уже сказано, два других литературных рода. Лирический род обходится при этом по той причине, что здесь метод представляется не то чтобы особенно трудно уловимым, но даже не очень существенным. Оттого и исследование, и реконструкция его в лирических произведениях могут представиться неблагодарной и бесплодной затеей: какое, мол, значение имеет метод (реалистический, или другой, или третий), если образец лирики, выступающий чаще всего стихотворением, прекрасен и впечатление от него велико?

Скажем, в прозе Марлинский несравненно талантливее Даля или какого-нибудь другого рядового представителя «натуральной школы»; однако не представит большого труда показать в их сопоставлении определенные преимущества даже заурядного, «периферийного» реализма перед эффектным марлинским романтизмом. А вот многие стихотворения, например, Анненского — не реалиста, как сразу чувствуется,— с такой глубиной и с таким совершенством передают переживания личности, что очень непросто (да и зачем?) выискивать в них какую-нибудь методологическую «недостаточность» по сравнению с реалистической лирикой, часто куда более слабой именно по части этой самой передачи переживания. Может показаться даже, что энгельсовское условие «верности передачи» («воспроизведения», «репродукции») в лирике Анненского, в лирике «среднего» (хронологически) или даже раннего Блока соблюдается куда более

полно, чем у современных им или предшествующих поэтов-реалистов. А ведь все-таки при самом что ни на есть объективном историческом подходе говорим же мы о том, что реалистический метод наиболее адекватен правде предмета художественного воссоздания и исследования.

Словом, метод лирики — область еще очень темная. Равно темны обе ее части: своеобразие понятия метода применительно к лирике — и типологическое своеобразие разных форм лирической поэзии в зависимости от осуществляемого метода. Пытаясь хоть чуть-чуть осветить эту темноту, придется постоянно иметь в виду эту двуединость, хотя нашим собственным предметом является здесь не первая часть, а вторая.

Необходимо вспомнить, что на эту сложность обратил внимание еще в 30-х годах И. А. Виноградов. Вопрос, сформулированный в самом заголовке его статьи «Реализм в поэзии», «имеет свои специфические трудности. Дело в том, что он предполагает, во-первых, ясное представление об особенностях лирики как жанра и, во-вторых, углубление общего вопроса о реализме» [5]. Автор, правда, неправомерно отождествляет понятия «поэзия» и «лирика», это усложняет его собственную задачу и изначально обрекает на нечеткость возможные итоги, сколь бы интересными они ни были. Определяя задачу статьи как «рассмотрение проблемы реализма в лирике» (314), автор в дальнейшем занят исключительно доказательством того, что в лири-

---

[5] *И. Виноградов.* Борьба за стиль. Л., ГИХЛ, 1937, стр. 314. В дальнейшем в тексте указывается страница.

ческом образе, как и в эпическом, действительность тоже обобщается, по по-своему. Для того этапа развития нашего литературоведения, когда подобные положения еще надо было доказывать, небольшая статья Виноградова имела, бесспорно, немалое значение. Однако (если даже отвлечься от ряда обусловленных обстоятельствами грубоватых оценок миросозерцания Фета, Блока, Пушкина, от характерной фразеологии вроде «чувства — это те передаточные ремни, посредством которых...» или «в таком «надстроечном» чувстве, как чувство прекрасного...» и т. п.) содержание этого исследования не соответствует заявленной задаче.

Верно указав на неправильность механического приложения формулы Энгельса ко всем формам искусства, И. А. Виноградов предлагает в качестве критерия реалистичности лирического произведения меру «правдивости и глубины» «в понимании и изображении окружающего мира», которая (мера, она же «та или иная степень») проявляется «в самом содержании и способе изображения переживаний» (322—323). Можно было бы признать достаточным или недостаточным этот критерий, если бы он хоть как-нибудь был в дальнейшем оправдан конкретным анализом лирических сочинений. Анализа нет; есть только примеры, сопровождаемые заверением вроде: «Легко показать наличие...» (318). Говоря о связи поэта с жизнью, автор уверяет: «Это одновременно и «воззрение» на жизнь, и пафос, это целостное реалистическое отношение к жизни. Не трудно было бы показать, что вся система художественных средств определяется этим отношением, и что те или иные особенности реализма проявляются

и в особенностях художественной формы, и что, таким образом, реализм в лирике не есть только «мировоззренческое» понятие» (326). Вероятно, «показать» оказалось «трудно», потому что вслед за приведенными суждениями автор вступает в спор с формализмом Хлебникова и его апологетов — спор правый, но особенностей реализма в лирике никак не проясняющий.

Опыт рассмотрения нашей проблемы одним из особенно вдумчивых литературоведов-теоретиков напоминает о действительной трудности задачи и неясности исходных положений.

Сразу же возникает вопрос: как идти, от чего отправляться? Идти ли от общего отвлеченного представления о сущности реализма как метода или от конкретного образца реализма в лирике, который можно было бы сопоставить с принятым за образцовое произведением иного метода и только таким путем добраться до своеобразия?

Второй путь кажется, конечно, соблазнительнее, он сулит более прочные выводы. Но надо быть готовым к тому, что в данном случае он вынуждает к некоему предварительному насилию.

Дело в том, что когда, например, вырабатывалось понятие метода социалистического реализма и формулировались специфические черты нового метода, уже было известно, во всяком случае, принято, что первым образцовым произведением этого метода является роман Горького «Мать». Пусть потом развилось много разных форм социалистического реализма, пусть метод обнаружил большую широту своих возможностей,— это образцовое произведение, не являясь общеобязательным эталоном, действи-

тельно впервые обнаружило целую совокупность основных черт нового метода, черт отличительных, обязательных, необходимых.

Когда мы осмысляем общие, типологические особенности метода критического реализма, мы уже *заранее знаем*[6], что в России основоположником его явился Гоголь, а первым теоретическим обоснованием его явились статьи Белинского. Как бы потом ни развивался у нас этот метод, система необходимых примет его уже заложена у Гоголя и писателей «натуральной школы». А еще более общие черты реализма (не обязательно «критического») еще раньше — у Пушкина.

Но это мы *заранее знаем вообще*, преимущественно опираясь на прозу. Подступая же к лирической поэзии, таких образцов и начал сразу не обнаружишь вовсе, а потом примешь только гипотетически.

Пушкин? Но тогда где пролегает грань между романтизмом и реализмом в пушкинской лирике? В несобственно лирических формах и в прозе особенно то, что принято называть «переходом», выглядит рельефно, южные поэмы отличаются от «Евгения Онегина», не говоря уж о

---

[6] Нет оснований заранее отвергать такой подход. Его используют наши авторитетные ученые. Так, академик Н. И. Конрад, говоря о реализме Бальзака и Флобера, замечает: «Вопрос о правомерности применения этого термина (реализм.— *В. С.*) в данном случае просто не может быть поставлен. Тут это — конкретный исторический факт, который следует принять. От него и следует исходить во всякой работе по изучению значения понятия реализма в литературе» («Проблемы реализма (материалы дискуссии о реализме в мировой литературе. 12—18 апреля 1957 г.»). М., Гослитиздат, 1959, стр. 342).

«Медном всаднике». В лирике такой эволюции не вычертить, здесь на разных этапах соседствуют разные стихи, и романтизм (по крайней мере, как мы стараемся себе его представить у Пушкина) не уходит совсем. Наугад вспомним ряд стихов хотя бы одного 1830 г.: «Когда порой воспоминание...», «Заклинание», «Бесы» — что это, реализм или «еще» романтизм?

И позднее можно наблюдать то же. Вполне права Л. Я. Гинзбург: вследствие того обстоятельства, что «в лирике чрезвычайно велика власть традиции и инерция выработанных стилей», «тщетно было бы искать отчетливую границу между лирикой Пушкина 20-х и 30-х годов, между его реалистической и нереалистической лирикой» [7].

Есть, правда, механический способ: поделить пушкинскую лирику, исходя не из ее собственных свойств, а из особенностей современных ей произведений других родов. Тогда все, что создано, скажем, до начала работы над «Онегиным» (или до какой-нибудь другой близкой даты), надо условиться считать романтическим, а то, что создано после, — реалистическим. Однако здесь была бы (и бывает) такая «условность», настолько внешний по отношению к лирике подход, что до сути нашего предмета добраться просто невозможно.

Лермонтовская лирика «компактнее», творческий путь стяжённее, произведения последних двух-трех лет, резко сократившись в количестве, по методу заметно отличны от предыдущих; в то же время они очень близки по ви́дению, пониманию и воссозданию жизни «Герою

[7] «Русская литература», 1962, № 1, стр. 27.

нашего времени», т. е. роману реалистическому, что заранее общепризнанно.

Мнимая эта находка не может долго радовать просто потому, что известно, насколько большое (объективно) воздействие оказала на лермонтовскую лирику лирика Пушкина и современных ему поэтов, в особенности Баратынского, даже Давыдова. Значит, снова возвращаемся к пушкинской поре...

Лирическая поэзия — вещь настолько тонкая, что можно делать ошибки за ошибками, не замечая, что предмет давно ускользнул и что все разборы и умозаключения скользят по поверхности или, вовсе не задевая его, говорят о чем-то другом. Чтобы применить как можно меньше насилия над поэзией, надо, по-видимому, отказаться от попыток найти точку перехода и соответственно первый образец реализма, а попытаться прояснить, чего прежде всего следует ждать (или, грубо говоря, «требовать») от реалистического лирического произведения. Подобное требование, как можно понять, складывается исторически и эмпирически; только в некоем конечном счете оно кем-то и когда-то возводится в закон. Вот и надо найти или заранее принять такой необходимый признак, который может служить различительным знаком и пеким зерном закона.

В качестве этого признака мы принимаем такое воспроизведение человеческого переживания, при котором выражены или подразумеваются обусловившие его конкретные жизненные обстоятельства. Сама же по себе глубина проникновения в такое единичное переживание, сама точность или меткость его обрисовки, определяя безусловно цену художественного качества,

не являются показателями или гарантией определенного метода.

Это определение не тщится быть точной и тем более исчерпывающей формулой, потому что вряд ли такую формулу можно найти. Можно видеть, однако, что оно согласуется с общепринятым принципом Энгельса, относящимся ко всем родам литературы вообще (а часто распространяемым и на другие виды искусства).

В связи с этим здесь и в дальнейшем необходимо принять во внимание исследования Л. Я. Гинзбург прежде всего потому, что это единственные работы, близко относящиеся к проблеме реалистического метода в русской лирике XIX в. Эти работы (особенно сборник статей «О лирике») заслуженно ценятся за отменную филологическую культуру и пристальность разборов. Немалую роль играет, конечно, и обаяние очень хороших давнишних работ (например, о Бенедиктове и Пушкине). Однако утверждение за вышеназванными трудами особого методологического значения, т. е. значения известного фундамента поэтики лирики[8], представляется преувеличенным: такой фундамент — еще дело будущего.

Для последних работ Л. Я. Гинзбург как раз характерно уклонение (скорее всего, невольное) от какой-либо единой методологической идеи. Хорошо это или нет — другой вопрос, нас

---

[8] Например: сб. «Советское литературоведение за 50 лет». Л., «Наука», 1968, стр. 383; «Краткая литературная энциклопедия», т. 4. М., 1967, стлб. 378. Последняя даже утверждает: «Методология обретает адекватность предмету исследования». Это подходит М. М. Бахтину, рядом упомянутому, но слишком сильно для научных приемов Л. Я. Гинзбург.

здесь не занимающий, а пока в этом только удостоверимся. Интересная, исполненная всегда мобилизованной наблюдательности статья «Пушкин и реалистический метод в лирике», выше мною упомянутая, начинается с явного нежелания что-либо определять. «Как бы ни определять реализм...» — уже такое немножко капризное начало статьи настраивает определенным образом; этот тон сохраняется и дальше. Сближение (через запятую) поэзии Тютчева и Фета напоминает о принципиальном небрежении сухой теорией и связанным с нею требованием точности и четкости[9], хотя, как это вообще свойственно противникам сухой теории, самое слово «четкость» употребляется охотно. Между прочим, в связи с «историческим реализмом» Л. Я. Гинзбург предлагает не то чтобы формулировку, а так, для ориентировки, раз уж надо: «Реализм — это конкретное, индивидуальное, включенное в общие связи объективного порядка»[10]. Дефиниция, действительно, дана между делом и раз уж надо, потому что далее корень реализма выкапывается в особенностях «словоупотребления».

В свое время упор на особенности «словоупотребления» прогрессивно развалил умозрительную теорию трех штилей. Тогда же, т. е. еще до Пушкина, они свою теоретически значимую роль в основном уже сыграли. Потом — от Пушкина через Некрасова к самому Маяковскому —

---

[9] Показательная подробность — отношение к так называемой «проблеме» «лирического героя»: иногда, мол, «как и любой термин, этот термин уместен и полезен», а иногда «излишен и вреден» (см.: «Русская литература», 1962, № 1, стр. 27).

[10] Там же, стр. 32.

были общеизвестные «прозаизмы», опрощения, «вульгаризмы» и т. п., но это уже было не в плане исторической смены методологических типов (реализм ли, мол, или что-то другое), а в плане развития, совершенствования и даже исчерпания разных возможностей реализма. Сразу сведя всю задачу к разбору особенностей словоупотребления («новому принципу словоупотребления» [11]), Л. Я. Гинзбург делает эту задачу приманчивее и ... легче: «В поздней лирике Пушкина традиционная символика передко втягивает в свой круг обыденное, сырое слово, как бы заражая его поэтичностью окружающего контекста. Но, разумеется, в основном не этим способом создавался новый семантический строй. У писателя-реалиста всегда есть своя шкала высокого и низкого, только обусловлена она не заранее заданными нормами, не метафизическим представлением о противоположности идеального и вещественного, но исторически сложившейся оценкой жизненных явлений. Простое слово, прежде чем стать высоким, поэтическим, эстетически действенным, получает мощный идеологический заряд.

Реализму уже не нужны [12] особые «диалекты» с обязательным отбором слов, освященных эстетической традицией, принадлежащих к той или иной категории поэтической лексики. Ведь теперь любое *явление* мира, *тем самым и любое слово* потенциально может вместить жизненную ценность и потому может быть претворено в ценность эстетическую.

[11] Там же, стр. 33.

[12] Это «*уже* не нужны», по всей видимости, относится не к «реализму», а к предшествующим методам? (Курсив мой.— *В. С.*)

Практически, однако, в эстетическое поле зрения попадали все же не все слова и не любые слова...» [13] и т. д.

У кого-нибудь из молодых исследователей подведение научного рассуждения к понятию «семантического строя» могло бы представиться определенным модничаньем. Здесь этого не скажешь: здесь просто устойчивая верность некоторым идеям, которые творчески воодушевляли поколение филологов 20-х годов и иногда приводили к интересным результатам. Здесь подведение к «семантическому строю» нейтрально, объективно инерционно: дальше дело не идет, самый «строй» не раскрывается. Постановка не только в прямую, но и непосредственную связь «явления» и «слова» («явление... тем самым и любое слово») тоже не мотивирована. Также и «идеологичность» «заряда» выглядит скорее ритуально. Зато — кроме опять-таки сведения задачи к слову, о чем уже сказано, — характерное соскальзывание суждения там, где должна быть достаточно жесткая и очень ответственная ступенька: от «поздней лирики Пушкина» к обязательности «шкалы высокого и низкого» у «писателя-реалиста». Таким образом, сведение вопроса о реализме в лирике к «словам», к «словоупотреблению» служит (может быть, невольно) практическую службу: оно позволяет посредством рассуждений о разных «словах», о «высоком» и «низком» в них и т. д. уйти от обоснования того, почему Пушкина (только позднего, хотя бы) следует считать «реалистом» в лирике.

Ведь не вполне же солидарна, как видно Л. Я. Гинзбург с В. В. Виноградовым, который,

[13] «Русская литература», 1962, № 1, стр. 33 (курсив мой.— *В. С.*).

казалось бы, тоже идя от особенностей речи и очень досконально высмеяв как беззаботные теоретические, так и сознательно эклектические концепции возникновения реализма в русской литературе, начинает его в конце концов Макаром Девушкиным [14]. В. В. Виноградов очень хорошо «напирает» на речь (и использование в ней «слова»), чтобы доказать, что такой путь ведет к представлению о том, что реализм начинается «натуральною школою», а определеннее всего начинается он первым романом Достоевского. Л. Я. Гинзбург-то уверена, что «начало всех начал» — Пушкин. Но она опускает рассуждения «предшественника», хорошо ей известные, — потому что опровержение очень дорого, если все-таки полемизировать на уровне «словоупотребления». В. В. Виноградов в деле «словоупотребления» судит квалифицированнее и убедительнее многих других.

Поэтому предложенная Л. Я. Гинзбург концепция реализма русской лирики, исходящая главным образом из изменчивости «словоупотребления», обходящая вместе с тем неизвестную проблему специфики реализма в лирике и заодно существующее наиболее авторитетное мнение о связи этого реализма с особенностями «слова», остается при всей интересности статьи (где она изложена) теоретически неизвестной, она практически (явным нежеланием «посчитаться») не подтверждена. Невозможно действительно, т. е. не этикетно, соглашаться или спорить с точкой зрения Л. Я. Гинзбург на реализм русской лирики. Можно только принимать (хорошее уклончивое слово) отдельные «решения» и «наблюде-

[14] *В. В. Виноградов.* О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 422—507.

ния», относящиеся к «золотому», «серебряному» и иным периодам русской поэзии и собранные прежде всего в книге «О лирике», но об этом в свое время.

Попробуем все-таки не обольщаться мнимо определяющей зависимостью метода от слова и примем пока за связь, определяющую присутствие реализма, связь переживания с конкретным жизненным контекстом независимо от совершенства воссоздания самого переживания. Тем самым, может быть, удастся избежать привкуса оценки, всегда угрожающего при отличении реалистического метода от иных.

Такое или подобное определение именно в силу своей общности может служить показателем разграничения методов в лирике. Однако это еще подход к предмету извне, со стороны внешней реальности, претворившейся в лирическом произведении. Поэтому, если подходить к определению реализма в лирике изнутри, т. е. со стороны творческого сознания и переживания поэта, то возникает другой признак, из первого, как можно видеть, вытекающий, для лирического реализма [15] специфический, хотя, как и первый, очень общий.

Здесь показателем реализма является осознание (или хотя бы ощущение) поэтом индивидуальности своего жизненно обусловленного переживания, ощущение своего права на выражение именно своей личности, ощущение известного равноправия между высокостью лириче-

[15] Это не попытка ввести новую категорию и новый термин, а попытка упростить громоздкое обозначение моего предмета: «реализм лирической поэзии». Никакого иного смысла в такое словосочетание я не вкладываю.

ского творчества (поэтического «дела», «деяния», «творения») и своими реальными мыслями и чувствами.

Действительно, для того чтобы реальные жизненные отношения познавались в лирике не смещенными, не мистифицированными по существу своему, самое исследующее сознание поэта должно, хотя бы невольно, быть уверенным в самоценности своего конкретного опыта для его поэтического оглашения. Конкретны и «мир», и «я»,— конкретны в философском смысле, не в смысле наглядности, жизнеподобия пресловутого и т. п.

Мы лишь предварительно указываем на общий признак реализма лирических произведений различных эпох и авторов.

Сопротивление может сразу же вызвать оговорка о том, что мера изощренности, глубина освоения психологии, ее переменчивости, мысли, чувства не имеет различительной роли в определении метода, что такой роли, следовательно, не играет и мера таланта.

Выше был упомянут Иннокентий Анненский. Разве его «Разлука» («Прерывистые строки») не воссоздает с исключительной силой правды смятения, после которого наступит осмысление горя (или, осторожнее говоря, большой неприятности, пустоты и неуютности)? Оно еще не наступило, но уже идет; и в трехкратном заклинании самого себя («этого быть не может...»), трехкратном только в тексте и неограниченно продолженном во вне, осуществляется эта логика алогичного, душевного сумбура в его переходе к осознанию того, что уже «было», свершилось.

Большая сила поэтического внушения — почему же это не реализм? Ведь лирический род

литературы вовсе не требует прямого изображения «типических обстоятельств». Кстати, «верность деталей» в этом стихотворении просто завидная: и вещицы убегающей дамы, и ее внезапно открытая «некрасивость», и его глупое, ёрническое «solo» — нелепый жест человека, никак не могущего от растерянности попасть в новую колею и в приличествующий этой новизне положения тон: тут и горе, и позерство, и жалкость...

Пытаться ответить на вопрос, почему в этом и подобных случаях перед нами не реалистический метод, а какой-то иной, можно в лучшем случае лишь в результате исследования, а не в начале его. Глубина и сила воздействия — это, повторяю, совсем не отличительные признаки реализма. В конце концов, и реализм — достаточно условная форма освоения и воплощения действительности. А с другой стороны, и романтизм, и разные виды древнего искусства, и искусство Средневековья знали свою правду и глубину. И каждое новое направление полемически соотносило себя с предшествующим прежде всего по мере этой самой правды: они, мол, ее не давали да и не знали, а мы открыли и даем. Так романтики относились к «классикам», реалисты к романтикам, натуралисты к реалистам, импрессионисты к реалистам и натуралистам, символисты к ним же, «акмеисты» (у нас) к символистам, современные авангардисты — ко всем на свете. В общем плане это хорошо известно, и нет надобности приводить часто приводимые цитаты из истории литературной полемики.

Словом, понятие «правды» отражения, воспроизведения (изображения или выражения) действительности, внешней по отношению к сознанию или самого этого сознания изнутри,— оказывает-

ся недостаточным[16]. За этой правдой должны ощущаться какие-то более общие по отношению к данному явлению линии реального движения жизни. Понимание правды должно вырастать из такого ощущения. Это первейшее различительное условие реалистического метода, намечаемое пока очень несовершенно.

Нельзя не заметить, что усомнившись в том, можно ли без насилия и произвола эмпирически отыскать «начало» реализма в русской лирической поэзии, мы затем прибегли к насилию иного рода, так как наперед приняли некое ограничивающее условие, еще до разбора конкретного литературного материала. Да, так получается, и иначе поступить невозможно, потому что третьего пути нет[17].

Поскольку нет давно пусть стихийно сложившейся и неодолимой традиции, которая бы до сколько-нибудь разработанной теории определила такое «начало» и некий, условно говоря, «образец», постольку необходимо идти от самого общего, апробированного исторически представления о реализме как методе. Необходимо от-

---

[16] Последствия злоупотреблений понятием «правды» как критерия реализма были разносторонне разобраны на общесоюзной конференции по вопросам реализма весной 1957 г., когда выяснилась нежелательность расплывания категории реализма как метода (признание «античного» реализма, реализма в византийской литературе, «романтического реализма» в Польше, не говоря уж о литературах древнего Востока).

[17] Единственный отвлеченно мыслимый третий путь — это полностью забыть все, что еще с XIX в. условлено понимать под реализмом, начать заново конструировать историческую систему развития творческих методов. Независимо от ценности такого пересмотра, нам эта задача не по силам.

правляться от общей теории, но все же не забывать о своеобразии рода и не судить по внешней аналогии (хронологические совпадения, принадлежность одному и тому же писателю и пр.).

* * *

Перед нами обширный материал русской лирической поэзии нового времени. Где-то в нем «зародился» реализм — в нем, потому что сознание поэта допетровской Руси менее всего допускало то самовыражение, о котором только что шла речь[18]. Однако прежде, чем искать истоки такого «зарождения», надо заметить в интересах дела, что в подходе к этому обширному и богатому материалу мы часто бываем нерачительны и несправедливы. Это происходит даже несознательно.

Углубляясь по мере надобности в прошлые литературные эпохи, наши исследования невольно производят смену масштаба. По правилам оптической перспективы (или — в данном случае — ретроспективы) более отдаленные предметы если и не уменьшаются, то во всяком случае утрачивают определенность границ, отличающих в чем-то сходные явления друг от друга. Единичные предметы, очень, видимо, индивидуально разные, подчас сливаются в некие общие пятна и полосы, воспринимаемые издалека как полномочные возместители индивидуальности, как своего рода укрупненная, «общая» индивидуальность. Чем дальше расположен наш предмет в истории, тем сильнее тенденция мыслить об-

[18] Особенно убедительно это показано всей системой исследования в кн.: *Д. С. Лихачев.* Человек в литературе древней Руси. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1958.

щими категориями, говорить о «направлениях», «эпохах», «эрах», а об отдельных писателях как о «представителях» или «выразителях» таких направлений и эпох.

Наоборот, чем ближе к современности, тем картина представляется взгляду пестрее и богаче неповторимо индивидуальными красками. Видя такую перемену картины (постепенную или крутую в зависимости от «аллюра», посредством которого осуществляется бег по истории), мы объясняем ее генеральными закономерностями, — тем, например, что буржуазно-капиталистические отношения несут с собою пробуждение чувства особности того или иного конкретного человека, чувства личности, раскрепощение инициативы в области духовной культуры и т. п.

В подобном объяснении много верного, но верно оно только отчасти, потому что, объясняя себе причину богатства красок более близких к нам эпох, мы не всегда умеем отделить объективное содержание наших восприятий от субъективного способа их возникновения. Проще говоря, мы не можем увидеть литературную картину, например, всей эпохи Возрождения в том крупномасштабном плане, в каком мы видим русскую литературную жизнь 20-х годов XX в. Или — какие-нибудь 20 первых лет этого века в России мы даже рассматриваем как особую и большую литературную эпоху, как особую «литературу XX века». Мы готовы, если понадобится, сопоставлять ее с многовековой «античной литературой», в лучшем случае разделив последнюю на греческую и римскую [19].

[19] Очень хорошим, хотя и поверхностным наглядным пояснением сказанному может служить сопоставле-

Недостаточно было бы видеть причину подобных явлений и в том, что, мол, чем дальше, тем больше безвозвратных утрат, что от некоторых отдаленных эпох вообще мало что «дошло до нас», как говорится [20]. Во-первых, даже от той же античности дошло не так уж мало — достаточно, чтобы судить и о развитии, и о многообразии индивидуальностей. А во-вторых, склонность к укрупнению структуры предмета и неразличению подлинных единиц, т. е. индивидуальностей, за счет всякого рода объединяющих и нивелирующих понятий (как-то: «направление», «школа», «плеяда», «течение», «ответвление» и т. п.) мы проявляем и в подходе к таким эпохам, от которых осталось практически все или почти все существенное.

Материалом нашего рассмотрения, как сказано вначале, является поэзия начала и середины XIX в. Как показывает уже самая формулировка темы, для изучения ее вряд ли надо углубляться в прошлое дальше Державина [21].

пие объемов различных учебников и курсов, посвященных различным периодам истории литературы и напечатанных в разное время.

[20] Так сначала полагал, например, Пушкин; во всяком случае в наброске полемической статьи он возражает Бестужеву: «О греческой поэзии судить нам невозможно — до нас дошло слишком мало памятников оной» (11, 25). В послепушкинские времена обстоятельства изменились — о греческой поэзии специалисты «судят», и очень основательно. Да и сам Пушкин через несколько месяцев пишет другое: «Не считаю за нужное говорить о поэзии гр<еков> и рим<ян> — каждый образованный европеец должен иметь достаточное понятие о бессмертных созданиях величавой древности» (11, 36).

[21] Что касается их старшего современника Ломоносова, то основоположник нового русского стихосложе-

В современной Державину русской поэзии рядом с ним невозможно никого поставить — не наравне, а просто хотя бы рядом. Карамзин, Жуковский и Батюшков на рубеже веков и в самом начале XIX в. тоже идут без конкурентов, и ясно, что каждый из них — сам себе «школа» и «направление», каждый, так сказать, полномочный выразитель особой поэтической эпохи, как бы кратка она ни была. Тут, вроде бы, тоже спорить трудно: Крылов, хотя и пытался воспевать прелести Анюты, в своих крайне малочисленных лирических стихах то ли простодушно шутил, то ли действительно был равнодушен к лирике; Нелединский-Мелецкий и потом Мерзляков прославлены песнями, но поэты незначительные. О Гнедиче речь особо: этот «переложитель» Гомера в 1809 г. (!) написал элегию «Задумчивость», чуть ли не за сто лет предвосхитив ритмические достижения нашего символизма; однако в общем лирика его неоригинальна [22]; об остальных спутниках говорить нечего.

Зато с началом так называемой пушкинской поры положение меняется. Надо отрешиться от традиционного излишнего доверия к некоторым устоявшимся понятиям и представлениям. Прежде всего относительно «пушкинской плеяды», в которую, соблюдая необходимость цифры 7, кроме самого Пушкина, относят обычно Бара-

---

ния и новой русской поэзии не является лирическим поэтом (что утвердил уже Пушкин), хотя свои произведения он называл одами. Его поэзия — это высокая риторика, жанр очень важный для того времени, но по самому смыслу своему нелирический.

[22] Впрочем, Пушкин ценил Гнедича как поэта, и ему было «досадно», что в бестужевско-рылеевском альманахе 1824 г. не оказалось стихов Гнедича.

тынского, Веневитинова, Вяземского, Давыдова, Дельвига и Языкова [23].

Еще Белинский просто и правильно, хотя и походя, сказал об окружающих Пушкина «более или менее примечательных талантах», «которых неоспоримым достоинствам мешает только невыгода быть современниками Пушкина» [24]. Сам Белинский испытал на себе безусловно правоту своих слов: он не понял Баратынского, считая, что его якобы щегольскую «светскую, паркетную музу» было бы попросту «недобросовестно» сопоставлять с пушкинской [25]; он отрицал поэзию Языкова (правда, прежде всего из-за национализма последнего), о Вяземском-поэте, при всей осторожности, отзывался более чем сдержанно, а на Дельвига и Веневитинова попросту не обратил внимания. В предпринятом Белинским капитальном обзоре пушкинской поэзии в связи с поэзией его эпохи для них не нашлось места. Показательно также, что справедливые слова о «невыгоде» быть современниками Пушкина (и тем более — можно прибавить — его друзьями) сказаны тогда, когда Белинский отводит взор «от солнца русской поэзии» и разбирает поэзию Лермонтова: ему-то (Лермонтову) в этом смысле такая «невыгода» уже не угрожает.

Понятие «пушкинской плеяды» оказывается фикцией: реально ее не было. Были более или менее дружеские отношения между этими поэтами. Да и тут отношения между Пушкиным и, например, Денисом Давыдовом были не теснее,

---

[23] Состав нигде не закреплен окончательно. Иногда в «плеяду» включают и Козлова.

[24] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 194.

[25] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. I, стр. 325.

чем, скажем, между Пушкиным и Жуковским, или Грибоедовым, или Катениным, или тем более Кюхельбекером. Творческие же интересы, эстетические позиции и характер творчества членов «плеяды» во многом несходны.

И, наконец, самое главное: никакой подлинно единой группы не могло быть потому, что задним числом именем группы покрывается ряд очень оригинальных и безотносительно к Пушкину интересных поэтов. А Баратынский, Дельвиг, Языков — звезды первой величины. И еще очень непрост вопрос, кто у кого учился в те времена, когда эти люди слушали и читали друг друга. Никак нельзя отрешиться от той неповторимой в своей жизненной полноте и чистоте литературной ситуации, которая отозвалась для потомков разрозненными уцелевшими рикошетами — беглыми упоминаниями в письмах, вроде, например, пушкинского обращения к Вяземскому (1823): «...Читал ли ты мое послание Бирукову? Если нет, вытребуй его от брата или Гнедича; читал я твои стихи в П〈олярной〉 Звезде; все прелесть...» и т. д. (13, 57).

Вот экспромт Языкова 1830 г. — подношение мытищинскому водопроводу:

Отобедав сытной пищей,
Град Москва, водою нищий,
Знойной жаждой был томим;
Боги сжалились над ним:
Над долиной, где Мытищи,
Смеркла неба синева;
Вдруг удар громовой тучи
Грянул в дол,— и ключ кипучий
Покатился... Пей, Москва! [26]

[26] *Н. М. Языков.* Полн. собр. стихотв. «Academia»,

Это подлинный, не подсочиненный экспромт (что подтверждено), один из тех многочисленных мгновенных экспромтов, которые Языков сочинял буквально на ходу, по пути на богомолье в Троице-Сергиевскую Лавру. Такая свобода владения стихом, такая всегдашняя в этом смысле поэтическая «мобилизованность» могла идти в сравнение только с пушкинской, конечно; но такой энергии и ярости не было даже у Пушкина 30-х годов. Этот гимн водопроводу впору хоть на площадях кричать. А ведь это только шутка, непритязательная забава! Рассуждая о реализме русской лирики, нам никак нельзя видеть в Языкове только способного сподвижника Пушкина по мнимой «плеяде». Необходимо видеть самостоятельного русского лирического поэта, который сам по себе «единица» (если использовать пушкинское замечание насчет единиц и пулей).

Гоголь, чье отношение к Языкову (об этом речь в свое время) было неоднозначным, говорит о нем как о наиболее *«отделившемся»* из «поэтов времени Пушкина», особенно оригинальном[27]. Языковская «необычайная стремительность стиховых темпов и смелость в построении стиха и образа» отмечалась и советскими специалистами[28]. Даже самые последние стихи — которые принято считать слабейшими — в этом убеждают. Например, из «Стихов на объявление памятника историографу Н. М. Карамзину», об Иване Грозном:

1934, стр. 352. В дальнейшем стихотворения Языкова приводятся по этому изданию (в тексте в скобках указывается страница).

[27] *Н. В. Гоголь.* Полн. собр. соч., т. VIII. Изд-во АН СССР, 1952, стр. 387.

[28] Статья М. Азадовского в указ. полн. собр. стихотв. Языкова, стр. 74.

Трех мусульманских царств счастливый покоритель —
И кровопийца своего!
Неслыханный тиран, мучитель непреклонный,
Природы ужас и позор!
В Москве за казнью казнь; у плахи беззаконной
Весь день мясничает топор.

631—632

С Баратынским проще: сам Пушкин, еще молодой, полный надежд, уверенно входящий в славу,— сам Пушкин искренно, как хорошо известно, написал Вяземскому в 1822 г.: «По каков Баратынской? Признайся, что он превзойдет и Парни и Батюшкова — если впредь зашагает, как шагал до сих пор — ведь 23 года счастливцу! Оставим все ему эротическое поприще и кинемся каждый в свою сторону, а то спасенья нет» (13, 34).

Двумя годами позже, прочитав «Признание» (еще в первой, менее совершенной его редакции), Пушкин приходит в полнейший восторг: «Баратынский — прелесть и чудо, *Признание* — совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий...» (13, 84). В другой раз, повторив те же слова «Баратынский — чудо», Пушкин находит, что помещенные рядом в этом же альманахе «Полярная Звезда» его собственные «пиэсы» [29] «плохи». Это не кокетство: действительно, к началу 24-го года сам он еще не писал лирических стихотворений такой выразительной силы и глубины, как «Признание». А вообще,

[29] В «Полярной Звезде на 1824 год» были напечатаны, кроме отрывка из «Кавказского пленника», девять стихотворений Пушкина, среди которых «Нереида», «Элегия» («Простишь ли мне ревнивые мечты...»), «Элегия» («Редеет облаков летучая гряда...»).

слишком хорошо известно, что Пушкин с безупречным постоянством считал Баратынского первым среди авторов элегий и «первоклассным» поэтом — это он повторял часто.

Вместе с тем об известном, даже коренном различии в понимании характера лирической поэзии говорит интересный факт столкновения обоих поэтов на проблеме «мысли» и «глубины». Всегда приводимые при упоминании имени Баратынского пушкинские слова: «оригинален — ибо мыслит...», где еще разделены «мысль» и «чувство» (см. начало статьи «Баратынский»), на первый взгляд непонятно и неприятно оттеняются тоже известным удивлением Баратынского, высказанным в письме жене после разбора у Жуковского пушкинских бумаг: «Все последние пьесы его отличаются — чем бы ты думала? — силою и глубиною»[30]. Заметим пока, так сказать, равноправность творческих взаимоотношений разных во многом поэтов, отношений, далеких от связи светила со своим ореолом[31].

Своеобразным пособием для выправления

---

[30] *Е. А. Боратынский.* Стихотворения, поэмы, проза, письма. М., Гослитиздат, 1951, стр. 529. Любопытно отметить, что в обоих особенно ценных по ряду особенностей изданиях сочинений Баратынского (М., 1869, и Казань, 1884) издатели — сыновья поэта — опустили слова «чем бы ты думала?», явно видя в них только нечто компрометирующее память отца, а не особую художественную позицию.

[31] Впервые отношение Баратынского к Пушкину систематически прослежено (и специально серьезно разобрано) в статье М. Л. Гофмана «Баратынский о Пушкине» («Пушкин и его современники», вып. XVI. СПб., 1913, стр. 143—160). Здесь впервые документально опровергается мнение о недоброжелательном отношении Баратынского к Пушкину.

«оптической» ошибки, которая возникает у нас из-за дальности расстояния и присутствия Пушкина, может служить стихотворение Дельвига «Н. М. Языкову», где поэт еще в 1822 г. скромно, достойно и изящно распределяет места своим друзьям — а этими друзьями оказываются крупнейшие поэты эпохи. Простодушно сообщив, что его, «благодаря богам», влечет «к возвышенным певцам с какою-то любовию пристрастной», Дельвиг гордится ранней дружбой с Пушкиным, чье «пенье» он услышал первым, и тем, что Баратынского он «с музой подружил» [32]. Эту гордость, воспринятую как «вознаграждение», он сообщает Языкову, полагаясь, понятно, на его понимание и сочувствие. Так сводятся лучшие поэты 20-х годов.

Если попытаться и далее преодолеть последствия «невыгоды» быть современниками Пушкина, то в пушкинские 30-е годы надо вспомнить Тютчева и Бенедиктова.

Правда, будучи введенным в большую литературу пушкинским «Современником» в 1836 г. (причем среди 24 помещенных стихотворений были «Весенние воды», «Фонтан», «Я помню время золотое...», «Как океан объемлет шар земной...», «Silentium», «Не то, что мните вы, природа...», «Душа моя — элизиум теней...» — все лучшие стихотворения), Тютчев остался непонятым, в тени, его время еще не пришло [33]. Конечно, приятно предполагать,

[32] *А. А. Дельвиг.* Полн. собр. стихотв. «Библиотека поэта», большая серия. Л., «Советский писатель», 1959, стр. 163—164.

[33] Подробно фактическая сторона поэтической судьбы («репутации») Тютчева изложена в статье И. Н. Розанова «Запоздалая слава».— См. кн.: «Литературные репутации». М., «Никитинские субботники»,

что самый факт публикации подтверждает те косвенные свидетельские показания, по которым Пушкин якобы с «изумлением» и «восторгом» целую неделю «носился» (!) со стихами Тютчева[34]. Однако это неубедительно. На примере отношения к Баратынскому видно, как открыто признавался Пушкин в своих «восторгах», когда они действительно возникали. К Тютчеву — тому, уже тогда определившемуся Тютчеву, которого мы теперь почитаем великим русским поэтом,— он отнесся участливо, но прохладно. Чуждо ли ему было это новое, уже «послепушкинское» жизнеощущение — гадать нам не пристало. Ясно одно: что современное эстетическое и поэтическое сознание даже в лице своего самого проницательного представителя не восприняло должным образом рождение нового великого поэта.

Этот (хронологически) «поэт пушкинской поры» определился раньше своего времени. В середине 40-х годов Валериан Майков с грустью напоминает современной ему публике об «истинно поэтических произведениях» поэта, которого «никто не помнит», стихи которого «умерли» на страницах «Современника». Делающие честь эстетическому вкусу критика, эти ламентации достаточно показательны: ведь все-таки первым поэтом после смерти Лермонтова Майков считает Плещеева (о Тютчеве говорит-

---

1928, стр. 50—62; см. также: *Д. Благой.* «Тютчев, его критики и читатели» в кн.: «Тютчевский сборник». Пг., 1923, стр. 65—105.

[34] Свидетельства Юрия Самарина и П. А. Плетнева приводит К. В. Пигарев в своей книге: «Жизнь и творчество Ф. И. Тютчева». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 84.

ся между прочим)[35]. Да что Майков, когда позже, уже в 1850 г., Некрасов, первым дав высокую оценку «первостепенному поэтическому таланту» Тютчева, относит его все же к «второстепенным» из своих современников—хотя бы по тому, как он говорит, что в своей славе Тютчев второстепенный...[36] Впрочем, тут же рядом Некрасов разбирает стихи совсем ничтожных авторов. Кстати, к 1850 г. стихи Тютчева были настолько прочно забыты, что Некрасов ошибочно утверждает, будто «ни один журнал не обратил на него (на имя Ф. Т.) ни малейшего внимания»[37]. Приведенные выше суждения Валериана Майкова содержатся в статье, помещенной в «Отечественных записках» лишь за несколько лет до этого.

Судьба Бенедиктова известна. Первоначальный общий восторг тоже. Только в силу крайней безответственности и неожиданной неосведомленности можно заявить, что Бенедиктов «нравился» лишь «невзыскательным женам городничих»[38]. Позднейшая легенда приписывала Пушкину некую подозрительно особую позицию, потому что он не разделял общего восхищения, вспыхнувшего в 1835 г., и двумя «небрежными похвалами» засвидетельствовал свое якобы более чем холодное отношение к очередному баловню славы. В наше время преимущественно статьями Л. Я. Гинзбург восстанав-

---

[35] *Вал. Н. Майков.* Критические опыты (1845—1847). СПб., 1889, стр. 129—130, 135.

[36] *Н. А. Некрасов.* Полн. собр. соч. и писем, т. 9. М., Гослитиздат, 1950, стр. 220.

[37] Там же, стр. 204.

[38] *И. Эренбург.* Собр. соч. в 9 томах, т. 8. М., 1966, стр. 99.

ливается более близкая к реальности картина. Согласно ей, Пушкин отлично знал поэзию Бенедиктова, не без ревности переживал его внезапную и легкую славу и про себя ценил определенные достоинства этой поэзии — по ценил вчуже, не сопереживая.

Пушкин и Бенедиктова понял, конечно, но не принял. Между тем для дальнейших судеб русской лирической поэзии Бенедиктов — важное звено. Тот же Тютчев по выходе книжки стихов Бенедиктова обнаружил в стихах «наряду с сильно выраженным идеалистическим началом, наклонность к положительному вещественному и даже чувственному»[39]. Это как раз накануне лермонтовской рефлексии![40]

В послепушкинскую эпоху, как это было тотчас замечено современной критикой, поэзия была решительно оттеснена прозой. Тогдашней критике вообще казалось, что Лермонтов, Кольцов и, возможно, Некрасов—одинокие вершины на голой равнине. Теперь можно заметить узость подобных представлений. Однако, действительно ни о каких «плеядах» не может быть и речи. Даже так называемая по традиции «некрасовская школа» (В. Курочкин, Д. Минаев и др.) — все же явление незначительное. Впрочем, об этом и распространяться не стоит, ибо во всяком случае естественно полагать, что реализм русской лирической поэзии сложился в основных своих чертах где-то «до» Некрасова. Мы снова возвращаемся к первой трети XIX в.

---

[39] Письмо к князю Ивану Гагарину. Цит. по кн.: *К. Пигарев.* Жизнь и творчество Тютчева. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 77.

[40] Накануне — поскольку лермонтовская поэзия стала известна несколько позднее.

ГЛАВА ВТОРАЯ

«...ЧУВСТВА ОБЩИЕ, ПО СУЩЕСТВУ СВОЕМУ...»

В 1830 г. в альманахе «Денница» в форме отрывка из письма к приверженной «стихотворным занятиям» А. И. Г-ой [1] был помещен небольшой трактат князя Вяземского о реализме лирической поэзии. Сам Вяземский называл это качество в сходных случаях романтическим,— но не в словах дело (вспомним слишком знаменитое пушкинское определение «Бориса Годунова»). Давая поэтессе разнообразные технические советы, сводя попутно (в самых общих чертах, конечно) счеты с «новейшей» литературой и журналистикой, Вяземский высказывается и по существу интересующего нас вопроса: «Пишите более и передавайте стихам своим как можно вернее и полнее впечатления, чувства и мысли свои. Пишите о том, что у вас в глазах,

---

[1] В издании собрания сочинений Вяземского (издании С. Д. Шереметьева) адресат расшифрован: А. И. Готовцева. Это молодая поэтесса-дилетантка, которой немножко протежировал Вяземский. Впрочем, даже сам Пушкин печатно ответил стихами на стихотворное ее послание («И недоверчиво и жадно...») и сам Белинский считал Готовцеву многообещающим дарованием. Подробнее о Готовцевой см., например: *Пушкин.* Письма, т. II. М.— Л., ГИЗ, 1928, стр. 315—317. Языков увековечил образ барышни-поэтессы подношением «Влюблен я, дева-красота», которому повезло стать, между прочим, темой романсов Алябьева и Даргомыжского. Так «везло» только Пушкину.

на уме и на сердце. Не пишите стихов на общие задачи. Это дело поэтов-ремесленников. Пускай написанное вами будет разрешением собственных, сокровенных задач. Тогда стихи ваши будут иметь жизнь, образ, теплоту, свежесть. В женских исповедях есть особая прелесть. Свой взгляд, свое выражение придают печать оригинальности и новости предметам самым обыкновенным. Может быть, лучшие стихи у всех первейших поэтов именно те, которыми выражены чувства простые, *общие по существу своему, но личные по впечатлениям, действовавшим на поэта, и положению, в котором он находился на ту пору.* Вот тайна истины и истинной поэзии»[2].

Рассуждение это заставляет вспомнить пушкинский отзыв о Вяземском-критике в письме к Погодину еще в 1827 г.: «Его критика поверхностна или несправедлива, но образ его побочных мыслей и их выражения резко оригинальны; он мыслит, сердит и заставляет мыслить...» и т. д. (13, 341).

Собираясь на склоне лет издавать собрание своих сочинений, Вяземский заметил в «автобиографическом введении», что хоть и поздно он это делает, но, видимо, в известном смысле и рано, потому что «не настала еще пора, когда старое так состарится, что может понадобиться новым и молодым»[3].

В самом деле, приведенное старомодное наставление поэтессе очень точно обозначает разные стороны ситуации, в которой происходит становление реализма в русской лирической поэзии.

---

[2] Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. II. СПб., 1879, стр. 139 (курсив мой.— *В. С.*).

[3] Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. I, стр. II.

Не будем слишком перегружать теоретическим комментарием и всякими довесками суждения об «особенной прелести» женских исповедей. Равным образом не станем преувеличивать меры пренебрежения, вложенного в слова «поэты-ремесленники»: она крайне невелика, эта мера, ибо оба суждения зависят от положения, в котором они высказываются. «Ремесленники» — это, конечно же, в первую очередь не бездарные слагатели стихов, эпигоны и т. п., а поэты по призванию, или профессионалы, как в известном смысле сам Вяземский, как Пушкин. Здесь не ремесленничество противопоставляется творчеству, а профессионализм дилетантизму. Сказать это прямо — здесь значило бы сказать литераторствующей даме общества недопустимую грубость. В дальнейшем выясняется, что это именно так.

Сопоставляются «общие задачи» и «собственные, сокровенные задачи». Для дилетанта совет практически звучит так: оставь «общие задачи» (они тебе не по руке) и занимайся маленькими личными, тогда можно произвести что-либо не бог весть, но симпатичное, все-таки живое, потому милое. В этом малый смысл сопоставления. А большой раскрывается дальше. Оказывается, что «общие задачи» «у всех первейших поэтов» не противостоят как отвлеченно «общие» «сокровенным», а осознаются как «чувства простые, общие по существу своему, но личные по впечатлениям...»[4]. «Первейших поэтов», как явст-

[4] Легко, конечно, соблазниться и истолковать эти суждения буквально (чуть натягивая): мол, Вяземский пренебрежительно оставляет «общие задачи» присяжным государственным певцам-«ремесленникам», а удел истинных художников видит в чем-то

вует из контекста, Вяземский не ищет ранее Державина. Его суждение конкретно и, несмотря на специфический повод, предрасполагающий к упрощению, оно не упрощено.

Призыв к поэтам писать много («более») и «упражняться постоянно и прилежно» сообщает мысли историческую конкретность, тем самым прикрепляя ее к самой что ни на есть «точке», где наиболее интенсивно означается переход к новому качеству выражения, где формируется новый метод. Чтобы положение этой «точки» (не по годам, вероятно, а по условному времени литературного процесса[5]) попытаться прояснить, сопоставим три высказывания.

В своих известных «Записках», составленных уже в 10-х годах XIX в., Державин, рассказывая о первоначальных «упражнениях» «в стихотворстве», между прочим вспоминает, что, сидя на ямской подставе «для надзирания за исправностью наряженных с ямов лошадей, изготовленных для шествия императрицы и всего ее двора», он здесь «первые написал правильные ямбические экзаметры на проезд государыни чрез реку того селения Мохост...»[6]. Стихи не сохранились, и не в них дело. Понятно, это было нечто вроде оды, т. е. произведение по тем временам лирическое. Не столь показательно и то, что стихи (судя по историческим свидетельствам) следует отнести к 1767 г.: тогда это

таком, что чудится теперь иным либералам в до крайности доведенных требованиях «самовыражения». Легко соблазниться, но не стоит.

[5] В таком условном времени мы не случайно обычно употребляем пространственное понятие «этап» и пр. для обозначения времени.

[6] Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. VI. СПб., 1876, стр. 435.

было явление ординарное. Но примечательно то, что где-то около 1812 г., как видно из всего тона этого и подобных сообщений, поэт так же, как и полвека назад, осознает лирическую задачу и цель: «написал правильные экзаметры на проезд...».

Державинское воспоминание об «экзаметрах» невольно вызывает в памяти другое суждение о них же человека следующей эпохи, не менее колоритно русского — опального генерала Ермолова. Сообщая в 1829 г. Денису Давыдову о визите к нему Пушкина, опальный генерал рассуждает о поэтическом творчестве: «Вот это поэзия! Это не стихи нашего знакомого Грибоеда, от жевания которых скулы болят. К счастью моему, Пушкин, как кажется, не написал ни одного экзаметра — род стиха, который может быть и хорош, но в мой рот не умещается»[7].

Неясно, что понимал под «экзаметрами» Ермолов; пушкинских, крайне малочисленных и незначительных, он не знал[8]. Он, понятно, не терпел «Грибоеда» — родича Паскевича, и самой его брани невысока цена. Гекзаметров у Грибоедова вовсе нет, ни в стихах, ни в пьесах. По сути дела речь, вероятно, идет о ямбах комедий, и в этом смысле показательно, что и не

---

[7] Приводится в письме Давыдова к Вяземскому от 30 ноября 1829 г.— «Старина и новизна», кн. XXII. Пг., 1917, стр. 38—39. Д. Давыдов тут же прибавляет: «Этому я очень смеялся, будучи сам противник экзаметров» (стр. 39). Ср. аналогичное воспоминание в «Путешествии в Арзрум» (Пушкин, 8, 446).

[8] Отрывки из начала «Внемли, о Гелиос...» (1823) и «В роще карийской...» (1827) опубликованы много десятилетий спустя; эпиграмма «Кто на снегах возрастил...» (1829) была напечатана лишь в следующем, 1830 г.

очень близкий к литературе человек судит о достоинствах поэзии исключительно по критериям времени своей молодости — по удобопроизносимости и даже «съедобности» («в рот не умещается») стиха.

По литературным воспоминаниям Петра Быкова, Аполлон Григорьев восхищался тем, как Тютчев, создав очередной «замечательный перл» роняет небрежно: «J'ai fait quelques petites rimes» [9]. Если это правда, то П. Быков воспроизводит место из биографии Тютчева, принадлежащей Аксакову: «Однажды, в дождливый осенний вечер, возвратясь домой на извозчичьих дрожках, почти весь промокший, он сказал встретившей его дочери: J'ai fait quelques rimes, и пока его раздевали, продиктовал...» (следует текст: «Слезы людские...») [10]. Итак, «quelques rimes» — поэт кокетничает, как это с ним случается даже в не очень подходящих случаях [11]. Он знает цену своей лирике. И он знает, что смысл и назначение ее не в «изготовлении» к случаю «нескольких маленьких рифм» (или «стихов» в значении: рифмованных стихотворных строк). Здесь, в свою очередь, неважно, точно ли сохранены в неоднократной передаче тютчевские слова, а важно самое отношение к

[9] *Петр Быков.* Ф. И. Тютчев.— «Тютчевский сборник (1873—1923)».— «Былое», Пг., 1923, стр. 34.

[10] См.: *И. С. Аксаков.* Биография Ф. И. Тютчева. М., 1886, стр. 84.

[11] Несколько эстетская игра словами в стихотворении «29 января 1837»:

> ...Кто сей божественный фиал
> Разрушил, *как сосуд скудельный?*

(*Ф. И. Тютчев.* Поли. собр. стихотв. Л., «Советский писатель», 1957, стр. 152).

стародедовской задаче «изготовления» лирических стихов.

Между мнениями Державина и Тютчева по крайней мере десятилетия — и «золотые» годы русской поэзии. Позиции в данном деле безусловно крайние, хотя вторую восстанавливаем здесь «от противного»; да и как им не быть «крайними» при таком содержательном промежутке!

В этом промежутке произошла, во-первых, решительная перемена представлений о сути и задачах лирической поэзии. Возникало ощущение разрыва между поэзией XVIII и XIX вв.

Позднее восприятие этого обстоятельства породило даже недоразумение. Молодой Б. Эйхенбаум считал самого Пушкина прежде всего «завершителем» поэтических традиций XVIII в.— «этого поистине рабочего, трудового для русского искусства века» [12]. Вольно или невольно он опирался на традицию. Герцен в статье «О развитии революционных идей в России» утверждал, что «в XVIII веке русская литература, по сути дела, являлась лишь благородным занятием нескольких умных людей и не оказывала никакого влияния на общество» [13]. А Горький, занимаясь историей русской литературы, вообще считал всю допушкинскую поэзию занятием несерьезным, чуждым общественных стремлений, ибо «до П⟨ушкина⟩ литература — светская забава» [14]. Суждение неверное, неисторич-

---

[12] *Б. М. Эйхенбаум.* Сквозь литературу. Л., «Academia», 1924, стр. 158.

[13] *А. И. Герцен.* Собр. соч. в 30 томах, т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 189.

[14] «Архив А. М. Горького», т. 1 («История русской литературы»). М., ГИХЛ, 1939, стр. 90.

ческое, но очень показательное как ощущение выдающимся художником новой эпохи известного контраста.

Во-вторых, в этом промежутке стихийно сложилась определенная культура и определенная свобода как новая форма лирического выражения.

Приведенная выше декларация Вяземского стягивает обе крайности на том этапе, когда первая отживала (почти отжила совсем), а вторая уже основательно окрепла.

Ведь пожелание писать «более» и «упражняться постоянно и прилежно» есть не только снисхождение к дилетантке. Не мог Вяземский не понимать, что если таланта нет, то графомания его не заменит. Совет Вяземского — это далекий отзвук того этапа, когда «общей задачей» было прежде всего изготовление оды на важный случай. А так как случаев много, то цепь последовательных од или иных стихов образует своего рода поэтическую летопись официальной эпохи, ее торжеств и пр. Но это только далекий отзвук, сильно преобразившийся к тому же. Теперь не то: «чувства простые, общие по существу своему, но личные по впечатлениям».

Такое первоначальное завоевание права «личных впечатлений», в которых претворены «общие задачи» (о чем говорилось на предыдущих страницах), свершалось до 30-го года, когда выступил с наставлениями Вяземский. Это и следовало бы, по-моему, считать начальным этапом реализма русской лирики, реализма *как такового*. И рискнуть начать все-таки с Державина.

Все-таки, потому что это очень небесспорно. В последнее время оживился интерес к Державину как к поэту, имеющему не только архивно-

историческое значение[15]. Надо думать, в современных литературных кругах уже немного найдется людей, которые не признавали бы его большим национальным поэтом или согласились бы с приведенным выше суждением молодого Горького о допушкинской литературе как «светской забаве». Однако стиль Державина для современного восприятия настолько архаичен, а та власть сглаживающей ретроспективы, о которой говорилось вначале, настолько сильна, что Державин выглядит прежде всего *замыкающим* в цепи: Тредиаковский — Ломоносов — Сумароков, т. е. прежде всего классицистом по методу. Как правило, за ним признается «разрушение» некоторых норм и «рамок», прогрессивная вульгаризация языка и возникающие в связи со снижением образности «элементы» реализма[16]. Верные поэзии[17], все подобные суждения представляются недостаточными в совокупности, хотя, если не испугаться прихотливого переплетения «плодов» и «зерен», следует признать справедливым следующее типическое (при всей своей индивидуальной живописно-

[15] См., например, работу В. В. Кожинова «Маяковский и русская литература. (Заметки к теме)» в кн.: «Маяковский и проблемы новаторства». М., «Наука», 1965, стр. 25—50.

[16] Среди работ, придерживающихся такого взгляда, укажу хотя бы на статью Д. Д. Благого к «Стихотворениям» Державина во втором издании «Библиотеки поэта» (большая серия, Л., 1957).

[17] Хотя некоторыми исследователями (например, В. В. Виноградовым, Г. М. Макогоненко) самое понятие «элементов реализма» не без основания критикуется за типологическую неясность, за то, что оно нередко возмещает отсутствие твердых представлений о методе вообще и о реализме в частности.

сти) определение: «Величавое и могучее древо державинской поэзии несет на своих широко раскинувшихся ветвях воистину золотые плоды — зерна будущего, соединяет концы и начала, является живым и действенным связующим звеном между двумя столь различными эпохами в развитии русской поэзии» (т. е. между последними десятилетиями XVIII и первыми годами XIX столетия) [18]. Подобные справедливые определения нуждаются только в дополнительных акцентах, преследующих достижение большей конкретности.

Державин прежде всего не завершитель, а открыватель. Этот замыкающий направление классицист — первый реалист в русской лирике, *прареалист* [19].

Как ни хочется тотчас же обставить это утверждение всяческими оговорками, но лучше этого не делать. Только одно напоминание: исторические ступени реализма различны, и реалист реалисту рознь. И, конечно, тот, кто сам осознает себя в «рамках», условно говоря, классицизма, выглядит особенно специфично.

Поэзия Державина в целом и лирическая ее часть очень засорены. Известно резкое рассуждение Пушкина в письме к Дельвигу. Имея в Михайловском досуг перечитать поэзию Державина всю сплошь, Пушкин полагает, что его надо еще перевести на русский язык, да и после того сохранить лишь «од восемь да несколько отрывков, а прочее сжечь» (13, 182). Как видно, речь идет не только о, мягко говоря, разно-

[18] Упомянутая статья Д. Д. Благого, стр. 5.

[19] Приставка «пра» употребляется здесь в том значении, в каком в немецком языке употребляется приставка «ur».

стильности поэтической речи Державина, не только о грубых погрешностях стиха и рифмовки, из-за которых Державин «должен бесить всякое разборчивое ухо». Речь идет о преобладании просто плохих, аляповато составленных произведений, которых, по Пушкину, и «переводить»-то на (опять-таки по-пушкински) правильный русский язык бесполезно. Бедность их художественной идеи, трафаретная, тяжелая, важная восторженность вполне достойны их корявой, а часто прямо вульгарной формы.

Это прежде всего те самые «правильные» или неправильные, фигурально говоря, «экзаметры», которые сочинялись «на проезд» или на что-либо подобное. Надо заметить, что в этом отношении Державин беднее Ломоносова, очень им самим ценимого. И не только потому, что Ломоносов был проворнее. «Первый наш университет», «профессор поэзии и элоквенции», вместе с тем «ничто иное как исправный чиновник, а не поэт» (Пушкин, 11, 249) — Ломоносов в «однообразных и стеснительных формах» (там же) своих од относился несравненно ответственнее к слову, чем Державин. Если, напротив, в слишком известной общей характеристике поэтики Ломоносова, данной раздраженным Пушкиным («высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности, отсутствие всякой народности [20] и оригинальности...» — см. там же), что называется, переменить «знаки» (т. е. сменить «минус» на «плюс» и наоборот), то получим существенные черты поэтики Державина. Правда, «высокопарность», очевидно, у Держа-

---

[20] Первоначально еще резче — «отвращение от народности» (11, 487).

вина тоже присутствует, но она часто корректируется своеобразным державинским юмором. А в общем — «неизысканность», доходящая до прямой неразборчивости, в этом смысле натуральность высказывания, его «простота», очень нередко «точность», меткость конкретного ви́дения, «народность» и «оригинальность» — все это Державину присуще и его отличает. Получается так, что державинская поэтичность, тем самым в нашем случае его достоинство как лирического поэта, связаны как раз с «неизысканностью», а «народность» и «оригинальность» находятся в прямой связи с отсутствием отвращения от «простоты», т. е. с по-пушкински понимаемой «простотой».

Все это имеет первостепенное значение для прояснения того, как возникает, «становится» реализм в русской лирической поэзии.

Конечно, ломоносовское «Летит корма меж водных недр», рассердившее Сумарокова то ли за неточность, то ли за неоговоренное заимствование у него, Сумарокова (довольно темное место в «Критике на оду» [21]), проще и даже в такой своей простоте грациознее — потому что легче, чем державинское:

Когда поверх струистой влаги
Благоприятный дунет ветр,
Попутны вострепещут флаги
И ляжет между водных недр
За кораблем сребро грядою...[22]

105

[21] *Сумароков.* Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1935, стр. 347—348.

[22] Кроме особо оговоренных случаев, тексты стихотворений Державина приводятся по изданию: *Г. Р. Державин.* Стихотворения. Л., 1957. В тексте в скобках указывается страница.

Конечно, здесь есть и «лишние» слова («благоприятный», может быть, также «попутны»), лишние на современный взгляд. Правда, прекрасный из приведенных последний образ «гряды сребра» в другой оде, чуть более поздней, но тоже относящейся к, условно говоря, циклу Фелицы, дозревает до крайней степени роскоши, крайней, потому что следующая степень уже вывела бы наружу, за пределы художества, в какую-то другую сферу:

Шумя, младых бы класов волны
Перелпвались ветерком,
Граненых бриллиантов холмы
Вслед сыпались за кораблем.

137

Однако вообще нельзя не заметить, что непосредственному восприятию современным русским человеком державинской лирики, самой оригинально-национальной ее образности, ощущению ее эстетической выразительности очень вредит то ложное представление о «мастерстве» словесного «лака», которое со школьных лет завязывается вместе с образцом — начальными стихами «Видения мурзы» («На темно-голубом эфире...»). Кто-то наблюдательный, возможно, еще до Батюшкова впервые заметил и выделил аллитерацию на «л» и отчасти на «р», обрадовался совершенству «плавности», эффекту «лаковости», и с тех пор это совершенство служит аргументом в пользу того, что, мол, и грубоватый в общем Державин был талантлив, потому что мог иногда быть сладкозвучным, искусно живописуя звуком на позднейший манер. Сам поэт помогает подобным представлениям, когда

он в предисловии к сборнику «Анакреонтические песни» рассказывает о нарочитости звуковой аранжировки некоторых своих стихов, извещая читателей тем самым об известной склонности к собственно формальным экспериментам.

Между тем, если и есть подобность оправдания державинских художественных слабостей и корявости, сорности, то такое оправдание мы не вправе строить на способности поэта стать «лаковым», на его чуть ли не преобладающем стремлении стать гладкописцем, предвосхищающим чуть ли не XX в., чуть ли не бальмонтовские в этой области достижения. Заслуживает внимания то, что даже Батюшков, мастер «плавности» и учитель Пушкина в этом отношении, видит ценность поэтичности Державина не в ней: «Гармония, мужественная гармония не всегда прибегает к плавности. Я не знаю плавнее этих стихов:

На светло-голубом эфире
Златая плавала луна

и пр.—

и оды «Соловей» Державина. Но какая гармония в «Водопаде» и в оде на смерть Мещерского! — «Глагол времен, металла звон!» [23].

Д. Д. Благой напоминает о том, как уже литературные друзья Державина (Н. Львов, Капнист, Хемницер, позднее Дмитриев) редактировали его стихи, преследуя цель «ослабить порой шокировавшую их резко необычную поэтическую смелость Державина, сгладить некоторую угло-

[23] *К. Н. Батюшков.* Сочинения. М., Гослитиздат, 1955, стр. 398.

ватость, иногда и прямо неуклюжесть его художественной формы — языка, стиха»; ученый справедливо видит в подобном словно бы техническом причесывании более методологически существенное стремление «по возможности ввести громадное и глубоко самобытное, но действительно во многом необработанное... дарование Державина в границы принятых ими «правил», определявшихся наставлениями Батте, примерами классических образцов и требованиями «изящного вкуса»[24].

Стремление, конечно, очень вообще долговечное; сразу же приходит на память широко известный пример «Тургенев — редактор Тютчева» (случай, хорошо обследованный, кстати, Д. Д. Благим полвека назад). Однако есть здесь и определяющее отличие. Тургенев стремился ввести Тютчева в привычный пушкинский канон, приглушить сомнительные новшества завтрашнего дня, сменив их надежными традиционными решениями. Тургенев сдерживает тютчевскую оригинальность, тормозит ее развитие, объективно ведет к *опозданию* явления нового.

Друзья и редакторы Державина, напротив, чем бы субъективно ни вдохновлялись, объективно направляли свои усилия к тому, чтобы перенести державинскую поэзию через Державина вперед, к тому наиболее прогрессивному и внешне выигрышному в своих достижениях направлению, возникшему на границе двух веков, которое со всеми оговорками называется сентиментализмом. Все то, что уже было к 90-м годам у Державина не-ломоносовского и не-сумароковского, тем самым оценивалось ме-

[24] *Г. Р. Державин.* Стихотворения. Л., 1957, стр. 20.

рой приближения к поэтике стихотворений сентиментализма.

Между тем существует реальная проблема ценности собственно державинского периода развития русской лирической поэзии — и не как некоего промежуточного, или «переходного» этапа от разрушенного им классицизма к предвосхищенному им сентиментализму (Карамзин, Жуковский) или даже Пушкину [25].

Роль посредователя при переходе, своеобразного шлюза или порога, делающего более пологим перепад от провинциальной полупридворной поэзии к большой национальной литературе, равноправной с высокоразвитыми европейскими,— такая роль оказывается внешней и мало о чем говорящей, если иметь в виду не поверхность «борьбы» или «смены» направлений.

То, что у Державина встречается что-либо созвучное «чувствительной» лирике Дмитриева или иных сентименталистов, говорит о том только, что при своем долголетии он оказался современником по крайней мере трех литературных эпох. Державин как национальный лирический поэт просто несравненно *крупнее всего нашего классицизма* в этой области, для того чтобы служить последним его «звеном».

И передача: Державин — Пушкин — это в

---

[25] Ср. популярное у историков литературы афористичное: «Словом, поэзия Державина есть безвременно явившаяся, а потому и неудачная поэзия пушкинская, а поэзия пушкинская есть вовремя явившаяся и вполне достигшая своей определенности, роскошно и благоухающе развившаяся поэзия державинская...» (*В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VII. 1955, стр. 276—277).

основе конфликтное столкновение двух возможных главных истоков в развитии реализма русской лирической поэзии.

Пушкиным такая конфликтность если и не осознана последовательно теоретически (на взгляд нашего современника), то во всяком случае почувствована серьезно, с раздражением даже. «Разборчивое ухо» Пушкина «бесит» державинское варварство. В этом разностороннем варварстве суть дела.

Позиция основоположника новой русской литературы, нового русского литературного языка, законодателя норм этого языка на многие годы, естественно, очень прогрессивна, широка и наследует многие традиции. В этом смысле известное уподобление пушкинских достижений морю, вобравшему в себя многочисленные реки и ручейки, принадлежащее Белинскому, является первым научно-критическим установлением факта связи с традицией и осмыслением основного характера этой связи.

Однако многосторонность не означает той исчерпывающей универсальности, которой никогда и ни у кого не может быть. Позиция основоположника нового всегда тем самым непримирима к каким-то важным традициям старого, потому что новое из простой «суммы», или «произведения», или иного сочетания («интегрирования», например) завоеваний старого не составляется.

Пушкин не принял практически предложенных или только намеченных Державиным исходно варварских, стихийных, что ли, даже диких принципов и приемов реализма в лирике, так противоречащих его стремлению к порядку, своеобразной «геометрии» и т. п., в которой

рождается «гармония». Не принял и, как видим, уже в 1825 г. обдуманно отверг.

Наиболее наглядным (хотя и не наиболее убедительным по существу, конечно) подтверждением сказанного может служить то, что на Державина немножко похожи некоторые ранние стихотворения поэта, преимущественно лицейских лет, во всяком случае относящиеся к тому времени, применительно к которому ни о каком реализме говорить не приходится. Более поздние веселые пушкинские сальности в стихах и прочие шалости лишь отчасти могут быть связаны с собственно державинской линией («Если б милые девицы...»); они восходят к вообще более широкой традиции XVIII в., и далеко не только русского. А серьезные лирические произведения Пушкина, реализм которых нам предстоит еще обосновать, без натяжки никак нельзя возвести к истокам державинского метода, разве что с помощью привычно микроскопических «элементов» и частных перекличек.

Надо решительно разграничить Державина и Пушкина, чтобы понять действительную их связь. Опять Д. Д. Благой: приводя известный приговор Пушкина, содержащийся в письме А. А. Бестужеву («кумир Державина ¼ золотой, ¾ свинцовый»), Д. Д. Благой спешит с амортизатором: «Пусть в стихах Державина только на одну четверть золота, но зато золото это — высшей пробы»[26]. Это далеко не лучший пример распространенного обыкновения «договаривать» за цитируемого автора, — потому что первоначально Пушкин написал «полу-золотой,

[26] *Г. Р. Державин.* Стихотворения, стр. 68.

полу-свинцовый», а уж потом, подумав, исправил, усилил резкость приговора (см. 13, 178). Пушкин за варварство называет Державина «чудаком» и предвосхищает другое, более смелое определение, сделанное позднее.

Приоритет здесь не принадлежит Гоголю, сказавшему среди беспредельных похвал о поэзии Державина: «Дико, громадно все»[27]. Определение впервые было высказано в забытой, но по существу первой замечательной работе о Державине, во многих своих положениях новой, актуальной и сегодня, — в статье Н. Полевого «Державин и его творения» (1832), в которой автор между прочим призывал осененного вдохновением «юношу», услышавшего «чудные, дивные звуки» «из дебри», где звучит «голос исполинского образа Державина», идти к источнику вдохновения, «в дикую дебрь его (Державина) поэзии»[28].

В этой же статье, кстати, впервые предпринята попытка связать научную биографию поэта, своеобразие его личности с легко объяснимыми особенностями его творчества, не ограничиваясь предварительным отличением самого ничтожного «дитяти света» от жреца Аполлона. Наиболее же интересное в нашем случае — тот по всей видимости невольный, но принци-

---

[27] *И. В. Гоголь.* Полн. собр. соч., т. VIII. Изд-во АН СССР, 1952, стр. 373.

[28] *Н. Полевой.* Очерки русской литературы, ч. 1. СПб., 1839, стр. 94. Самое слово «дикость» было сказано, конечно, раньше — бывшим сотрудником Полевого по «Телеграфу» князем П. А. Вяземским, когда речь шла о «Водопаде»: «...все дышит дикою и ужасною красотою».— См.: Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. I, стр. 16.

шальный спор, который Полевой ведет с Пушкиным.

Полевой, по вероятности, не слышал метафорического предложения сжечь все, оставив восемь од, но знал о более ранней (1816) статье Вяземского (ее, конечно, помнил и Пушкин в Михайловском) «О Державине», где автор ждал «руки, водимой вкусом и беспристрастием», которая бы «собрала избранные творения Державина» и с ними могла бы пойти на международный турнир [29].

Прямо с Вяземским (цитируя) и косвенно с поддержавшим его Пушкиным полемизирует Полевой: «Державин поэт *не на выдержку*. Поэзию его можно уподобить долине цветущей и дикой ...» и т. п. «Не с выбором его од должны мы вызывать его соперников иноземных, не с классической меркою подходить к его творениям — нет! Мы должны обозревать его вполне, изучать во всей его дикости, разнообразии; с высоты его гения смотреть должно на других поэтов, чтобы понять все его величие» [30]. Потому что вообще он есть «истинный представитель гения России, дикого, неконченного, неразвитого, но — могущего, как земля русская...» [31].

Отсюда Полевой выходит к главному выводу, и сейчас вызывающему у нас чувство не столько исторически понимаемого удовлетворения (как давно, мол, и рано это было сказано!), сколько понятной конкретной досады: «...Только Крылов умел так по-русски шутить, только Пушкин так по-русски писать. Этот *Русизм*,

---

[29] Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. I, стр. 20.
[30] *И. Полевой*. Указ. соч., стр. 71, 80.
[31] Там же, стр. 91.

эта национальность Державина до сих пор были упускаемы из вида. Говоря о лирике Державина, все забывали в нем *русского певца*. Сочинения Державина исполнены русского духа, которого *видом не видать, слыхом не слыхать* у других *мнимо* русских поэтов наших» [32]. Тут же критик объективности ради оговаривается, что при «Державине не наставало еще время русской литературной самобытности» [33]. Он словно предвосхищает имевшее стать сенсационным заявление Белинским через два года после того, что у нас нет литературы. Суждение Полевого очень самокритично и полемично, но сбивчиво, неточно.

Не было широкого межнационального размаха (хотя и были зарубежные переводы оды «Бог»), но самобытность уже была очень выразительной, как это и сам Полевой достаточно эффектно показывает, приговаривая: «Он всюду могущ, богат, звучен, самобытен, велик и в самом падении, поучителен в самых ошибках...» и т. п. [34]

Любопытно, что два виднейших критика 30 — 40-х годов, два активных во многом антагониста, в высказываниях, отстоящих друг от друга на два года, основываясь на ряде беззаботных признаний Державина, сошлись на том, что Державин — поэт такого бесспорно большого дарования — «гений снегов и льдистой нашей родины, не знавший сам себе цены» [35]; что он поэт, чье «*невежество* было причиною его *на-*

---

[32] Там же, стр. 76—77.
[33] Там же, стр. 78.
[34] Там же, стр. 83.
[35] Там же, стр. 80.

родности, которой, впрочем, он не знал цены» [36]. По поводу приверженности Державина оде Белинский позже даже сожалеет: «Как жаль, что Державин не знал или не мог знать, в чем особенно он силен и что составляло его истинное призвание» [37]. Оба критика не вполне правы: Державин, как бы ни ставил свои литературные упражнения ниже государственной службы, однако в самой своей поэзии *знал*, что́ ценить. Об этом он отчасти сказал в оде «Памятник».

* * *

Молодой Б. Эйхенбаум насмешливо попенял академику Я. К. Гроту за старомодную «добросовестность», с которой тот пытается раскрыть исторические реалии, отраженные у Державина либо слишком метафорически, либо в виде маловпятного намека,— например, манифесты императрицы, вызывающие иностранцев в Россию для устройства колоний в малонаселенных краях, и пр. Правда, старомодный исследователь Я. К. Грот здесь шел вслед самому поэту, очень заботливо комментирующему пышные иносказания своих од, шел, тем самым тактично помогая Державину. Однако в глазах позднейшего новатора это не было извинительным: «То, что трогательно в устах самого поэта, ка-

---

[36] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. I. М., 1953, стр. 50. Впрочем, далее критик продолжает, заметно суживая смысл своего высказывания: «Оно (невежество) спасло его от подражательности, и он был оригинален и народен, сам не зная того. Обладай он всеобъемлющею ученостию Ломоносова — и тогда прости поэт!» (там же).

[37] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VI, стр. 645.

жется смешным в устах исследователя»[38],— заявил Эйхенбаум. Нужды нет, что еще до Грота было сказано: «Не будь Екатерины, не было бы и Державина»[39], и подобного рода слова уже тогда давно не были новостью для каждого читающего, не говоря уж о профессиональной критике. А Белинский, кстати, еще и очень знаменательно уточнил: «Поэзия Державина — самое живое и самое верное свидетельство того, до какой степени эта эпоха (эпоха царствования Екатерины. — *В. С.*) была благоприятна поэзии и до какой степени могла она дать поэзии разумное содержание»[40]. Со своих позиций Гоголь не без некоторого удивления замечает: «Это что-то более, нежели обыкновенная любовь к отечеству. Любовь к отечеству отозвалась бы приторным хвастаньем. Доказательством тому наши так называемые квасные патриоты: после их похвал, впрочем довольно чистосердечных, только плюнешь на Россию. Между тем заговорит Державин о России — слышишь в себе неестественную силу и как бы сам дышишь величием России»[41]. Сам Б. М. Эйхенбаум выразился почти правильно: «Кн. П. А. Вяземский и Гоголь сказали в свое время о Державине больше и лучше, чем вся последующая литературная наука»[42]. Кн. П. А. Вяземский здесь упомянут для красного словца, для своеобразного в тогдашних условиях «шика». А Гоголь упомя-

---

[38] *Б. Эйхенбаум.* Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 8.
[39] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VI, стр. 651.
[40] Там же, стр. 640. Справедливости ради следует напомнить, что Белинский в это время находился под влиянием Гоголя.
[41] *Н. В. Гоголь.* Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 250.
[42] *Б. Эйхенбаум.* Сквозь литературу, стр. 6.

нут очень кстати — тот самый, между прочим, Гоголь, который, как каждому ясно, никогда не согласился бы презирать те реально-исторические приурочения, которым сам поэт придавал такое большое значение, — слишком знакомо было Гоголю «дыхание величием России».

Б. М. Эйхенбаум великодушно соглашается с тем, что «у Державина есть поэтические ви́дения», но тут же уточняет, что «часто, почти всегда, они не имеют *никакого отношения* к общей теме оды — и смешно бывает вспомнить, что эти строки оказались в оде «На взятие Варшавы» или «На отсутствие Ее Величества в Белоруссию»[43]. Уважение к заслугам исследователя не позволяет с должной прямотой квалифицировать подобное заявление. Последователи или единомышленники заявителя пошли дальше,— они просто забыли о «смешным» образом «оказавшихся» в оде «На взятие Варшавы» вспышках «поэтического ви́дения» и выбросили всю оду целиком[44]. Такова практическая цена невинного академического посмеивания. Но это уже хотя и близкое по теме, но другое дело.

---

[43] *Б. Эйхенбаум.* Сквозь литературу, стр. 7. Точно так же, между прочим, с таким же безразличием к духовной жизни исследуемой эпохи говорит в цитированной выше статье и Л. Я. Гинзбург: «Совершенно не обязательно знать, что стихотворение Лермонтова «Я верю: под одной звездою // Мы с вами были рождены...» обращено к графине Ростопчиной. Факт этот может войти в биографию Лермонтова, но к восприятию стихотворения он решительно ничего не прибавляет» («Русская литература», 1962, № 1, стр. 28).

[44] В обоих изданиях «Библиотеки поэта» (большая серия) ода отсутствует, и это отсутствие никак не оговорено.

Признанный великим выразителем великой эпохи России, Державин, будучи лирическим поэтом по преимуществу, не просто, как одописец, шаг в шаг ступал за событиями; он *лирически формировал* эти события; он *возводил в поэзию свою эпоху как свою жизнь* (твердо, кстати, зная, что не его жизнь есть напряженная поэзия эпохи — отличие важное, отличие от нашего века). Для него пресловутый «проезд» — если говорить об одах — событие общественно значительное, поэтому событие личное, а не только внешний повод для самовыражения.

Смерть князя Мещерского — повод для ламентаций относительно бренности всего сущего и скоротечности человеческой жизни или относительно того (это уже в послании «Ко второму соседу»), что «надежней гроба дома нет». Об этом пишут всегда; но это лишь сторона дела, аспект, в котором лирическая мысль видится гораздо более поздним оком, со снисходительностью и даже радостью устанавливающим резонные основания и смысл предшествующего этапа. Получается так: Державин отметил коловращение жизни и смерти,— мы-де давно все это знаем, и в общей форме такой «новостью» нас не удивишь, но для него это все-таки заслуга[45]. Такого рода представления (пусть и непрямо выраженные) не учитывают того, что в констатации (в стихотворении) и поэтическом обсуждении этого факта нет никакой заслуги даже уже и для державинского времени, что, видя в этом заслугу, мы обижаем Державина: будто бы он, словно подрастающее дитя, открывает, что

[45] В статьях о Державине и даже книгах заслуга эта всегда выделяется именно как заслуга, как достижение. Я, по крайней мере, не помню исключений.

всех ждет смерть, и надо об этом для других людей стихи написать.

Вынося мотив бренности на первое место, вполне логично отнести подобного рода рассуждения в стихах к разряду «философской лирики». И хотя смертность есть реальный удел всякой жизни (или предел ее), «философия» такого рода, что выдвигается на первый план, например, в оде на смерть Мещерского, явно не материалистическая. Склонность иного современного исследователя если не отождествлять, то сближать философский материализм с художественным реализмом (многократно дискредитированная, но все равно живучая) в материале XVIII в. находит разными способами определенные благоприятные условия. Осознанно или бессознательно, но только эта склонность подводит литературоведов обычно к убеждению, что не в одах, сочиненных «на случай» (наследие русского классицизма!) и отмеченных провиденциализмом, надлежит искать реализм.

Отсюда, в конечном счете, та монотонность, с которой самые разные авторы, в особенности сторонники «элементов реализма», обращаются к «Жизни Званской», к описаниям тогдашнего богатого стола, «разных вин», к одним и тем же его деталям (в разных, впрочем, стихотворениях, вроде: «Славный окорок вестфальский...» и т. п.).

Словом — «в поэзии Державина перед читателем развертывается реальный, вещный мир во всей его чувственной наглядности, осязаемости, ощутимости, в обилии красок, звуков, тонов, переливов»[46].

[46] *Г. Р. Державин.* Стихотворения, стр. 52—53. Вступительная статья.

В этой пресловутой «чувственной наглядности» ищут и находят, как правило, «элементы реализма». Величайший одический (если можно так говорить по аналогии с «элегический», «сатирический», «буколический») русский поэт, оказывается, способствовал рождению самого перспективного метода реалистическими шутками, шалостями, дружескими посланиями — т. е. тем, что он сам воспринимал (и другие тоже) как издержки поэтического темперамента [47]. Если бы это было так, корень реализма русской лирики оказался бы скомпрометированным. Он оказался бы в ряду понятий реализма в политике, может быть, этакого прикладного «позитивизма» и, конечно же, «реализма» в гастрономии. На самом деле все это не так.

Державин не «элементы» поставлял для последующего расцвета реализма нашей лирики. Такие «элементы» возникали и складывались в поэзии Сумарокова, Василия Майкова, Богдановича. А Державин явился в роли не «предреалиста» (с «элементами»), а, как уже сказано, *прареалиста*. И державинский реализм складывается прежде всего в главной части его поэтического творчества — в одах.

---

[47] Вспомним, как сам Державин воспринимает посещение его Музой:

...Резвилась вкруг меня, ласкалася, смотрела
И, будто всторочек, села
На лопе у меня.
Тут вдруг, веселый вид на важный премепя,
Небесным жаром воспылала...

167

Вот только тут, под настроением «важности», начинает «шламонсть» серьезное творчество.

В острополемической статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» Добролюбов, отказывая Державину, как и многим другим, в праве на качество народности, так суммирует известную по объяснениям самого поэта творческую историю одной из од: «Державин был кем-то обижен и написал «Оду на коварство». Через три года произошла французская революция; он приделал к своей «Оде на коварство» несколько строф и пустил ее в свет под названием: «Ода на коварство французского возмущения». Не удовольствуясь этим, он пришил к ней еще похвалу князю Пожарскому» [48]. Здесь не все точно по части хронологии и названий, но «поступенное» составление оды отмечено верно. С точки зрения Добролюбова, не считавшего и Пушкина реалистом, не может быть и речи о реализме такого рода сочинения. Да и ода эта среди державинских од средняя, невыдающаяся. Однако возникает вполне естественный вопрос: если это произведение все-таки серьезно и сделано достаточно ответственно, то как же можно было стянуть, свести воедино совершенно личную горечь служебных неприятностей в связи с неудачным губернаторством в Тамбове и принципиальную идеологическую, явно надличную антипатию к «французскому возмущению»? От текста оды заранее можно ожидать легкого распадения состава, так искусственно и разновременно собранного. Действительно, непосредственное бешенство страсти, клокотание обиды и злости, столь очевидно рвущиеся в первых строфах, за-

---

[48] *Н. А. Добролюбов.* Полн. собр. соч., т. I. ГИХЛ, 1934, стр. 231.

метно укрощаются, во всяком случае трансформируются как-то в дальнейшем, как только дело доходит до возмущения «возмущением», т. е. где-то около четырнадцатой строфы. Продолжая ругать своего обобщенного врага по службе, Державин чеканит афоризмы:

Хотя дела твои днесь громки,
Но если поздние потомки
Путей в них правых не найдут —
Не будешь помещен ты в боги;
Несправедливые дороги
В храм вечной славы не ведут.
Ведут не в храм — на место лобно
Они содетелей неправд;
Души коварной чувство злобно —
Здесь дыба, а по смерти — ад...

Дальше некуда в выражении ярости. А потом, как кажется, сразу же (если попытаться пробиться сквозь густую метафористику и отвлеченности) идет речь о «возмущении»:

...Насильственно реки стремленье,
Войною страх опустошенье,
Неправый суд, огнь, глад, бунт, мор!

151

Естественно ожидать некоего «перепада», перелома если не стиля, то тона по крайней мере: Франция далеко, это не Тамбов. Оказывается, ничего подобного. Личная (или, может быть, лучше сказать здесь — непосредственная) ярость отошла, а стиль и образность остались теми же «жаркими», воспламенительными. Общая накаленность отрицания разного по объективному значению «коварства», создаваемая общностью

экстенсивной и безудержной лавы метафор и сложных уподоблений, олицетворений, делает возможным «пришить» еще и похвалу князю Пожарскому. Лава проскакивает без остановок место такого «шва»:

Мы зрим полки у нас героев;
Но чтит ли их взор мудреца?
Он щит росса справедлива,
Благочестива, терпелива,
Мужей великих образца,
Который *бы* в боях сражался,
Лишь спасть народ, царя от бед...

(продолжается та же фраза, идущая под знаком «бы»):

...Избрал достойного владыку
И над собою воцарил;
Который, *быв* покорен воле
Избранного собой царя...

154

Одна фраза на протяжении почти двух с половиной десятистрочных строф; она словно не может остановиться, прекратиться ранее по крайней мере 23-го стиха. И на этом длинном перегоне происходит подмена — вольная или стихийная, это совсем неважно, но очень ловкая — воображаемого отвлеченного идеала «мужа» («который бы...») идеализированным образом исторического человека («который, быв...»). Подмена происходит еще в строфе «бы», а повторенное, мнимо однородное «который» искусно прикрывает шов, по идее грубый. Все одинаково воспаленное.

Сшитая из лоскутов разного времени, ода оказывается цельной благодаря единому «государственному» тону, который в конкретно-исто-

рических тогдашних условиях является неотлучным от трона. Конечно, было бы большой натяжкой искать реализм в этой оде и подобных ей произведениях. И французское возмущение, и Пожарский выступают здесь в той крайне отвлеченной и условной форме, которая характерна для классицизма. Не более убедительными были бы и поиски «элементов реализма» в отражении поэтом-губернатором своих тамбовских огорчений, хотя его сетования, как уже сказано, очень колоритны. Но и в этой средней и составной, т. е. особенно искусственной, оде есть то, на чем в лучших произведениях зиждется державинский реализм: настолько близкое отношение к *общему*, в данном случае прежде всего самодержавно-государственному оформлению национальной жизни, что создается возможность не отвлеченно-метафорического, чисто риторического или декларативного, а реального сообщения «личного» с «общим», возможность того лирического возведения эпохи в поэзию, о котором говорилось выше.

Чтобы пояснить это рассуждение, предложу одно сопоставление. Ломоносов, Державин, Жуковский и Пушкин обращаются к монарху или сильному человеку вроде бы равно непосредственно и даже на «ты»; первые два потому, что это было в норме поэтики их времени, Пушкин (в «Стансах») потому, что сознательно пользуется традиционной вольностью уже старинного приема. «Кротость» Жуковского стала общим местом. Мера истинности такого общего места нам сейчас неважна. Во всяком случае, в первой из своих (немалых по числу, но незначительных по качеству) официальных или полуофициальных од (1797) к императору Павлу

прямо обращается не сам поэта-поэт, а сначала Россия, потом «музы» («в восторге сладостном поют»). С годами мнимая непосредственность обращения к членам царствующего дома вроде бы растет, но это невозможно заметить из-за непомерно растущей от случая к случаю елейности и льстивости подобных обращений: тут даже тени подозрения в какой-либо дерзости возникнуть не может. Но показательно, что, побывав в действительной, буквально домашней близости к престолу, о которой и речи быть не может применительно к любому другому большому русскому поэту, Жуковский, находясь уже в почетной отставке, в последнем своем подобного рода обращении (1849) говорит с дочерью государя на «вы». Традиция предшествующего века в этом смысле к середине XIX в. себя вполне изжила. Много спустя после смерти Лермонтова, после смерти Белинского, после ухода из литературы Гоголя условно «фамильярная» (или старинная простовато боярская) форма обращения с тропом могла бы выглядеть только дико.

А Пушкин, в отличие от Жуковского, посмел дерзнуть в своих «Стансах», спокойной отвагой провоцируя в ответ то «рыцарское» великодушие, которое он постоянно, несмотря ни на что, искал в императоре Николае и которое сам император любил при случае подчеркнуть[49]. Пушкинский полупризыв (традицион-

[49] Ср. очень специфическое и в силу известных обстоятельств воспринимаемое с доверием замечание жены декабриста С. Г. Волконского о государе, «который пользовался всяким случаем, чтобы высказать свое великодушие (*в вопросах второстепенных*)» («Записки княгини М. Н. Волконской». Чи-

ная форма иная: «пиит» — к «вождю»-герою) оказывается и полунаставлением со стороны гражданина, независимого по совести и даже знатного, но живущего трудами рук своих и уже необходимостью этих трудов значительно отдаленного от тропа. Сдержанное: «Семейным сходством будь же горд...» и т. д., говоря о зрелости лет и опыта, все же напоминает об обращении более раннем, приятельском, вполне фамильярном к участнику войн начала века генералу А. Ф. Орлову: «О ты, который сочетал...». Оно (и не только оно) свидетельствует о том, что Пушкин в принципе не чуждался такого архаического способа патетического обращения: почти одновременно со «Стансами» он обращается с посланием к каторжнику Пущину («Мой первый друг, мой друг бесценный..»). Внешняя короткость обращения к царю рассчитана на то, что она никого не обманет и никого к подобной вольности не подстрекнет. Это чисто литературный прием оформления политической декларации, который потом в другом смысле использовался в измененном виде Петром Долгоруковым и Герценом (например, «Ты победил, Галилеянин!..»).

Совсем иное дело подношения Ломоносова. Их не вполне справедливо потом квалифицировали как голую придворную лесть. Конечно, по обычаю времени, Ломоносов каждый раз че-

---

типское книжн. изд-во, 1966, стр. 40. Курсив мой.— *В. С.*). Опять же пушкинское:

Тому, кого карает явно,
Он втайне милости творит.

Со всеми скидками на обстоятельства — заявление показательное.

го-то «искал», и вознаграждения шли тому, кто подносил. Но если тогда было незаметно, то теперь нельзя не заметить, что *никакая* личность в этих одах, обращенных к высоким адресатам, не присутствует. Риторический восторг исходит не от лица, сочинившего оду, а от некоего очень абстрактного благодарного общего через посредство должности одописца как через посредство должности некоего секретаря этого абстрактного общего. «Пермесским жаром я горю...» [50] — здесь «я» только грамматическая форма. Самое заключительное признание-извинение:

Прости, что раб твой к громкой славе
Звучит про крепость сил твоих,
Придать дерзнул некрасный стих
В подданство знак твоей державе [51]—

указывает на чисто прикладной, «утилитарный» характер этого внешнего «я», направленного к «ты». В одной из ранних од есть в этом смысле изумительное место: объектом обращения становится самый декламируемый восторг Ломоносова:

Красуйся, дух мой восхищенный...[52]

Ясно, что «дух» этот существует отдельно от поэта, от личности его, которая не входит в мир риторической оды и тем самым не создает первоосновы для лирического переживания. Мы, вероятно, побоимся полностью согласиться с Пуш-

---

[50] *М. В. Ломоносов.* Сочинения. М., Гослитиздат, 1957, стр. 9 («Ода на взятие Хотина 1739 года»).
[51] Там же, стр. 16.
[52] Там же, стр. 29.

киным, заявлявшим без оговорок, что Ломоносов не поэт; но для убеждения в том, что он не является лирическим поэтом, не надо даже пушкинского авторитета.

В чем отличие Державина, оды которого уже есть лирика, и почему я даже рискую говорить об особом реализме, присущем лучшим из них? В «Фелице», создавая образы своего «разврата» (т. е. политические карикатуры на бытовые грехи своих высокопоставленных знакомых), Державин, как нередко полагают, вослед Фонвизину закладывает «элементы реализма». Выше уже замечено, что не в этом дело. Дело, как сказано, в той реальной близости к сути государственной жизни, которая определяет особую значительность в данном случае личного опыта. Державинская короткость общения с верховной властью в то время, когда прихоти этой власти гораздо более, чем позднее, и непосредственнее сказывались на судьбе государства, а через него и народа,— эта короткость делала «самовыражение» выражением эпохи.

Никакие «пригожие поварихи» со всей своей вроде бы социальной «репрезентативностью» и исторической прикрепленностью не могут здесь идти в сравнение — и не потому только, что «зарисовки действительности» «не возвышаются над уровнем эмпирических наблюдений над нею»[53]. Чулков и иные труженики пера находятся несколько в стороне от основных процессов национальной жизни. Каждый со своей точки, они видят очень подробно участок тогдашней земли и очень правдоподобно (в меру соответ-

---

[53] *Д. Д. Благой.* История русской литературы XVIII века. М., Учпедгиз, 1951, стр. 472.

ствующих исторических и эстетических ограничений) этот участок описывают. Державин таких «эмпирических» подробностей не видит — точнее, не считает нужным видеть, когда выступает одописцем эпохи. Он занимается ими в различных безделках (в которых потом, повторяю, особенно охотно ищутся «элементы реализма»). Державина в одах занимают «общие задачи», говоря словами Вяземского из письма к Готовцевой.

Если мы принимаем выражение — прямое или косвенное — конкретных жизненных обстоятельств в качестве непременного признака реалистического метода в лирике, то державинская лирическая ода без таких конкретных обстоятельств и мыслима быть не может. Его «корабли», «гробы» , «хижина Петра» (что «доднесь, как храм, нетленна средь столицы»), потемкинские победы — победы того, кто

> У черных и янтарных волн,
> Смирил Колхиду златорунну,
> И белого царя урон
> Рая вечерня пред границей
> Отмстил победами сторицей...,
>
> *182*

его (Державина), наконец, те строки о «течении» «народов из чужих краев» («Изображение Фелицы»), которые вызвали неудовольствие Б. М. Эйхенбаума в связи с комментарием академика Грота,— все это, конечно, может показаться похожим на Ломоносова, у которого, как само собою возникает в памяти, была специальная конверсация с Шуваловым о пользе стекла.

Ломоносов иногда свои «серьезные» докладные записки оформлял в стихи; это было па-

столько откровенно и замечательно, что Пушкин в «Путешествии из Москвы в Петербург» специально переписывает обширный ломоносовский «рапорт» Шувалову, чтобы убедительнее показать, как Ломоносов «сам не дорожил» своей, с позволения сказать, поэзией, которая вообще-то не была и быть не могла поэзией настоящей. Державин, как сказано, менее дорожил своей поэзией, чем судьбою служебной карьеры (вспомним хотя бы сожженный в карантине сундук со всем, «что он во всю молодость свою чрез двадцать почти лет намарал»); но все же поэзию он понимал как поэзию. И выраженность личного начала делала державинские варварские словопзвержения явлениями русской лирики, ее прареалистического начала.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

УТВЕРЖДЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ

«О Пушкине всегда хочется сказать слишком много, всегда наговоришь много лишнего и не скажешь всего, что следует»[1]. Под этим выводом В. О. Ключевского могли бы непрерывно расти подписи, выстраиваясь в бесконечную вереницу имен и названий. Подступая к Пушкину с надеждой на то, что вот теперь будет сказано следуемое, большинство пишущих о Пушкине кончает обыкновенно тем, что пристраивается в вышеназванный ряд.

Эта трудность совершенно естественна при подходе к такому явлению, как Пушкин. Оно просто не может быть охвачено одним взглядом, сколь бы вооружен и от природы проницателен ни был этот взгляд. До сих пор Пушкин не поместился ни в одну систему измерения, пытающуюся однозначно и универсально определить не только тип его творчества, но и его эстетическую и общественную позицию («русский Байрон»; «докритический» реалист, хотя и родоначальник реализма; выразитель идеологии перерождающегося в буржуазию дворянства; певец декабризма и многое другое).

Блок хочет снять это многоразветвленное противоречие своим «блоковским», т. е. «музыкальным» (применяя его собственную терминологию) способом: «Как бы мы ни оценивали

[1] *В. О. Ключевский.* Сочинения в 8 томах, т. 7. М., 1959, стр. 422.

Пушкина — человека, Пушкина — общественного деятеля, Пушкина — друга монархии, Пушкина — друга декабристов, Пушкина — мученика страстей, все это бледнеет перед одним: Пушкин — поэт». А поэт — «это носитель ритма»[2]. Блок уходит далее в свой круг любимых представлений о «ритмических колебаниях, подобных колебаниям небесных светил», об изначальной, глубинной «музыкальности», как форме истинного движения Вселенной, и т. д. Умирающего Блока хоть как-то успокаивает такой исход — но ведь это и не исход, и не решение, и не желанная «система».

Особенно показательно, что чем более Пушкин вырастал в гениального художника, тем более разноречиво трактовала его критика — и современная, и последующая. Наиболее разные, даже прямо противоположные определения выпоснлись именно о Пушкине 30-х годов, например о его мировоззрении (революционность или примиренне, демократизм или «аристократизм», или всячески оговоренная автократия?).

Очень выразительно и это недоумение, и чувство его несносности сказались, например, в исканиях Аполлона Григорьева. В первой из статей о народности русской литературы Григорьев указывает на внешне вопиющее противоречие между Пушкиным — «великим протестантом» первой половины творчества и примирепцем второй половины (т. е. автором «Капитанской дочки» и «Повестей Белкина» прež-

[2] *А. Блок.* Собр. соч. в 8 томах, т. 7. М.— Л., Гослитиздат, 1960—1963, стр. 404. В дальнейшем, кроме особо оговоренных случаев, ссылки на сочинения Блока даются по этому изданию. В скобках в тексте указываются том и страница.

де всего). Такова видимость. Критик, однако, замечает, что на самом деле это не простая смена во времени, а одновременное существование противоположностей; не в пример позднейшей вульгарной социологии, он находит Пушкина-«протестанта» и в поздние годы даже в «Каменном госте» (не говоря уже о «Дубровском»), с изумлением обнаруживая в Пушкине «единственного полного человека» в нашей литературе, «выразителя» народной стихии, столько же таинственного, как сама наша жизнь»[3]. Конечно, и здесь еще нет объяснения.

Все это, однако, не означает какой-то заведомой непознаваемости. Просто наше самое главное художественное достояние определяется не сразу и не разом. Постижение происходит лишь в целом и всегда незавершенном, неокончательном процессе приближения, присматривания.

Каждый такой выход к Пушкину отягощен и грузом уже добытого ценного знания, и многообразными предрассудками, которые накапливались десятилетиями. Но по мере подхода к Пушкину каждый испытывает токи, непосредственно идущие от творчества, все более подпадает магнетической (с самых первых и потому самых непреодолимых проявлений силы) его власти. Победа в борении этих двух стихий, т. е. непосредственной силы впечатлений и традиционного знания — зависит даже не от вооруженности исследования, а от того, в первую голову, насколько оно еще способно «разоружаться» (или делать вид, что никогда не вооружалось) и само непосредственно, в условном смыс-

---

[3] Сочинения Аполлона Григорьева, т. 1. Изд. Н. Н. Страхова. СПб., 1876, стр. 501, 502, 512.

ле нарочито наивно воспринимать сочинения поэта.

Снова обратимся к Блоку. «Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин. Это имя, этот звук наполняет собою многие дни нашей жизни...» (6, 160). Это, в свою очередь, несколько нанранно «веселое» начало последней речи Блока «О значении поэта». От него так стройно и убедительно идут все дальнейшие рассуждения и заключения юбилейной речи. Самое начало явно не «проблемное». А ведь это результат намеренного последующего «закругления». Проблема для Блока была — она несомненно присутствует в самом первоначальном наброске, в дневнике. Тут сказано иначе: «Перед нашими глазами с детства как бы стоит надпись; огромными буквами написано: Пушкин. Это имя, этот звук наполняет многие дни нашей жизни...» (7, 404).

Какая заметная разница по существу. Одно дело «хранить веселое имя» — это каждому понятное сокровенное и грустно-сладкое воспоминание. Иное — огромная неподвижная «надпись»: как зажмуришь глаза — так и стоит это сфинксообразное «Пушкин». Не «веселое имя», а изначально непонятное и абсолютно непреложное обозначение без какой-либо этимологической ассоциации, именно «надпись»-заклинание, что ли, или неотступный изначальный закон поэзии, правды, красоты, а потом, позднее — и всего остального.

Это и очень настоящая сложность, потому что традиционным знанием оказывается не только громада пушкиноведческой литературы, но в особенности разнообразные обстоятельства, сопутствующие первоначальному ознакомлению

каждого из нас с Пушкиным, школьному его «прохождению», юношескому его перечитыванию и т. д. «Хрестоматийный глянец» — многослойная и прочная оболочка, в которой собственно «глянцевая» пленочка далеко не самая прочная и непроницаемая.

Это, возможно, покажется невероятным, но проблема реалистичности именно лирики Пушкина еще не только не решена, но и не поставлена как специальная задача исследования (за исключением упомянутых работ Л. Я. Гинзбург) [4]. Так уже выходит, что она вольно или невольно изымается из круга вопросов пушкинского реализма, если не считать самых общих, пусть исходно и верных суждений на этот счет. Показательны мысли Б. В. Томашевского, всегда, а в особенности в последние годы стремившегося сочетать скрупулезно-филологический анализ текста с широкими обобщениями социально-политического, мировоззренческого характера.

В докладе «Основные этапы изучения Пушкина» (1956), отметив большие достижения советского пушкиноведения, ученый продолжает: «Сегодня мы имеем и более содержательное представление о природе пушкинского реализма. Этому мешала неясность общего вопроса о реализме, не вполне изжитая в литературоведении и по сей день. Однако анализ отдельных произведений, изучение различных сторон творче-

---

[4] Полноты ради можно назвать статью Г. М. Сухарева «О реализме лирики Пушкина» («Уч. зап. Шуйского гос. пед. ин-та», вып. IV, 1957) — назвать только из-за ее собственного названия. Статья не содержит ничего, кроме стандартных фраз о «сочетании личного и общего» (стр. 350) и т. п.

ства и отдельных его жанров разъяснили в некоторой степени историческое содержание реализма Пушкина. Этому содействовали многочисленные работы об исторических взглядах Пушкина и об отражении исторических тем в его творчестве. Подобные исследования драматических произведений Пушкина и анализ его взглядов на драматическую литературу в ее взаимоотношении с театром во многом раскрыли отношение Пушкина к отдельным сторонам реалистической системы и отражение этого в художественном творчестве»[5]. В относящейся к этому времени обширной обобщающей статье «Пушкин» (которую, по сообщению редакторов сборника статей покойного пушкиниста, сам автор считал «своего рода конспектом монографии о Пушкине»[6]) Б. В. Томашевский утверждает то же: «Реализм Пушкина строится на трех определяющих его началах: на гуманизме, на народности и на историзме»[7].

«Гуманизм» и «народность», будучи основой (или «началами») *всего* творчества Пушкина, не могут поэтому выступать отличительными чертами реализма. «Историзм», «исторические взгляды» и «отражение исторических тем» имеют прямое отношение к проблеме пушкинского реализма в драматическом и эпическом родах; Б. В. Томашевский выводит объективный итог достижений. О лирическом роде — ни звука. Собственные же поиски Б. В. Томашевского привели его к важному и точному наблюдению о лирике последних лет Пушкина: «Лирические

[5] *Б. В. Томашевский.* Пушкин, кн. 2. М.—Л., 1961, стр. 473.
[6] Там же, стр. 4.
[7] Там же, стр. 527.

переживания его не изолируют те или иные настроения, но дают их в их разнообразном и многостороннем характере. Основой единства является не стилистическое единство, а единство человеческой индивидуальности. Так, разрушив классические перегородки лирических жанров, Пушкин слил воедино их эмоциональное содержание. В основе лирики — не изолированное чувство, а реальный человек» [8].

Однако венчающее это суждение о «единстве человеческой индивидуальности» понятие «реального человека» соблазняет к уходу от проблемы, от «реальной» — и действительно реальной — трудности. Мнимо найденное слово, т. е. обозначение «реальный человек», гипнотизирует, предполагаемая далекая перспектива заслоняется, отгадка предлагается тут же, как бы наскоро сконструированная: «Так, романтизм Пушкина, который освободил его от классических пут, который освободил его от нормы старой поэтики, переродился в новый — реалистический стиль. Реалистический стиль Пушкина — следующий этап его романтизма» [9].

Пушкинский реализм вырос из достижений пушкинского романтизма — вот общий итог. Таким образом, наиболее интересное и обещающее суждение на этот счет все-таки сводится к фразе, ведущей в тупик. Никто, вероятно, не станет спорить о правоте самой фразы. Зато последовательность обязывает признать непременное наличие тупика как цену удовлетворенности

---

[8] «Поэтическое наследие Пушкина (лирика и поэмы)».— Сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М.— Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 306.

[9] Там же.

подобными успокаивающими фразами. Автор не дает возможности усомниться в этом, крайне облегчая вывод: «Простая объективная правдивость еще не составляет сущности пушкинского реализма, пушкинской художественной системы. В его произведениях мы всегда видим отношение автора к своему предмету, что делает лиричным всякое произведение Пушкина»[10]. Здесь понятие лиричности теряет даже обиходно-бытовую определенность. И это случается даже в лучших образцах.

Вообще, когда один из крупнейших наших специалистов, разбирая, например, «сложные» (в отличие от простых) случаи воздействия поэзии Пушкина на поэзию другого поэта, говорит: «Так, у Блока драматические образы «Каменного гостя» перерождаются в лирическое стихотворение «Шаги командора»,— говорит и на этом останавливается[11], мы понимаем, что остановка вызвана не пренебрежением к читателю, ждущему разбора подобных «сложностей», а исключительной в свою очередь сложностью подобных разборов, касающихся лирики.

Желая быть еще осмотрительнее относительно лирики, когда типологические особенности выводятся в последнем счете из утверждений и фраз, составленных авторитетными пушкинистами, наталкиваемся на мнение, так сказать, «широкого специалиста», для которого позиция Пушкина — конкретный, частный случай, для которого сам Пушкин — некое характерное приложение общих законов эстетики.

---

[10] Там же, стр. 333.
[11] Там же, стр. 321.

В статье «Пушкин и теория реализма» В. Ф. Асмус[12] утверждает надежду на то, что суждения Пушкина об искусстве «помогают нам осмыслить явление и, следовательно, понятие реализма». Ученый ссылается на известные основные суждения Пушкина об отображении искусством действительности. Все, что где бы то ни было сказано Пушкиным, оказывается ведущим к реализму; Пушкин выступает за полнейшую беспристрастность; ему противны исторические аллюзии; он против искажения «своевольно исторического лица». Пушкин-де «потешался» над теми французами, которые укрывали голову, «причесанную нашим парикмахером», «под беретом, осененным перьями». И Пушкин же, восхищается В. Ф. Асмус, радуется тому, «что у Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских олдерманов...», и т. д.

Одно с другим не вяжется, и концов не видно, но исследователя это не смущает. Заведомо принято, что у Пушкина была эстетическая система, внешне не оформленная, правда. Но заранее принимается, что в ней как таковой никакой логической неувязки быть не может. Пушкин, не писавший специальных эстетических и теоретико-литературных трактатов, не может, по мнению В. Ф. Асмуса, отклониться от систематической правильности и обязательности высказываемых понятий, поэтому все концы с концами надо связывать наследникам и систематизаторам, во что бы то ни стало. В. Ф. Асмус делает это просто, без затей, например, так: «Не следует ошибочно понимать пушкинское отрицание тенденциозности..» и т. д.

[12] Здесь цитаты приводятся по изданию: «Русская литература», № 3. Л., 1958, стр. 89—101.

Несовместимые логические, из разных контекстов вынутые, порознь приводимые, ни на какое основополагающее значение не претендующие суждения должны в совокупности создать видимость системы. Прокламируется видимость и выводится она так: «Художественным методом пушкинской поэтики — поэтики исторической трагедии, исторической повести, поэмы, романа — стал реализм». Словно и не было Пушкина-лирика! Обход проблемы явно парочный и вполне понятный, если и в серьезных исследованиях этого вопроса сама проблема обходится [13].

Все это — производное от более общего упущения. По авторитетному мнению специалиста, заявленному уже в 1956 г., вообще «историко-литературному изучению лирика почти не подвергалась. Нет даже описательной работы о лирике Пушкина» [14]. Вышедшая позднее монография Н. Л. Степанова «Лирика Пушкина» рассматривает материал выборочно. Так получается, что при наличии обильной и богатой достижениями пушкинианы в разборе нашей темы приходится идти во многом ощупью.

Как известно, о Пушкине нельзя сказать ни одной фразы, которая не была бы уже когда-нибудь (а часто и неоднократно) сказана. Здесь

[13] Показательно, что и в книге, как будто специально посвященной проблеме становления реализма (*Г. А. Гуковский*. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957), лирическое творчество поэта совершенно игнорируется. Проходит мимо своеобразия лирического рода поэзии и работа Н. К. Пиксанова «К социальному генезису литературного направления. Становление реализма в творчестве Пушкина и Грибоедова» («Русская литература», 1963, № 2).

[14] *Б. В. Томашевский*. Пушкин, кн. 1, стр. 78—79.

даже трудно допустить оригинальную ошибку. Со всеми этими оговорками мне кажется, что реализм пушкинской лирики не то чтобы прямо определяется реализмом пушкинской прозы (терминологически и вообще логически точнее — его «эпических» произведений), но очень от нее зависит.

Могу отчасти повторить то, что замечено в начале этой работы, и не только в этой: методологически неубедительно связывать прогресс одного литературного рода с мерой его зависимости от развития других литературных родов [15]. Да — принципиально неубедительно. Но в отдельных конкретных случаях так бывает. По-моему, настоящий, во всяком случае несомненный пушкинский реализм в лирике зависит от тех сознательно новаторских усилий, которые Пушкин прилагал к задаче «обрабатывания» языка русской прозы, шире — к созданию новой реалистической прозы.

Лирический поэт Пушкин перешел к прозе от стихов — во всяком случае, он обратился к прозе гораздо позднее, чем к стихам. «Пушкин создавал свою прозу на основе своего же стиха» [16] — такое общее мнение неоспоримо. Но подступ к реалистическому методу теоретически и творчески осмыслялся Пушкиным прежде всего в опытах прозаических: поиски «народности», подлинного историзма, «романтической» правды. Энергия этих поисков, так красноречиво сказавшаяся, например, в статьях, заметках и

[15] См., например: «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы». М., 1964, стр. 230 («Лирика»).

[16] *Б. М. Эйхенбаум.* Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 166 («Проблемы поэтики Пушкина»).

письмах 1825—1830-х годов, зарядила и собственно лирику, продолжающую свое поступательное движение к совершенству последних созданий,— начиная такими, как «Бесы», «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), до «Пора, мой друг, пора!..», «Полководца», «Странника».

Державинские грубости «бесили» «разборчивое ухо» Пушкина. Сам Пушкин, однако, мог не только скандально рифмовать: «рука — нога» (юношеское озорство), но и довольствоваться очень приблизительной рифмовкою в очень важных стихотворениях и в «Евгении Онегине», не говоря уж о сказках. Оставлю в стороне всем памятные, многочисленные созвучия инфинитивов («играть — сиять») и иных друг другу подобных глагольных форм («зашумит — застучит»; в последнем случае, впрочем, по мнению С. М. Бонди, сознательно нагнетается впечатление монотонности [17], но можно найти множество иных примеров).

Вспомним хотя бы «Не дай мне Бог сойти с ума...»: «запрут — придут». Если строго говорить, это даже и не рифма с точки зрения собственно поэтической, или узко поэтической. Но это и рифма, и стихи, если видеть здесь не претендующие на «поэзию» (узко) стихи великого прозаика, из стихов великого поэта вообще вышедшего.

Т. е. Пушкин мог в стихах и в поэзии одного и того же, скажем, 1833 г. выразить собственно «поэтическое» содержание своей мысли («Медный всадник») и вполне «прозаическое» — в элегии «Не дай мне Бог...». Для Пушкина орга-

[17] Курс «Основы русского стиха», прочитанный на филологическом факультете МГУ им. Ломоносова в 1950—1951 учебном году (не опубликован).

ничнее стихами передать ужаснувшую его мысль о возможном безумии, мысль, стихов, как таковых, не требовавшую непреложно и, может быть, не ожидавшую по своему духу. Для другого это было бы странно, но ему в такой форме свободнее, естественнее. Может быть, правильнее говорить здесь не о «поэтическом» и «прозаическом» содержании мысли, а о трудно уловимом и еще более трудно определимом различии «поэтической» и «прозаической» разновидностей в том, что мы традиционно называем художественной мыслью.

Мы встречаем (внешне хотя бы) или ощущаем сразу по существу первый «камень преткновения» в ряду взаимно непрояснепных и запутанных пар понятий: «поэзия — проза», «стихи — проза» и даже «лирика — проза». Последнее в своем житейско-обиходном представлении, где все, написанное стихами, означает поэзию, а всякая так понимаемая «поэзия» есть «лирика», не заслуживает высокомерного иронического третирования [18]. Но в данном случае его можно оставить без внимания с точки зрения теории лирики. Деление «лирика — проза», опираясь на традицию (например, акад. А. Н. Веселовского), подвергается сомнению и опровергается людьми, не обольщающимися успокаивающей ясностью привычных понятий.

Брюсов сказал твердо, однозначно и категорически, как обычно: «В поэзии слово — цель;

[18] Есть, видимо, свой резон в том, что, например, академическое (хотя и не полное) собрание стихов Тютчева названо «лирикой», хотя в нем представлены не только собственно лирические стихотворения (см.: *Ф. И. Тютчев.* Лирика, т. I—II. М., «Наука», 1965).

в прозе (художественной) слово — средство. Материал поэзии — слово, создающее образы и выражающее мысли; материал прозы (художественной) — образы и мысли, выраженные словами»[19]. Тут же рядом, в соседнем открывке из сборника «Miscellanea» это суждение существенно поправляется. Согласно пришедшей в данном случае автору мысли, закрепленной в этом отрывке, поэзия и проза делятся иначе, по художественному содержанию, т. е. по мысли, а не по внешности (стихи или «нестихи» и т. п.). Потому «в узком (и более подлинном) смысле» и самого «Евгения Онегина» следовало бы отнести отчасти (потому что «есть» специфических «немало мест») к «художественной прозе»[20].

Как часто у Брюсова, конкретное подтверждение отвлеченных категорических утверждений вынуждает его на оговорки и ограничения. А в данном случае этого и делать, наверное, не надо: «Онегин» по содержанию (авторски закрепленному, по Брюсову, и жанровым обозначением: не «поэма», а «роман») как-то тяготеет к прозе по содержанию, по характеру мысли. Все верно. Восьмая (ранее — девятая) глава романа завершена через десять дней после написания «Станционного смотрителя»[21], а менее чем через месяц после нее были созданы уже все «Повести Белкина». Восьмая глава, тем самым, «вклинена» по времени в цикл реали-

[19] *В. Брюсов.* Избр. соч. в 2 томах, т. 2. М., 1955, стр. 543.
[20] Там же, стр. 544.
[21] Бывшая «восьмая» глава, превратившаяся затем в «Отрывки из путешествия Онегина», завершена через четыре дня после «Станционного смотрителя».

стических повестей, созданных в короткий срок. Пушкин завершает «роман в стихах» в обстановке напряженного мышления прозой по преимуществу (достаточно вспомнить то, что было сочинено «болдинской осенью» 1830 г.). Это обстоятельство невозможно считать нейтральным. Но само по себе оно не может служить, понятно, достаточным обоснованием «мысли прозы» в романе: «Онегин» начат был задолго до того. Впрочем, здесь речь идет только о том тяготении, которое часто определяется многозначным и в этой многозначности неточным обозначением: «прозаизация» поэзии [22]. Можно принять его только в значении: обретение лирикой реалистического качества.

Оставшиеся два из трех возможных и встречающихся сопоставления — «поэзия — проза» и «стихи — проза» — при рассмотрении нашей проблемы практически сливаются в одно: Пушкин не сочинял так называемой «лирической прозы»; вся его поэзия в стихах. Он сочинял эпическую поэзию, вершины ее — «Евгений Онегин» и «Медный всадник», лирики вне поэзии у Пушкина нет. Речь может идти, стало быть, о взаимодействии стихотворной поэзии и «нестихотворной» («прозаической») прозы. Как поэт предварительно подготовил прозаика — это находится позади и за рамками нашей задачи; мы исходим из того, что такая подготовка уже свершилась. Наша задача — возникновение реализма в лирической поэзии Пушкина

---

[22] Ср., например: «Поэзия Пушкина в 30-е годы стремилась к «прозаичности» (*Г. А. Гуковский.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, стр. 335).

и своеобразие этого реализма, внешне дающее о себе знать чертами «прозаизации».

Возьмем случай крайне неопределенный, к которому подстрекает суждение Брюсова о различии художественной мысли в поэзии и прозе,— роман «Евгений Онегин», эпическое поэтическое произведение с «лирическими отступлениями». С этими отступлениями Л. Я. Гинзбург, например, и связывает судьбу пушкинской лирики 30-х годов, когда замечает, что «поздняя лирика Пушкина вышла из «Онегина» [23]. Правда, и это утверждается на уровне особенностей словоупотребления: смешение речевых стилей в стихотворном романе раскрепостило затем Пушкина-карамзиниста и в лирической лексике. Подойдем, однако, к роману с иной стороны.

Роман, как установлено нашим литературоведением, реалистический; кроме того, неоднократно подтверждено, что это произведение цельное и что цельность его обусловлена, помимо прочего, выдержанной общей одностильностью: «лирические отступления» не выпадают из общего стиля, не «отстаиваются» в процессе восприятия, не противостоят эпическому повествованию. Поэтому напрашивается упомянутый выше способ рассмотрения по аналогии, или по смежности: раз, мол, реалистичен сюжет романа, то реалистичны и внесюжетные элементы, т. е. «отступления» от него; отсюда следует, вроде бы, установить типологические особенности метода на таких отступлениях — и ключ к реализму пушкинской лирики готов.

---

[23] *Лидия Гинзбург.* Поздняя лирика Пушкина.— «Звезда», 1936, № 10, стр. 170.

Однако для того чтобы возможные заключения из подобного анализа «по смежности» предстали убедительнее, следует, как кажется, обратиться к иному, дальше отстоящему элементу — начать с иных «отступлений», с тех самодовлеющих описаний, которые (вообще, в принципе) образуют фундамент эпического повествования.

Последнее справедливо утверждается классической эстетикой. Всему древнему эпосу присущи развернутые, экстенсивно оформленные описания. Квалифицируя их в «Евгении Онегине» как в известном смысле отступления, надо такую квалификацию пояснить. Пушкинский авторитет здесь может пригодиться не как заслон, а как голос самой поэзии, подлежащей рассмотрению.

В черновике письма к Н. И. Гнедичу молодой автор «Кавказского пленника», только что и сразу избалованный «успехом» «прелестницы Людмилы» (XIII, 35), уже становясь профессиональным литератором [24], заранее, до возможной критики сам критикует «простоту плана», близкую к «бедности изобретения»: «Описание нравов черкесских (самое сносное место во всей поэме) не связано ни с каким происшествием и (есть) ни что иное, как географическая статья или отчет путешественника» (XIII, 371). Далее следуют известные сетования на несовершенство характера Пленника, на собст-

---

[24] Так, в письме Н. И. Гречу он делает предложение продать в «Сын Отечества» «весь кусок поэмы» и продать «дешево», «чтоб товар не залежался». Тут же полушутливо описаны и коммерческие достоинства товара (XIII, 33).

вешную лень, на неимение «духа» переделывать и пр. Подводящие к этим последним суждениям слова о «несвязанности» картин быта горцев с действительным содержанием поэмы (романтической, заметим, поэмы!) могли бы показаться естественным для молодого гения самоуничижением: веря уже в свою растущую силу, Пушкин не знает еще, как публично-журнальная фортуна к нему обернется. Могли бы показаться — но Пушкин слова повторяет этот упрек себе в письме о поэме к совсем другому адресату, не только чужому человеку, но и вообще не литератору: «Черкесы, их обычаи и нравы занимают бо́льшую и лучшую часть моей повести; но все это ни с чем не связано и есть истинный hors d'oeuvre» (XIII, 52).

Постоянство в суждениях, разделенных целым полугодием, примечательное. Выходит, что уже в самой ранней романтической поэме становящийся эстетический кодекс Пушкина отводит описания (даже в поэме с сугубо экзотическим сюжетом) вбок, ставит их только *рядом* с сутью содержания, около него, в пояснение содержания. Художнически он такого положения еще не утверждает и подтвердить еще не может: вплоть до «Цыган» картины, «обычаи и нравы» объективно следуют неотъемлемой частью основного состава поэмы. Однако приведенные извинения оказываются очень серьезными, потому что они последовательно и осознанно опережают позднейшие пушкинские суждения о сюжетной динамике — все равно, идет ли речь о традиционно-альбомном (по жанру) обращении («Я вас люблю, хоть я бешусь...») или о вызывающем позднее всеобщее

восхищение начале чего-то эпического: «Гости съезжались на дачу...».

Описания у Пушкина *всегда хорошо выделяются* — их поэтому издавна охотно отъединяют, приготовляют в качестве самостоятельного отрывка, например, для хрестоматии («Румяной зарею покрылся восток...» (1818), «Гонимы вешними лучами» (1827), «Горит восток зарею новой...» (1828), «Октябрь уж наступил...» (1833).

Законченные, цельные описания в «Евгении Онегине» суть действительные «отступления» — с точки зрения того нового эпоса, который здесь, в романе, Пушкиным еще предполагается («простой» «пересказ» «преданий русского семейства»), пока же создается «энциклопедия русской жизни».

Если же смотреть с другой стороны — это «энциклопедия» возможных тогда форм русской поэзии; *этими описаниями движется лирическая мысль.* Утверждать только особую проникновенность, прочувствованность, эмоциональность этих описаний (что постоянно и справедливо делается) мало.

Описания так называемой природы или времен года *лиричны по сути,* т. е. они суть создания лирического рода. И по отношению к ним те чистые «лирические отступления», которые давно и всеми признаны, оказываются уже вторичными: они, эти последние, *от всего* «отступления». Ведь они как раз и оказываются традиционными, так как именно они роднят «Евгения Онегина» с «Дон Жуаном» Байрона.

Получается так: Пушкин, не занимаясь схоластической теорией литературы, тем не менее стремится сохранить чистоту или несмешан-

ность литературных родов, отдельно оговаривая «романическую» разновидность здесь принятого эпического рода и родовую чуждость, посторонность тех «отступлений», от которых ему удержаться трудно[25], но от которых он, по крайней мере, «пятую тетрадь» намерен «очищать». На деле выходит так, что лирический род сохраняется и поддерживается Пушкиным куда более солидно и неприкасаемо: сама суть и главная нацеленность таланта, т. е. пушкинский еще в лицее обнаруженный лиризм, и неназойливо, и явно не то что становится *рядом* с эпическими «обрисовками», но органично входит *в них*.

Описания природы или времен года в романе Пушкина сюжетны; отчетливо выделяясь, они не выпадают; мера их «отступления» для этого невелика, да и не в этом дело. Они не описания вовсе, если повнимательнее на них взглянуть. *Они не описывают.*

---

[25] Ср. собственные признания поэта:

В гл. I:

...Пересмотрел все это строго;
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу...

6, 30

В гл. III:

...Но полно. Мне пора заняться
Письмом красавицы моей...

6, 64

В гл. IV:

...Но полно. Надо мне скорей
Развеселить воображенье...

6, 83

В гл. VII:

...Но полно, полно; перестань:
Ты заплатил безумству дань...

6, 162

Сразу сказывается многолетняя, устойчивая (и, к счастью, невытравимая!) привычка. Сознание современного русского человека не может отрешиться от самого раннего, детского общения с Пушкиным. Строки (слова, образы — тогда это все равно) входят в сознание чуть ли не одновременно с реальными впечатлениями: «Зима!.. Крестьянин, торжествуя...». Нет у меня ощущения начала зимы без этих слов. И потому такие слова — равнозначные самой зиме ее описания. Не существует лучших описаний времен года, чем такое, чем «Гонимы вешними лучами», чем «Уж небо осенью дышало...», чем «Был вечер. Небо меркло. Воды струились тихо. Жук жужжал...» и т. д.

Такие отражения реальности нами с ранних лет воспринимаются как самая истинная реальность, едва ли, может быть, менее истинная, чем каждая преходящая реальность. «Зима!.. Крестьянин, торжествуя...» — более истинная в таком случае зима, чем каждая конкретная, «эмпирически» переживаемая нами на нашем отрезке жизни зима такого-то года[26]. Или это некий отвлеченно представимый идеал зимы вообще, или что-то иное,— но если усилием воли остановиться и задуматься, то это прежде всего некое воспоминание, для каждого свое. То самое общее, объективно «общее», может быть,

---

[26] Даже и для того, кто никогда не видел настоящей крестьянской лошади, запряженной в настоящие крестьянские дровни. Так, на рисунках к некоторым изданиям изображаются даже прогулочные конные санки вместо дровень,— а «Зима!..» и т. д. для художника-иллюстратора все равно обладает несомненной истинностью идеальной реальности.

всеобщее, воспринимаемое, однако, как личное и только свое, о котором другому рассказать при всем желании нельзя — при такой попытке обозначится только мнимо похожее.

Снова вспомним Вяземского: «...выражены чувства простые, общие по существу своему, но личные по впечатлениям, действовавшим на поэта, и положению, в котором он находился в ту пору». Возникающий контакт читателя «Евгения Онегина» с «личными впечатлениями» поэта уже достоверно подтверждает лирический характер такого выдержанного в родовом отношении эпического описания.

Поэтические отражения природы в «Онегине» образуют некий эмоционально «намагниченный» контекст, однородный с непосредственными, прямыми лирическими высказываниями поэта, контекст, одним и тем же тоном отвечающий на прикосновение к любому своему звену.

В этом неоспоримый признак подлинного лиризма. Та же включенность «индивидуального» в «общие связи объективного порядка», которая, как замечает Л. Я. Гинзбург (см. выше, в гл. I), определяет реалистический метод, наблюдается здесь в своеобразной, в этом смысле «не типической» форме.

Исторически-конкретные жизненные обстоятельства воссозданы в сюжете и во внесюжетных «лирических отступлениях». Поэтому (также и поэтому) «Онегин» — первый русский реалистический роман. Отсвет этих обстоятельств передается и «описаниями» природы. Этим их «всеобщность» не ограничивается, не укорачивается, но обогащается: то, что «Гонимы вешними лучами...» есть картина пробуждения земли именно

в ларинских и соседних им владениях [27], что видит ее Пушкин так, как он видел весну в Псковской губернии [28], является как бы примером практической проверки общего на частном, необходимого на случайном. На самом деле, конечно, — по творческой истории создания — никакое отвлеченное «общее» не прикладывается к какому-то частному. Описание весны в уезде Ларины, Ленского, Онегина, уезде карикатурно охарактеризованных гостей на Татьяниных именинах, само возводится затем воспринимающим сознанием до идеального, чистого, свободного от необязательных деталей образа всегдашней и повсеместной весны.

Это определяется не только силой поэтической живописи, но, в первую очередь, найденным равновесием. Поэт говорит по ходу своего повествования о том, какая была тогда и там весна. А сменяющиеся поколение за поколением читатели поверяют свой опыт по пушкинской картине, находят или не находят больше или меньше сходных черт зрительного, *изобразительного* свойства — и открывают неслабнущее родство с собой внутреннего, *выразительного* «нерва»:

---

[27] Конкретность художественной «съемки» подтверждается тем, например, что упоминание «окрестных» (по отношению к чему-то?) «гор» в I строфе седьмой главы отзывается в строфе VI образом, начинающим путь к могиле Ленского:

Меж гор, лежащих полукругом,
Пойдем туда, где ручеек...

6, 141

[28] Не только, конечно, весну: вспоминается образ «края окружных гор» в «19 октября» (2, 424. Первоначально: «край туманных гор» — 2, 968).

Улыбкой ясною природа
Сквозь сон встречает утро года...

6, 139

На протяжении четырнадцати стихов одной строфы — весна вся, все движение ее, от начала до конца, т. е. «конспект», казалось бы, а не образ. Но вот приведенные только что стихи отворяют то весеннее томление и ту иначе столь убеждающе не передаваемую «негу» (одно из любимых Пушкиным слов), которые — равные прочим и не очень заметные в контексте — образуют лирический ток, поддерживающий равновесие «всеобщего», «общезначимого» — и «частного», «отдельного», замеченного мимоходом. Поэт помогает понять лиричность этого установившегося токообращения, он сам же вскоре пишет:

Как грустно мне твое явленье,
Весна, весна! Пора любви!
Какое томное волненье
В моей душе, в моей крови!..

6, 139

Лирические отступления все упорнее помогают лирическим «неотступлениям», все втягивают их — словно предназначенных (или обреченных) к хрестоматийному замораживанию — в сферу более короткого сообщения между переживаниями создающего и воспринимающего, в сферу не только откровенно лирическую, но и образованную и организованную по законам реалистического метода.

Для убеждения и в лирическом качестве описаний в «Онегине», и в их причастности реалистическому методу, необходимо вернуться к роли так называемых первых впечатлений. Одно

дело познакомиться в двадцать лет с творчеством Гете, например, или Байрона и пытаться затем осмыслить метод и стиль этого творчества. Другое дело — попытка как бы заново прочитать поэта, который сопутствует нам с первых лет сознательной жизни.

В самом деле: кто выступает объективнее и несомненнее в описаниях времен года, чем Пушкин? Может быть, точнее сказать, не объективнее (определение слишком многозначное), а — кто эпичнее? Пушкиноведение наследует ту традицию в подходе к Пушкину, что складывалась со второй половины прошлого века в результате борьбы «эстетической» (или «художественной»), как ее называл Добролюбов, критики с «натуральной школой» и революционно-демократической идеологией. Именно «эстетическая критика», начиная первым пушкинским биографом Анненковым, полемически противопоставляла, как известно, гоголевско-некрасовскому направлению абсолютную, чуть ли не неподвижную в своем окончательном совершенстве пушкинскую гармоническую объективность. В свою очередь, и их противники, в значительной мере с их легкой руки, представляли себе Пушкина эстетизированным, канонизированным, замороженным, «олимпийски» объективным и сражались с таким Пушкиным. Так представлял себе Пушкина во многом даже Добролюбов, отчасти Чернышевский, не говоря уже о Писареве. Словом, одни выставляли объективность как щит и знамя, утверждали это знамя, группируясь вокруг него для защиты, другие это знамя обстреливали,— но ни те, не другие не ставили под сомнение самые, так сказать, цвета этого эстетического знамени.

Объективность, высокая содержательная необходимость и несомненность каждого пушкинского поэтического слова — такое впечатление есть результат и наследие борьбы, споров прошедших лет. Всем покушениям, «разоблачениям» и разрушающим тенденциям Пушкин не поддался. Но кроме непрестанного давления научной, литературной, шире — вообще исторической традиции наше восприятие Пушкина вообще и пушкинского стиля зависит и от первоначальных впечатлений,— да в первую очередь от них и зависит. Этого фактора никак нельзя умалять, считать чем-то для науки несерьезным. Вера и некая первоначальная убежденность еще очень слиты. На всю жизнь мы проникаемся в детстве некоторой несомненностью Пушкина. Даже зубрежка не в состоянии отвратить от того, что неведомо прекрасно, безусловно, несомненно. И бóльшая часть того, что мы помним наизусть, западает в память именно в эти годы. Но вместе с тем с этих же лет (времени первоначальных осознанных эстетических впечатлений) остаются известные корешки неразличения прекрасного, великого — и абсолютно совершенного, абсолютно необходимого.

Вернемся к образу зимы в «Евгении Онегине», к образу первого улегшегося снега. Они, эти образы,— составная часть нашего миросозерцания, нашего жизневосприятия. Запав однажды в сознание, тесно связавшись с индивидуальным опытом, они затем многое определяют в том, кáк мы видим жизнь, природу, белизну снега, как ощущаем «мороз и солнце». И в этих стихах слово «торжествуя» представляется нам само собою разумеющимся, как то, что первый снег — чистый и белый. «Иначе и не скажешь».

А вот герой чеховского юмористического рассказа «Не в духе» то ли вовсе не подвержен чарам этих стихов, то ли от карточного огорчения не расположен им поддаваться. И слыша, как за стеной его сын-гимназист монотонно и сбивчиво заучивает наизусть: «Зима!.. Крестьянин, торжествуя...», чиновник начинает брюзгливо придираться к словам, мешающим току его переживаний (в связи с проигрышем восьми рублей). Эти стихи для него совсем чужие. Не только в буквальном, но и в переносном смысле они доносятся до него со стороны. Поэтому в мелочной «критике» его, критике по отдельным словам (пародийно напоминающей критику Сумароковым ломоносовских од) проскальзывают здравые ноты. Здесь отстраненный, к тому же сердитый взгляд выглядит тем более здравым, что контрастирует с абсолютно бездумной доверчивостью — с механической долбней, которой занят сын. Папаша не видит в стихах никакой несомненности. Его возмущает, например, слово «торжествуя»: «чем торжествовать, лучше бы подати исправно платил...» и т. д. [29]

Можно вспомнить, что еще до выхода из печати четвертой и пятой глав романа журнал М. Г. Павлова «Атеней» иронизировал по поводу смешения предметов и стилей; рецензент, в частности, не оставил без внимания и разбираемую строку: «В первый раз, я думаю, дровни и завидном соседством с торжеством» [30].

А в самом деле, почему именно «торжествуя»? Только оттого, что «зимы порой холодной езда приятна и легка», что «дорога зимняя гладка»

[29] *А. П. Чехов.* Полн. собр. соч. и писем, т. III. М., Гослитиздат, 1946, стр. 94.
[30] «Атеней», 1828, ч. I, № 4.

(6, 154)? С чего крепостному крестьянину именно «торжествовать»? Одно дело — «Но знаешь: не велеть ли в санки кобылку бурую запречь»,— здесь, конечно, торжество в предвкушении прогулки с «другом прелестным». А крестьянин даже зимой озабочен делами, теми податями хотя бы, которыми его попрекнул чеховский пристав. Он чувствует красоту природы, он поет про нее песни, но ему не до «торжества». Невозможно представить себе замену — это чудовищно с точки зрения привычки, это невозможно с точки зрения элементарной культуры восприятия художественного текста. Мы не можем заменить. Пушкин мог бы, но разве в этом дело? Разве суть в житейском смысле этих именно слов?

Чтобы приблизиться к пониманию перспективной стороны пушкинского лирического стиля, надо известным усилием, разрывая на время какие-то основы своего жизневосприятия, отрешиться от личного духовного опыта и попробовать взглянуть на лирическую систему как бы впервые, как на незнакомое. Тогда окажется, что и «торжествуя» не абсолютно. Чеховский чиновник воспринимает слова просто — и смысл их «простой», к счастью, не гладкий, а обыкновенный.

Чеховское нарочитое прочтение — не только сатирический прием, основанный на иронически переосмыслении признанных святынь,— прием, безошибочно действующий на читающую публику, падкую на «развенчания», все равно какой ценой: всегда делается смешно и уже хотя бы потому интересно. Чехов, даже молодой, здесь не смеется бездумно. Он *прочел* строки, которые в обычном восприятии (и слава богу!) *не читаются, а узнаются, вспоминаются*. Это совсем иное

восприятие. И Чехов-юморист уверенно открывает смысловую неурядицу, возникающую из *описательного вида* данного поэтического текста. Т. е. — с чего «торжествовать»? и т. д. Такое чтение (Чеховым намеренно, а становым приставом простодушно, буквально) минует, не задевая, не замечая указания на «снег почуя», «плетется...», даже на «как-нибудь...», хоть и эти слова в «Онегине» зачем-то сказаны. Даже — «шалун уж заморозил пальчик» — наряду с (в другом месте) «мальчишек радостный народ...» — какая сусальность и для любого из нас этот «пальчик»!

Только начни искусственно читать как ни в чем не бывало, словно бы не зная, что это родной с детства Пушкин [31], и многое покажется непоследовательным («противоречий очень много») или автологически описательным [32], именно та-

---

[31] Например, выступит эпически-повествовательная неточность: онегинскую «тоскующую лень» «целый день занимало»... Следует такая напряженная нагрузка дня (строфы XIII—XXXV первой главы), что ни для какой лени просто не остается места. «Тоскующая лень» — это эпикурейски романтический или просто обиходно эпикурейский словесный штамп, дополняющий характеристику и вызванный, быть может, соображениями внешними (метр, рифма и пр.). Не стоит поэтому буквально каждый момент обрисовки онегинского времяпрепровождения возводить к «характерным чертам эпохи».

[32] А. Квятковский указывает на «реализм пушкинской автологии в некоторых главах «Евгения Онегина» (*А. Квятковский.* Поэтический словарь. М., 1966, стр. 7). Впрочем, дальнейшие примеры и толкования свидетельствуют о сведении реализма к буквальной «точности» словесной живописи, а автологии «в некоторых (?) главах» — к «фламандской школы пестрому сору» бытовых зарисовок в повествовании о сюжете.

ким, каким оно было бы действительно, если бы, скажем, в данном случае это было рифмованной зарисовкой русской зимы в деревне с очень стилизованным под самое «общее» крестьянским мальчиком и крестьянской «матерью», «грозящей» «ему в окно». Такое «отрешенное» прочтение не было бы профанацией — это было бы восприятием эпического описания (изначальной основой эпического повествования) при условии, что отключается некая мешающая чистоте рода партия, существенно дополняющая реальную полноту звучания.

При таком отключении можно воспринимать (и определять) смысл романа и соответствующих описательных строф его. Конечно, как ни смеяться над «пальчиком» и «торжеством» крестьянина, но они естественно принимаются как необходимое в тех именно условиях, которые предлагаются описанием времен года, когда Татьяна Ларина ожидает встретить на именинах Онегина.

«Зима!..» Это и исчерпывающее, только всего и заданное поэтом описание — и, вероятно, невольное предостережение тем, кто станет серьезно искать дальнейших описаний. Одно слово, сказанное и выделенное в начале строфы (Пушкин еще не применял ступенчатой стихотворной строки), всю зиму уже описало. Остальное «описание» — фикция. Остальное — это лирическое высказывание, по сути «отступившее» от повествования уже первым вроде бы называющим словом «Зима!..» — отступившее дразнящей краткостью слова, переводящего в другой род. Для такой поэтически названной зимы, определяющей именно такие, какие представлены в романе, переживания и поступки героев, такое ее, зимы, описание просто никакой характеристики не не-

сет. Задумаемся и удостоверимся, что это действительно так. Никакого специально зрительного, в этом смысле что-то рисующего описания нет.

Вернее, оно предполагает, что самое *называние* уже характеризует, что оно принципиально достаточно. «Зима!..» — и всё. Поэтому к лирическому продолжению «крестьянин, торжествуя...» не надо подходить с лукавым мудрствованием, ища особого смысла или особого глубокого объяснения и оправдания. Здесь так же нелепо восприятие текста по словам, автологически, как позднее, при подходе, например, к стихам Блока, вроде:

Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!

3, 254

В «Евгении Онегине», строго говоря, понятие «описания» изначально двусмысленно. Если имеется в виду внешнее оформление, точнее — обрамление рассказанных событий, то и крестьянин на дровнях, и «кибитка удалая», и шалости «дворового мальчика» с замороженным «пальчиком» — все это обставляет необходимым образом ситуацию действия, обставляет некими, почти ритуальными обозначениями.

Может быть, слово «обозначение» будет здесь наиболее точным в характеристике такого рода «описаний» — прежде всего, по крайней мере, описаний времен года.

Очень характерно для способа обозначения в повествовании «Евгения Онегина» то, что лето, любимое поэтом с большими оговорками (судя хотя бы по его лирическим признаниям), в эпическом рассказе подано как-то словно между

прочим:

Но наше северное лето,
Карикатура южных зим...
6, 89

И еще более характерно, что, напротив, любимая без всяких оговорок осень описана даже дважды,— но тоже в обоих случаях как бы между прочим:

В тот год осенняя погода...
6, 97

И еще:

Настала осень золотая.
Природа трепетна, бледна,
Как жертва, пышно убрана...
6, 151

Оба описания, кстати,— только некие введения в «зиму», и это лишнее доказательство их «неописательного» характера. Это связки, для плавности, для подтверждения того, что «время расчислено по календарю» (6, 193). Следует повторить, что не в совершенстве дело, не в том, что «как жертва» и пр. суть непревзойденные обрисовки, что никто лучше не сказал и, видимо, не скажет. Дело в том, что Пушкин здесь не считает нужным распространяться, быть «экстенсивным». Он намечает время года (обстановку): осень; и достаточно. Вместо более раннего по тексту предельно краткого «Зима!..» здесь попросторнее и поспокойнее: «Настала осень золотая...». Очень нейтрально увидено и показано. Достаточно не то чтобы сравнить, а просто вспомнить роскошь картины в элегии «Роняет лес багряный свой убор...», чтобы понять, что такая лаконичность, которую только что помянули, не следствие пределов возможностей, что она не претендует на роль внешнего описания.

«Вперед, вперед, моя исторья!» — погоняет

свое воображение поэт в самый драматический момент повествования, т. е. перед дуэлью двух героев. Возникает даже ощущение своеобразного над читателем подтрунивания:

Но наше северное лето,
Карикатура южных зим,
Мелькнет и нет: известно это,
Хоть мы признаться не хотим...

6, 89

Что уж еще раз говорить о том, что «известно»,— а поэт и об этом говорит, намеренно ставя тем самым знак равенства между всеми предметами, перед его «умственными очами» проходящими. И таким нарочито уравнивающим, прозаически-скучающим манером он безусловно обесценивает в якобы описании момент собственно (или вполне) описательный: к чему разговоры, раз уж «известно это». Здесь лето тоже, как и другие времена года в романе, только обозначено; о нем («по календарю») только напомнено. Но здесь — задержимся — нет даже называния хотя бы самых общих примет!

«Расчисленное по календарю» время отражается в романе слоем-отпечатком в образе «описаний» времен года. Искусственно снятый с общего текста и при этом не «стянутый», не свернутый, сохранивший все пространные промежутки в их масштабе, такой «слой» не может представлять, понятно, эпическое содержание романа, драму Онегина и Татьяны, пушкинской по этому поводу «болтовни» (его собственное, нарочно выдвинутое слово). Хотя и очень вольно, конечно, но такой слой можно представить себе как тонкую пленку, состоящую из разных по величине, но всегда небольших зарисовок, связанных прост-

ранными, по видимости, пустотами, а на самом деле более или менее приметной ниточкой слов, говорящих или только намекающих на это движение времени «по календарю». Отписочно-«карикатурное» лето через осень («Уж небо осенью дышало...») и зиму («И вот уже трещат морозы...») к описанию той же осени (но уже со стороны Татьяны) стремится вперед по пунктирно намеченным, словно узелки для памяти, мосткам: гусь «на красных лапках» падает на льду; конь, «неверный, зацепляя лед, того и жди, что упадет»; «вечер длинный»; «пора меж волка и собаки...». Опять «Зима!» — казалось бы, уже «описана», зачем же еще раз, зачем затягивать действие романа. Однако есть, снова та же, того же года, зима — очевидное доказательство особой, не описательной роли «описаний». Через цепочку слов о связи «времен» (времен года, по крайней мере) — колоритно зимний сон Татьяны, предвещающий убийство, убитый Ленский «на талом снеге» (образ снега здесь, правда, из последней главы, зато «перелетная метель» и «санки беговые» — все это «тянет» потом к «сбежавшим мутными ручьями» «снегам» начала седьмой главы). Отсюда через образ «ручейка», бегущего около «камня гробового»,— штриховая тропинка тематической ассоциации к образу лета («Был вечер...») в этой же главе.

По ходу сюжета нужна была зима (ибо именно зимою улаживались дела на московской ярмарке невест) — Пушкин не пропускает и осени, которая по сюжету здесь не обязательна, и говорит о ней небрежной [33] скороговоркой — но

[33] Надо вспомнить, что Пушкин не только расширительный смысл эпитета «небрежный», но и самое исходное значение его и прямо обозначаемое им

говорит все же! И, главное, к ней — слегка означенной — особо подводит: Таня прощается с деревней, со всем, что вдруг стало осознано как не просто привычное и обычное, а очень дорогое и невозвратимое (строфы XXVIII и XXIX). Это прощание с «мирными долинами» и «знакомыми лесами» есть одновременно и прощание с последним «свободным» девичьим летом — тем самым, которое особенно «быстрое летит». Уже

понятие многократно применяет как составную часть похвалы. В статье о переписке Вольтера с де Броссом Пушкин отмечает высокие достоинства сочинений последнего, среди которых «картины, набросанные с небрежением, но живо и смело» (12, 75). Рекомендательное, рекламное объявление о записках Н. А. Дуровой так устанавливает главное их литературное достоинство: «Прелесть искреннего и небрежного рассказа, столь далекого от авторских притязаний» (12, 135). В других случаях еще очевиднее. Как бы ни был специфически окрашен требованиями ситуации отзыв Пушкина о сочинениях Конисского,— состав эстетической оценки вне конъюнктуры: «Чем ближе подходит он к настоящему времени, тем искреннее, небрежнее и сильнее становится его рассказ. Он любит говорить о подробностях войны и описывает битвы с удивительною точностию» (12, 19). О «Тавриде» Батюшкова: «По чувству, по гармонии, по искусству стихосложения, по роскоши и небрежности воображения — лучшая элегия Батюшкова» (12, 263). Может показаться сомнительной похвала «прелестнице», но в способе «привлечения» безусловной силой утверждается «движений томная небрежность» (2, 71). Можно вспомнить в «Признании» восхищенное «сидите вы, склонясь небрежно, глаза и кудри опустя» (3, 28). В характеристике письма Татьяны Лариной «слов любезная небрежность» положительна бесспорно. Наконец, даже в мадригале 1820 г. «Дориде»:

Нарядов и речей приятная небрежность
И ласковых имен младенческая нежность

2, 137.

летние прогулки Татьяны отравлены, или, скажем осторожнее, по крайней мере, утончены предосенним настроением, подводят к холоду и увяданию, к «волшебнице-зиме».

Деревня позади — какие уж тут «картины природы»! Больше того — ярмарка была в Москве, а в восьмой главе действие происходит в Петербурге, в месте самом удаленном (не только на наш, но и на пушкинский взгляд) от естественности, от вольной природы. (Вспомним «Город пышный, город бедный...») Потому понятно, что сколько бы зим ни прошло между той «московской», во время которой поэт поздравляет свою героиню, и той петербургской, когда Онегин снова появляется в свете (у пушкинистов есть свой счет и абсолютного, и относительного времени),— никаких, условно говоря, ниточек связи, подобных отмеченным выше, быть не может. К тому же многое между двумя главами выпущено. И новая — последняя — весна («Дни мчались; в воздухе пагретом...»), весна городская, на тогдашний взгляд грязная, чуть намечена (строфа XXXIX — часть строфы).

Может быть, это будет слишком вольным и произвольным, но, кажется, даже знаки препинания, поскольку у Пушкина они всегда исполнены значения и смысла [34], меняются с какой-то последовательностью, можно просто сравнить:

---

[34] Можно вспомнить замечания Пушкина на полях второй части «Опытов» Батюшкова, относящиеся к пунктуации. Даже в черновых своих рукописях Пушкин заботится о знаках препинания. Об этом же есть специальная работа. См., например, повременное издание «Пушкин и его современники», вып. 5. СПб., 1907, стр. 130 и др.

Гл. 5, строфа II:

Зима!.. Крестьянин, торжествуя...

Гл. 7, строфа XV:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.

Гл. 8, строфа XXXIX:

Дни мчались; в воздухе нагретом
Уж разрешалася зима...

От восклицательного знака, завершающего «картину» (о чем выше специально говорилось), через точку — знак спокойный и самый, так сказать, «объективный», что ли — к самому неопределенному, лишь полузавершающему [35]. Более того, стих «уж разрешалася зима» тоже завершается точкой с запятой, а после нее сразу же: «Но он не сделался поэтом» и т. д., т. е. переход от «описания» петербургской ранней весны к Онегину непосредственно происходит в пределах одной фразы. Спора нет о высшей стоимости даже первой полуфразы, но в тексте это выглядит как некое «между прочим», как реплика в адрес некоей обязанности, необходимости.

Снятый приблизительно так или с бóльшей осторожностью и деликатностью условно названный «слой» «изображения времен года» обнаруживает неравномерность расположения своих

[35] Даже не к многоточию, которое, как известно, в определенном контексте часто призвано подчеркнуть многозначительность недомолвки, тщетность попыток словесно выразить содержание и т. д.

частей. И поэтому здесь не отыскать какой бы то ни было «закономерности». Пушкин обращается к пейзажу только тогда, когда он ему нужен по ходу сюжетного движения. Поэтому между знаменитой «зимой» (картины которой, в свою очередь, разделены между собой 9 строфами) и весной («Гонимы вешними лучами...») помещены 83 строфы сюжетного текста, а дальше интервалы — или крошечные (11—13 строф), или совсем неопределенные (перед весенним Петербургом). Как-то принудительно связывать эту неравномерность с какой-либо закономерностью движения лирической мысли было бы недопустимо.

Такая простая случайность, давая некое негативное указание (в том смысле, что ничего на подобной неравномерности не построишь), извещает вместе с тем о несущественности «промежутков» с точки зрения лирического движения. А в самом таком движении история Татьяны и Евгения не так уж и нуждается. Эти высказывания не стремятся быть растянутыми по их «материальному» расстоянию: по времени чередования строф и чтения их.

Время у лирического «описания» другое, точнее — у него просто нет времени. Можно попытаться установить некое возрастание «оптимизма» в том, что, начавшись осенью, этот ряд описаний оканчивается какой ни на есть, а все-таки весной. Но это опять-таки ненужная, необязательная привязка.

Зато в неравномерной цепи лирического высказывания в форме описаний одна особенность, как уже отчасти сказано, проявляется, не просясь специально быть признанной закономерностью. Именно: пространные описания сокра-

щаются, свертываются, доходя в конце концов до «точки с занятой». Получается так, что совпадают по тенденции по крайней мере три связанных, но разных явления:

1) Пушкин, начав роман с откровенной, теоретически утверждаемой им как принцип «болтовни», к концу пятой «тетради» находит, что пора уж ее «от отступлений очищать» (6, 114).

2) Поэт объективно, т. е. практически, поэтически это свое намерение осуществляет: так называемые «лирические отступления», традиционно признаваемые в качестве носителей лирического начала в крупнейшем поэтическом произведении поэта, заметно сокращаются к концу романа.

3) Если признать справедливым высказанное выше положение о том, что «описания» времен года образуют собою форму некоего движения лирической мысли, то и они, при всей неравномерности такого движения во времени романа и по реальной хронологии, убывают.

При возрастании в романе до самого конца интенсивности действия, при неуклонном усилении сюжетной напряженности лирический элемент в «Евгении Онегине» сокращается до некоего минимума — что под этим «элементом» ни разумей. Сам Пушкин это устанавливает и над этим тут же в романе размышляет («Лета к суровой прозе...» и т. д.), ища определенной причины в присущей ему сфере сопоставимых понятий («шалунья рифма» — «суровая проза»). Наступление некоего перепада — если не перелома — в лирическом творчестве этим обстоятельством предвещается, только *предвещается:* все-таки «Евгений Онегин» при всей своей наибольшей значительности, в целом — не лирика.

Зато явления собственно лирической поэзии в своем развитии в 30-е годы указанным обстоятельством прямо *возвещаются*.

* * *

Трудно не заметить, что лирика Пушкина самых последних лет не только резко убавилась количественно (это как раз признак зрелости), но и замедлила свой путь к обретению новых свойств. Конечно, Пушкина отвлекали от лирики другие труды — исторические, издание журнала, заботы семейные, отчасти придворная служба. Лирика последних лет — это уже стихи серьезно занятого человека. Но все же лирические стихи — не роман; их Пушкин ранее сочинял и в самых неприспособленных к писательству условиях.:

> В блестящей зале, в модной ложе,
> Или в кибитке кочевой...
>
> *3, 159*

Прямо перед приведенными двумя стихами непосредственно близко стоит один (одна строка), который к этому времени «уже не блестит» новизною, не «поражает» ею и кажется остатком юношеского поэтического эпикуреизма, случайно уцелевшим и включенным в «намаранные» (определение Пушкина — 8, 465) стихи — «послания» «калмычке». Действительно, выглядит эта строка условно-романтически, ритуально, словно по инерции: «забыться праздною душой...». А между тем и она означает очень существенное — и в момент написания, и особенно позднее — содержание пушкинской поэтической мысли. Как на самом деле хотелось Пуш-

кину этой всячески оговоренной, но в качестве необходимого предварительного для творчества условия «праздности» (потом — «покоя и воли»)! К этому — к идее «праздности», житейского «покоя» — вернемся ниже. А пока еще раз заметим, что стихи последних лет очень просторно по времени стоят, очень концентрированно «выразительны», очень серьезны и очень мало места занимают в оглавлении; их сравнительно с предшествующими годами мало.

Авторское объяснение: «лета» «клонят» и «гонят» заявлено, кстати, не раз, и не в одном «Евгении Онегине», а гораздо раньше. Еще Вяземскому в 1822 г. Пушкин пеняет за погребение последним его «живой поэзии», прибавляя при этом: «Но понимаю тебя — лета клонят к прозе...» (13, 44) [36]. Налицо явный перенос клише — Пушкин их любит [37]. Такое объяснение при всей шутливости, невеселости и вроде бы фамильярной необязательности остается самым авторитетным. Однако и в самые последние

---

[36] Не лишено по меньшей мере простой любопытности то обстоятельство, что Вяземскому скоро должно было исполниться тридцать лет; шестая глава, в которой Пушкин говорит подобные слова о себе, вышла в свет в 1828 г., когда самому поэту было двадцать девять. Невольно вспоминается слишком знаменитое: «...ужель мне скоро тридцать лет?..» (6, 136), прямо связанное с осознанным намерением «пуститься» «в новый путь» (там же).

[37] В этом особенно убеждает проза — сопоставление черновиков пушкинских писем с беловиками, писем — со статьями и заметками: Пушкин дорожит счастливо найденными формулами и словосочетаниями. В них он тоже творит «метафизический язык» (11, 34) русской прозы — деловой, философской, литературно-критической, историко-публицистической, эпистолярной, бытовой.

два — три года Пушкин к лирике все же обращался. Монументальное завещание его «Я памятник себе...» (будучи настолько несомненно народным, что, например, в юбилейном 1937 г. его печатали вместе с изображением опекушинского памятника на обложке школьных тетрадей) оказалось действительно не только государственным памятником высшей духовной культуры, но и пограничной вехой той полосы развития творчества поэта, когда лирическая стихия, в этом развитии господствующая, сложилась в классическую систему и могла уже относительно спокойно, относительно неторопливо обозреть свои достижения.

Пушкин сам подводит черту под пушкинской поэзией 20-х — самого начала 30-х годов. Смерть еще не грозила Пушкину — он подводил итог собственно только очередным творческим исканиям — тому, что сделано до 1835 г. А по существу «Памятник» явился идейно-нравственным обобщением того, что завершилось несколько ранее, но что ко времени подведения такого итога было осознано самим поэтом как некий итог. Поэт продолжает лирические «опыты», печатает некоторые из них, но ненапечатанный «Памятник» возвышается над всеми иными лирическими начинаниями.

Форма, в которой Пушкин счел необходимым осуществить ничем внешне не спровоцированный итог-расчет со старой поэтикой лирического выражения, оказывается настолько показательной, что помогает определить общее направление, а приблизительно — путь, по которому пошли бы и внезапно из-за гибели поэта угасли *собственно пушкинские* чуть заявленные искания. «Памятник» — и итог (очень, конечно, об-

щий и не полный), и приоткрытие перспективы. «Памятник» в этом втором смысле — знак недостаточности (для новых требований поэта) прежних форм лирически индивидуального самовыражения, выступающих представителями той жизни, которую поэт в остроэмоциональных своих ощущениях, даже в шалостях своих закрепляет как наиболее истинное лирическое воссоздание своей эпохи. В «Я памятник себе...» все мнимо несерьезное (все личные признания) вдруг сложило с себя «неповторимо-личное» и заговорило на языке высокой классической поэзии.

Обращение к такой далекой традиции означало намерение Пушкина отойти от местных масштабов. Язык поэтического (для Пушкина прежде всего лирического) воссоздания жизни был уже обретен, а проза «требует мыслей» (11, 19). Необходимо было тем самым еще раз проверить общий круг идей, подлежащих дальнейшему воплощению и развитию, в том числе и лирическому, коль скоро лирика продолжалась, сопутствуя активно явленной художественной, публицистической и исторической прозе.

В «Памятнике» сказано все нужное в классически регламентированном латинском вкусе, его же можно разложить на звучные цитаты. В нем — величественная риторика, декларация для громкозвучной декламации. Лирика возникает в старозаветном, самим Пушкиным развенчанном смысле. И не нарочито условный жанр тому причиной, не нарочитое следование линии Гораций — Державин, а следствие вскрывшейся вдруг для поэта необходимости новых поэтически значимых идей, новой содержательности и новых путей создания совер-

шенной формы. Поиски ее лишний раз доказывают ту всеотзывчивость Пушкина, о которой много пишут — чаще всего с восхищением, а иногда и с желанием умалить национальную оригинальность[38]. Поздние пушкинские опыты переложений и даже мнимых переводов, занявшие особенно заметное место среди сравнительно немногочисленных «чисто» оригинальных лирических стихотворений, представляют удобное поле для искателей заимствований.

О поздних стихах потом. Зато «Памятник», современник самым поздним экспериментам и как бы один из последних по месту «рядовой» в их череде, своей тяжеловесной и жанровой, и стилевой архаичностью напоминает об исчерпанности для поэта «арзамасской» легкой гладкости, о длинных (далеко не всегда непосредственных) связях преемственности, о надобности время от времени уважительно присматриваться к искусству старых форм лирического выражения.

Заслуживает внимания, что такого рода интерес к архаике обнаруживается у Пушкина только в лирической поэзии: «Слово о полку Игореве» вызывает у него ряд любопытных филологических комментариев; он собирается писать статью о старых народных песнях, многократно высказывается о классической траге-

[38] Безусловно, помимо воли автора, но от такого греха не свободны и ценные исследования Б. В. Томашевского разных лет, собранные затем в книге «Пушкин и Франция» (Л., 1960), в которых автор одушевлен поисками не только французских оригиналов некоторых пушкинских стихотворений и образов, но и французских источников пушкинского вдохновения при попытках создания даже национально русского эпоса («Дубровский»).

дии и комедии, о народной драме, причинах и ситуации ее образования, и т. д.— но все это не выступает стимулом для собственно художественных исканий в таком направлении; по крайней мере, в бумагах и письмах поэта подобные намерения не отражены. Лирика являет собою исключение. Известная кризисность ее положения в резко возросшем многообразии творчества Пушкина 30-х годов не может не ощущаться.

Трудно оспорим сравнительно меньший интерес Пушкина к лирике в последнее десятилетие, чем к иным видам и формам творчества. Б. М. Эйхенбаум заметил, что «к 30-м годам лирическое творчество Пушкина ослабевает. Медленно совершается переход к прозе»[39]. Это неверно: к 30-м годам лирическое творчество Пушкина достигает вершины совершенства созданной им поэтической системы, достигает реалистического качества. Ни хронологическое приурочение («к 30-м годам»), ни слово «ослабевает» здесь не подходят. Однако основания для такого мнения, не очень удачно сформулированного, все же есть.

В письме к казанской поэтессе Александре Фукс (октябрь 1834 г.) Пушкин приносит извинения в том, что не может ответить присылкой стихов на стихи, полученные им от адресата: «Не браните меня. Поэзия, кажется, для меня иссякла. Я весь в прозе: да еще в какой!..» (15, 197). Это заявление должно быть воспринято со всеми попятными скидками на адрес и обстоятельства, но оно не шутка. Проза — это «История Пугачева». «Да еще какая!» означа-

[39] *Б. Эйхенбаум.* Сквозь литературу, стр. 161.

ет, понятно, не похвалу ее совершенству, а указание на крайнюю прозаичность подробного исторического исследования жестокостей «бунта». В таком духовно-жизненном контексте переключение на лирику, тем более на ту пушкинскую, которую боготворила Фукс, было чрезвычайно затруднительным.

Лирический род если и не «надоел» (подобно «четырехстопному ямбу»), то уже не казался Пушкину в сложившемся своем качестве достаточно представительным для того содержания, которое только еще готовила художественная мысль поэта. А то, что она уже приготовила, было идеально выражено к началу 30-х годов, точнее — ко времени создания «Когда в объятия мои...» (1830), «Бесы», «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), «Заклинание» и, конечно, «Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы» — все тот же год. Слов нет — потом были «Когда б не смутное влеченье», «Октябрь уж наступил...», «Не дай мне бог сойти с ума...», «Пора, мой друг, пора...», и гениальный, до сих пор удовлетворительно не объясненный, особым образом заимствованный «Странник» (произведение, может быть, и не строго лирического, а какого-то необъясненного сомнамбулического рода! — достаточно внимательно прочесть самый конец). Каждое из этих стихотворений дорогого стóит. Стихи все совершенствуются в тех своих свойствах, которые издавна и справедливо (начиная Белинским) в них находили, — в «гармонии», высшей «простоте», интенсивности, завершенной четкости образа и т. п. Но найденный в начале 30-х годов метод часто повторяется. Пушкина, сведшего лирический род к 30-м годам (тут Б. Эйхенбаум имеет опору) с вершины

главенствующей, за 30-м годом заняли новые замыслы и труды; о лирике, о поэзии и прозе говорилось скорее теоретически. Укрепился интерес к новизне форм, проза различная себя подтвердила, универсальные литературные устремления подвели к изданию собственного журнала — и пошли лирические образования, очень отличные от прежних. Отличие прежде всего в не-совершенстве, в не-законченности; отставленная от главенствующего места лирика Пушкина не «ослабевает»; она стремится к новому совершенству, опережая тогдашние возможности. В опережении лирика вырывается так далеко, что только теперь можно приблизиться к оценке конечного прицела ее движения (к современной связи народности и вместе с тем государственной значимости). А в начале 30-х годов сложилась в лирике Пушкина устоявшаяся, определившаяся классическая система лирической поэзии, где все личное, частно значимое безоговорочно становилось национально значимым. Надо поэтому рассмотреть, что́ же из такой устоявшейся системы дало потом перспективное продолжение — для Пушкина в наброске направления, а для последующего развития русской реалистической лирики — в ее дальнейшем поступательном развитии.

Чтобы приблизиться к пониманию метода создания пушкинской лирики 30-х годов и тем самым формы становления реализма в русской лирической поэзии, надо обратить внимание на ту сторону творческого сознания, которая в эти годы с особенной характерностью определяет облик лирики и которая потом, т. е. у других великих поэтов, с такой характерностью не встречается.

Пушкин постепенно приходит к сознанию, что поэт (творческий человек) в идеале быть должен во всех остальных, по сути жизненных обстоятельств основных областях деятельности обеспеченным «счастливцем праздным». Т. е. его поэтическим искапиям сопутствовать должно обеспеченное положение, где как-то — хоть сами собою — являются обеды, ужины, санки, экипажи для визита или прогулки и прочие житейские услуги. Т. е. напрашивается сразу: «не для житейского волненья...» и т. п., кажущееся часто лишь условно-поэтической декларацией, хотя это и не так. Это живая и живо заранее расчерченная жизнь.

Замечательно наблюдение Г. А. Гуковского. Разбирая послание Пушкина «К вельможе» (1830) — образец «программности» — исследователь обращает внимание на то, что, не будучи «прямым выражением мировоззрения» поэта, характеристика «умно разнообразного» и эпикурейски окрашенного образа жизни князя Н. Б. Юсупова «ближе к личной и внутренней теме самого Пушкина» [40].

Все подобное звучит как будто бы грубой прозой и провоцирует на протест, пусть и не мотивированный. Иному ригористу все подобное может показаться кощунством. Сам Пушкин, однако, об этом же говорит, только поэтично, в одном из наиболее известных и наиболее «лиричных» лирических его стихотворений последних годов, в элегии «Пора, мой друг, пора...». Черновик стихотворения свидетельствует, что первоначально мыслилось продолжение; известен

[40] *Г. А. Гуковский.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, стр. 288.

его прозаический план: «Юность не имеет нужды в *at home*, зрелый возраст ужасается *своего* уединения. Блажен, кто находит подругу — тогда удались он домой.

О скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь, религия, смерть» (3, 941).

Стихотворение в его уже написанной части очень «лично» по своему характеру. Даже в «массовом» издании в комментарии прямо говорится: «Обращено к жене поэта»[41]. Пусть здесь некоторое, так сказать, упрощение,— но все же. Понятно, что куда более личный характер носит предварительный план, которому еще только предстояло быть возведенным (в случае поэтической реализации) на художественно-всеобщий уровень лирического переживания. Черновой этот план — подлинная исповедь, это реально мыслимая идиллия, идеал деревенского обеспеченного житня и доживания («смерть»).

Возможно, повторяю, что претворенный в стихотворный текст, идеал этот обобщился бы, но обобщился ценою всегдашней утраты самой интимной «теплоты» жизни, ее эмпирической достоверности, подлинности. Можно и не гадать: продолжение ведь должно было закончить текст, который нам теперь предстает окончательным в своей возможной незаконченности. А и в этом даже тексте, воспринимаемом как законченное произведение, очевидно присутствует «домашний», семейный, очень даже личнобытовой интерес. При таком интересе «чувства

---

[41] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. в 6 томах, т. 2. М., 1949, стр. 568.

простые, общие по существу своему, но личные по впечатлениям, действовавшим на поэта, и положению, в котором он находился в ту пору» (Вяземский), обретают право на нескромность в буквальном значении этого слова, на публичное оглашение в качестве формы общественного самоотчета.

В условиях приближения к персоне, которая, будучи самодержавным представителем национальной государственности той поры, не являлась представителем народности, Пушкин (прекрасно это понимая) использовал в своем лирическом творчестве изъявленную ему особую «милость», как официально объявленное ему право на представительство народности. «Памятник» — только одно из подтверждений того, подтверждений наиболее очевидных [42].

В этом смысле даже столь шокирующие многих современников стихотворения «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» суть не проявления некоей отвлеченной «государственности» мышления поэта с оттенком официального национализма. В них воплощено то же осознание полномочия на представительство народности, что и в «Памятнике». В них достаточно «политического» жара и политической злобы дня — подобно тому как, с другой стороны, в

[42] К сожалению, художественно-идеологическая природа политической лирики Пушкина последних лет не изучена. Намекающая своим заглавием на попытку такого изучения работа О. В. Астафьевой «К вопросу о становлении реализма в политической лирике Пушкина» («Уч. зап. Таганрогского гос. пед. ин-та», 1957, вып. 3), при очень невысоком литературоведческом уровне, касается только стихотворений 10-х — начала 20-х годов, когда о реализме еще говорить рано.

оде «Памятник» пиитическая же важность («олимпийство») и открытая государственность.

Последнее, кстати, редко замечают. А ведь «всяк сущий в ней» (в «Руси великой») «язык» — это круг народов в пределах Российской империи! Здесь народная «Русь великая» — тогдашнее русское государство, где вопрос о самоопределении других «языков» и ставиться еще не мог. Два первых из названных стихотворений относятся к 1831 г. Весь этот год — год новый по положению, год женитьбы и всех с этим связанных забот — почти целиком отмечен стихами, утверждающими патриотизм и государственность.

Не просто некое «родство» связывает их с «Памятником»: это единое лирико-политическое состояние, это основа его. Главное — может быть, не самое легкое — еще раз удостовериться в том, что и здесь речь идет об интимной лирике.

Пушкинская «семейственность», «фамильность» (об этом позже), даже фамильярность в отношениях с историей [43] (ср. отмеченную выше державинскую «домашность» в отношениях с троном, олицетворявшим государственность России) придает той несомненно личной тоске по «покою и воле» значение общее и историческое.

Пушкин 30-х годов проделывает ход, обратный державинскому. Если — слишком общо и грубо говоря — Державин лирически воспевал свою эпоху как свою жизнь, то Пушкин, наоборот, уверенно смеет в своей лирике, особенно в

[43] Эти утверждения не надо иллюстрировать многочисленными примерами-аргументами, ибо они широко известны благодаря публикации статей и писем поэта.

30-е годы, *воссоздавать свою жизнь как национальную историю, как эпоху,* как важное умонастроение ее. В этом смысле постоянно встречающееся в разного сорта литературе словосочетание «Пушкин явился выразителем того-то...» вполне правомерно: да, выразителем, впервые осознавшим или ощутившим историческую значимость того, в чем он убежден и о чем он с неопровержимой меткостью, оформляемой под «простоту» лирического голоса, сообщает:

На свете счастья нет...

3, 330

Больше того, это идеально лирическое и в самом лучшем смысле слова трогательное произведение допускает возможность того, что содержание его более широкое или, точнее говоря, более общее, если иметь в виду тот предмет, которого собственно «сердце»[44] «просит»: ведь слово «покоя» в первой строке самим автором вычеркнуто даже в беловом автографе[45]. Т. е. Пушкин считал его не то чтобы совсем неверным (оно повторилось в сочетании «покой и воля» и осталось там), но, видимо, недостаточным, чтобы однозначно, разом, выразить идеал того, чего хочет немолодой (по масштабам тех вре-

[44] В те времена «сердце» было не просто условным символом некоего «органа любви»: в поэзии того времени активное участие образа сердца означало исходно принятую, лирическую прежде всего, направленность всего произведения или определенной части его.

[45] Оно восстанавливается во всех позднейших изданиях потому только, что сохранившаяся часть стихотворения выглядит законченной и отделанной, поэтому жалко из-за одного слова относить такое сильное создание в раздел «незавершенного».

мен) и, во всяком случае, «усталый» человек, многих жизненных ограничений «раб».

Гадать нельзя, и невозможно за Пушкина находить лучшее, более точное слово, если он сам его не нашел. Но желаемый смысл искомого слова все же восстановить можно — исходя из контекста. Это действительно не «покой» в обычном (даже при тогдашнем, более расширительном) смысле слова, а что-то вроде «мира» в очень широком значении. Такой мир — это и собственно «покой», конечно, и наполненность его «трудами», и известная беспечность, основанная на заведомой для нее хоть минимально необходимой обеспеченности (отсюда и «чистые неги»; вспомним вышеприведенное из послания «Калмычке»: «забыться праздною душой...»).

Так Пушкина последних лет жизни — времени создания сравнительно немногочисленных лирических стихотворений — тянет «усталого», «присмиревшего» (особое значение, см. элегию-воспоминание «Была пора...») и к «покою», и к изучению, писанию истории, с условием покоя тесно связанных, как следствие с причиною; тут и «семья, любовь», тут опять-таки и поэзия — все же не самое первое теперь!

Все подобное, наиболее резко и бесспорно выразившее себя в элегии «Пора, мой друг, пора...» и его прозаическом продолжении, менее всего, таким образом, может быть как-то «отчуждено». Это очень материальный идеал, о нем можно просто читать в тексте различных по жанру произведений.

Все это то, грубо говоря, что подсказала трудная, запутанная жизнь обремененному многообразными заботами человеку, который, пусть особенный и гениальный, ведь так воссоздал

себе образ исходных условий, когда можно, скажем, и в создаваемом художественном произведении не обсуждать их, а просто бегло на них указать — и к делу. Как сказано в «Египетских ночах»: «Служба не обременяла его. Покойный дядя его, бывший вицгубернатором в хорошее время, оставил ему порядочное имение. Жизнь его могла быть очень приятна...» (8, 263).

Уже много ранее начатому «Евгению Онегину» надо было все же некоторое объяснение того, как петербургский щеголь, беспечный светский трутень стал не только от скуки «сельским жителем» (что немудрено), но и хозяином «своих владений», как-то входящим в суть дела и даже покушающимся на реформы. Недаром круг рассуждений об Адаме Смите, «барщине», «оброке» и пр. — суждений хотя и кратких — привлек преимущественное внимание Маркса с точки зрения политэкономии и основ хозяйствования в крепостнической России. Чарскому же не нужны реально-экономические мотивировки. Судя по повести, Чарский не легкомысленный дилетант, пробавляющийся стихами от нечего делать, а профессиональный и серьезный поэт. Ситуация Чарского — это идеальная ситуация, в которой для Пушкина может проявляться собственно творческая активность. И когда Пушкин рассказывает о разнообразных видах «зла самого горького, самого нестерпимого для стихотворца» (см. начало повести), видишь этот невозможно низкий для Пушкина минимум «зла», о котором в реальной жизни ему только мечтать можно[48], ибо реальный потолок был

[48] Попутная мелочь: в эпилоге «Пиковой дамы» — лапидарнейшем заключении образцово короткой повести — есть краткая «характеристика» мужа Лиза-

несравненно более высокий и едва сносный.

Да что Чарский: осужденный Пушкиным пушкинский Сальери, систематический труженик и мученик музыкальной композиции, ставит Моцарту в вину, в укор свой неосуществленный идеал творческой жизни — ситуацию успеха «гуляки праздного»! (7,125). И сам Моцарт, прямая, вроде бы, противоположность изнуренному трудом и борьбой с бессилием педанту, простодушно и больно ранит Сальери, устанавливая их общую принадлежность единому художественному содружеству, «цеху» — «счастливцев праздных, пренебрегающих презренной пользой, единого прекрасного жрецов» (7, 133). Пушкин знал, что к Моцарту как художнику и человеку менее всего пристало слово «праздный»,— но в трагедии ни звука, ни намека о нужде и житейских заботах. О семье лишь две строчки — одна нейтральная, зато к другой:

...играл я на полу
С моим мальчишкой...—

7, 131

комментария, понятно, не требуется.

Из контекста деклараций пушкинского Моцарта о власти «гармонии» непреложно следует, что «преданные» «вольному искусству» «единого прекрасного жрецы» могут позволить себе не «заботиться о нуждах низкой жизни».

Мне думается, что многократные истолкования «моцартианства» Пушкина как только

веты Ивановны: опять-таки не оставлено без внимания то обстоятельство, что он «имеет порядочное состояние» (8, 252); неважно, как велико оно, но важно, что оно может составить некую внешнюю основу для семейного благополучия.

провозглашения защиты «искусства для искусства» и «пренебрежения презренной пользой» [47] не учитывают эту сторону дела, именно многообразие упорных попыток поэта воплотить какие-то стороны особого идеала — образа заведомо налаженных условий самого художественного творчества.

Как говорит виднейший пушкинист: «Так сквозь вычитанное и надуманное, сквозь навеянное и воображаемое пробивались ростки действительной, своей жизни и распускались красивыми цветами «нового вида»[48]. Сквозь мимоходом, но очень четко намеченные черты благополучия выдуманного Чарского, например, проступает тот нереализованный план продолжения элегии «Пора, мой друг, пора...», о котором говорилось только что, подобно тому как у уэллсовского загнанного и убитого человека-невидимки сквозь материально мутнеющую плоть проступали первоначально сосуды и нервы.

Идя любыми тропами к особенностям пушкинского реализма в поэзии и, в нашем случае, в лирике, мы так или иначе «упираемся» в проблему связи жизни и творчества.

Это столкновение может произойти на уровне самой верхней и потому автоматически убедительной в своей достоверности абстракции: реализм как высшая форма приближения искусства к действительности. Этого мало и не об этой самой верхней ступеньке речь. В только

[47] Трудно приводить примеры — они, по-видимому, неисчерпаемы, во всяком случае, многочисленны.

[48] *П. Щеголев.* Из разысканий в области биографии и текста Пушкина.— «Пушкин и его современники», вып. XIV. СПб., 1911, стр. 184.

что упомянутом случае даже есть некая подмена, строго говоря: речь в таком случае идет не о связи искусства с действительностью, как объектом такого воссоздания, когда объект мыслится предметом внешним. Речь идет о лирическом воссоздании, когда действительность и связь ее с творчеством выступает двояко (в единстве, само собою разумеется): поэт, состояние его, ориентированность во внеположном мире, самые способ и возможности жизненного поведения оказываются сами себе объектом и субъектом одновременно.

Т. е. связь: «лирика — действительность» — это воссоздание и пересоздание в лирике объективного жизненного содержания в меру его постижения поэтом и в форме так называемого «лирического переживания». Одновременно связь: «лирика — действительность» есть связь образа (способа и формы) «лирического переживания» с реальной жизнью, бытом и нередко даже житейскими подробностями того, кто создает «лирическое переживание».

Декларировать двуединость связи в данном случае, конечно, нетрудно; понять конкретный ее смысл труднее.

Если в личной жизни писателя было событие значительное или, тем более, героическое, то это не забывается: Байрон умер среди сулиотов (впрочем, им при близком соприкосновении презираемых [49]), Грибоедов заключил выгодный на-

[49] Это понимал уже Пушкин, заметивший, что, конечно, надо желать свободы даже «пакостному народу, состоящему из разбойников и лавошников» и т. д. (см. 13, 99). Потом судили ближайшие потомки. Так, Герцен, ревностно защищая каждую искру освободительного движения, утверждал, что Байрон, «удрученный горькими мыслями, полный отвращения

шей родине мир с персами, Л. Толстой оборонял Севастополь. Тем более не забывается, если это прямо отражено в творчестве. Но все же, чтобы понять не абстрактный «героический» пафос «Песни к Сулиотам» или других последних байроновских стихов, а подлинный трагизм созданного в них лирического переживания, нельзя стыдливо забыть и Байрона-причудника, любителя экстравагантности, болезненно тщеславного,— барина, путешествующего с варварской роскошью, с целым зверинцем; нельзя видеть только изгнанника, с романтическим пистолетом за поясом пробирающегося на сходку карбонариев.

И все это нужно вовсе не для того, чтобы великое принизить, чтобы «слабостями» великого человека потрафить вкусу обывателя и так далее (как часто, к сожалению, полагают, прикрываясь известным суждением Пушкина: «врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы,— иначе» — 13, 244), а потому что любая интерпретация любого явления собственно художественного порядка будет более или менее неистинной, если на личность художника в ее действительной сложности будут закрыты глаза,— все равно, сознательно или по неведению. Даже знаменитая речь Байрона в защиту ткачей не будет понята в своем величии подлинно героического поступка, если не учитывать, на каком личном жизненном фоне возник этот поступок, с чем он резко контрастировал, от чего отталкивался.

к свету, готов связать свою судьбу с племенем славяно-эллинских морских разбойников, которых принимает за греков античных времен» (*А. И. Герцен.* Собр. соч. в 30 томах, т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 203).

Когда Пушкин говорил по адресу читающей толпы свое «врете, подлецы», он, конечно, не причислял к ней Батюшкова. А между тем Батюшков в едва ли не известной Пушкину статье 1815 г. «О характере Ломоносова» рассуждал так: «Без сомнения, по стихам и прозе Ломоносова мы можем заключить, что он имел возвышенную душу, ясный и проницательный ум, характер необыкновенно предприимчивый и сильный. Но любителю словесности, скажу более — наблюдателю-философу приятно было бы узнать некоторые подробности частной жизни великого человека, познакомиться с ним, узнать его страсти, его заботы, его печали, наслаждения, привычки, странности, слабости и самые пороки, неразлучные спутники человека»[50]

Однако: «Когда я вижу книги, мне нет дела до того, как авторы любили, играли в карты, я вижу только их изумительные дела»[51]. Этот простой и хорошо запоминающийся чеховский афоризм очень часто служит авторитетным щитом для ханжества. А между тем и этот афоризм не такой плоский, как он толкуется подчас[52]. Вообще он как раз не отражает подлинного чеховского к этому вопросу отношения.

Если, между прочим, вспомнить о Чехове,— то по случаю очередной творческой депрессии он говорит: «Объясняю это застоем в своей лич-

[50] *К. Н. Батюшков.* Сочинения. М., Гослитиздат, 1955, стр. 354.

[51] *А. П. Чехов.* Полн. собр. соч. и писем, т. XII, стр. 228.

[52] Нельзя доказать, что этот афоризм из записной книжки представляет собой изложение авторского взгляда, а не предназначается, как часто бывает с подобными афоризмами, кому-нибудь из возможных персонажей.

ной жизни. Я не разочарован, не утомился, не хандрю, а просто стало вдруг все как-то менее интересно. Надо подсыпать себе пороху». И тот же Чехов, которому «нет дела» до писательских жизненных пристрастий и привычек, жалуется: «Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей... А это скверно» [53].

Предпоследнее: Л. Толстой, задумавшись над громадной разницей между величием «изумительных дел» художника и частной банальностью, мелочностью его жизни, полусерьезно (потому что законченность афоризма не кажется ему свидетельством конечной истинности) замечает в записной книжке: «Поэт лучшее своей жизни отнимает от жизни и кладет в свое сочинение. Оттого сочинение его прекрасно и жизнь дурна» [54]. Конечно, сказано парочно просто, со знанием дела. Однако если и есть здесь серьезно сказанное — так это признание прямой зависимости «сочинения» от «жизни» сочинителя.

Последнее: Белинский, который в пятой статье о Пушкине высказал одну из мыслей, более чем на столетие обогнавших свою эпоху, и привел слышанное им высказывание Гете об идеальном читателе, «который бы меня, себя и целый мир забыл, и жил бы только в книге моей», вступает в спор: «Односторонность гетевой мысли очевидна. Подобное требование очень выгодно для всякого поэта, ... ибо, так как все

---

[53] *А. П. Чехов.* Полн. собр. соч. и писем, т. XIV, стр. 356, 240.

[54] «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, стр. 110. Ср., впрочем, противоположное: «Жизнь так хороша, легка и коротка, а изображение ее всегда выходит так уродливо, тяжело и длинно...» (там же, стр. 142).

имеет свою причину и основание — даже эгоизм, дурное направление, самое невежество поэта, то, если критик будет смотреть на произведение поэта без всякого отношения к его личности, забыв о самом себе и о целом мире,— естественно, что творения этого поэта,— будь они только ознаменованы большею или меньшею степенью таланта,— явятся непогрешительными и достойными безусловной похвалы». Следует замечательный по простоте вывод — о прямой перекличке такого взгляда на произведение «без отношения к личности» поэта с концепцией «чистого» искусства: «Мысль, высказанная Гете, поставляет искусство целью самому себе, и через это самое освобождает его от всякого соотношения с *жизнью*...»[55]. Здесь нам важна мысль Белинского, а не полнота интерпретации им эстетической позиции Гете[56].

Словом, никакие эффектные афоризмы, никакие оправданные опасения (как бы не превратить науку о литературе в собрание соблазни-

[55] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 7. М., 1955, стр. 305.

[56] Конечно, Гете не разделял концепции «искусства для искусства», чему множество подтверждений и в творчестве, и в теории. «Мир столь велик и богат,— говорит Гете Эккерману,— и жизнь столь многообразна, что никогда не будет недостатка в поводах для стихов. Но все это должны быть стихи на случай (стихи по поводу), это значит, что действительность должна дать к этому (сочинению стихов) повод и материал. Всеобщим и поэтическим единичный случай становится именно вследствие того, что его осваивает (обрабатывает) *поэт*. Все мои стихи — суть стихи на случай, они вызваны действительностью и в ней обретают основу и почву. Стихи, созданные из ничего, я почитаю за ничто» (*Johann Peter Eckermann.* Gespräche mit Goethe. Aufbau-Verlag, B., 1956, S. 61—62).

тельных анекдотов) не могут отменить обязательное условие: изучать особенности творчества писателя и прежде всего его метод можно только при непременном учете иных сторон его (писателя) творческой личности, в том числе определенного характера и «стиля» его жизненного положения и поведения.

Возвращаясь от этого вынужденного отступления к существу проблемы, надо заметить, что самый факт установления причинной зависимости принятого, или изобретенного, или использованного метода от, условно говоря, стиля жизненного поведения — находка небогатая и неновая. К этому факту, как к таковому, дело нисколько не сводится. Суть этого дела в данном случае в другом: в том, что сам поэт такую зависимость, такую связь осознает как предмет художественного осмысления, как задачу, подлежащую художественному разрешению. Суть дела в осознании самим поэтом катастрофического неравновесия между жизнью и «служеньем муз», которое будто бы «не терпит суеты» (2, 427) [57].

Всегда было ясно, что поэт и тот же человек как земной житель, в разные проявления «суетности» погруженный,— антиподы («Пока не

[57] Впрочем, соответствующие два пушкинских стиха являют собою не то чтобы «плагиат» (как полвека назад утверждал М. Гершензон в исследовании «плагиатов» Пушкина), но творческое заимствование из послания Жуковского Батюшкову:

О друг! Служенье муз
Должно быть их достойно...

(Полн. собр. соч. В. А. Жуковского в 3 томах, т. 1. СПб., 1906, стр. 102). Так что формула может быть воспринята как скрытая цитата, которых у Пушкина очень много.

требует поэта» — 3, 65). Последнее, кстати, сочинено в 1827 г. А теперь, к 30-м годам, становится ясным, что мнимо заведомое противостояние «поэта» и «толпы», отсюда — мнимо само собою разумеющееся, от романтизма идущее обязательное расстояние и как бы заранее предполагающееся, как условие творчества, противостояние «его» и «их» (понятно, о чем идет речь) — оказывается поверхностным, во всяком случае очень сомнительным. Еще будут по инерции звучать мотивы «поэт и толпа» — но это уже заведомо условный ответ на осознанную реальность, на невозможность достижения идеала, на окончательно понятую невозможность стиля «счастливца праздного».

В одном из писем 1833 г. Пушкин приносит извинения издателю альманаха в том, что, несмотря на длительное ожидание, «вдохновение так и не пришло»: «Вот почему мое доброе намерение преподнести вам свои несчастные стишки отправилось мостить ад. Ради бога, не сердитесь, а лучше пожалейте меня за то, что мне никогда не удается поступать так, как мне следовало бы или хотелось бы» (15, 39 и 316. Подлинник по-французски). «Несчастные стишки» (так в академическом издании переведены слова «pauvres rimes») — вполне понятное самоуничижение знающего себе цену, но провинившегося человека. Зато не может не уколоть, не огорчить серьезное признание поэта даже вполне чужому человеку в некоторой усталости от стихотворчества, осознание этого — пусть намеренно утрированного — в зависимости от нескладности и неладности жизни.

Классически ясное противоположение поэта, чьего «слуха чуткого» божественный глагол ко-

снулся, дитяти пичтожнейшему мира кажется часто непревзойденной по мудрости диалектикой, а между тем Пушкин в последние годы, очевидно, от этой «диалектики» уходит. Надо в одно и то же время и музам «служить», и «суетиться». В одно и то же время. Никакое «пока», т. е. никакая очередность в реальной жизни не значимы. Вот это и есть диалектика реалистического практического взгляда и реалистического художественного осознания.

* * *

К началу 30-х годов в лирике Пушкина уже сложился и с тех пор принципиально не меняется устойчивый строй любовного лирического переживания, который можно возводить к некоему изначально данному, или только подразумеваемому, кодексу реализма. Сказано плохо, не «кодекс» это, конечно, но некое предварительное обозначение того, что мы ищем. В пушкинской любовной лирике к началу 30-х годов уже осуществляется синтез его собственных достижений свободно-разговорной «болтовни» (в так называемых лирических отступлениях «Евгения Онегина» хотя бы) и живо им воспринимаемых успехов поэтов-современников, прежде всего Баратынского, Языкова и Дельвига. «Сила и глубина» последних пушкинских «пьес», неизданное большинство которых удивило Баратынского [58] (о чем редкий пушкинист в последнее время не упоминает), есть следствие не только собственного «имманентного» роста, но и благородного сознательно устремленного соперничества — с тем же Баратынским, отзыв

[58] *Е. А. Баратынский.* Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., Гослитиздат, 1951, стр. 529.

об элегиях которого еще в 20-е годы приведен выше, с Языковым, которого Пушкин упорно зазывал еще в альманах, так и не осуществившийся. Языков при всей уже упомянутой своей независимости все-таки написал «Олега», своим ритмическим строем и своими самыми первыми строками разительно, чуть ли не рабски напоминающего пушкинского «Вещего Олега». Пушкин Дельвигу: «Разделяю твои надежды на Языкова и давнюю любовь к непрочной Музе Баратынского» (13, 74). Самого же Дельвига Пушкин всегда и во всем считал себе подвластным: нередкое у Пушкина притяжательное «мой» в обращении к друзьям и в разговоре о друзьях в данном случае («мой Дельвиг» — 13, 204) звучит буквально. Однако — «Дельвиг — молодец» (13, 85); «ты (Л. С. Пушкин), Дельвиг и я можем все трое плюнуть на сволочь нашей литературы...» (13, 97); «...мой Ареопаг — ты (П. А. Плетнев), Жуковский, Гнедич и Дельвиг...» (13, 113); Дельвиг — «человек, достойный уважения во всех отношениях и не чета нашей литературной С. П. Бургской сволочи» (13, 166); и т. п., не считая, разумеется, разных похвал, адресуемых в обращениях непосредственно к самому Дельвигу.

После смерти последнего, как известно: «...никто на свете не был мне ближе Дельвига» (14, 147). После смерти же сказаны слова драгоценные, конечно, но очень уж общие (вроде того и о Батюшкове Пушкиным говорилось): «необыкновенное чувство гармонии и... классической стройности», несводимых (как косвенно далее следует) к «чистоте мелочной отделки» (11, 274). Но самое интересное суждение Пушкина о Дельвиге, где Пушкин опосредованно характе-

ризует идеал метода в творчестве (связанный с идеалом состояния жизни и поведения в ней), — это заметка 1827 г. из статьи «Отрывки из писем, мысли и замечания».

Речь идет об «удивительных» идиллиях Дельвига, буквально о том, как русский современный поэт Дельвиг смог сквозь немецкие переводы и латинские подражания уловить и передать на русском языке и русским стихом самый дух греческой поэзии. Это буквально. Такой же узкоконкретный смысл придается качеству, которое Пушкину угодно было назвать «роскошью» и «негой», которое, по мнению Пушкина, особенно характеризует поэтику древнегреческих идиллий [59]. Но он, кроме того, превозносит «прелесть более отрицательную, чем положительную, которая не допускает ничего напряженного в чувствах; тонкого, запутанного в мыслях; лишнего, неестественного в описаниях!» (11, 58). Это суждение — принцип, обдуманный, как видно, еще до 30-х годов, а творчески подтвержденный со всей убедительностью позже.

Что касается отвращения от всякой «напряженности» выражения чувств, от всего «лишнего» и «неестественного», то здесь пояснять нечего. На этот счет Пушкин всегда высказывался последовательно и, по существу, одинаково. Зато два других определения, сложившиеся или

[59] Это вообще характерно для восприятия поэзии Дельвига разными людьми. Амплитуда мнимо широка: знаменитое «как Дельвиг пьяный на пиру» и простодушное воспоминание А. П. Керн (Марковой-Виноградской): «...хотя Дельвиг не был гениальным поэтом, но название поэтического существа вполне может соответствовать ему, как благороднейшему из людей» («Пушкин и его современники», вып. 5. СПб., 1907, стр. 141).

оформившиеся под впечатлением от дельвиговых идиллий, замечательны.

«Тонкость» и «запутанность» в мыслях утверждаются как синонимы: они и даны через запятую. Мне представляется неубедительной и бесплодной возможная попытка каким-нибудь особенным, отличным от общеупотребительного способом истолковать понятие «тонкости» в данном случае. Нет, именно «тонкость» в нашем современном смысле этого слова — то, чем (наряду, попятно, с «глубиной») законно гордится новейшая русская литература с ее развитым психологизмом, с реалистичностью подхода к общественным явлениям и противоречиям мысли, в том числе и такой, которая в поэзии оборачивается лирическим переживанием. А Пушкин не то чтобы до психологизма «не дорос» — его поэтическому сознанию всякая «запутанность» неприятна, она представляется ему неким эстетическим обманом, подлогом, или самообманом.

Той «гармонии» Пушкина, о которой нередко пишут, никакие стороны действительности и мысли о ней не чужды безусловно. Он даже и о сумасшествии может написать. Однако и в элегии «Не дай мне бог...» и мысль самого поэта не «запутана», и «запутанности» не изображает: только боязнь безумия, логически четкое объяснение страха, выраженное в виде сопоставления двух галерей маленьких картинок: того, как было бы нестрашно и даже по-своему хорошо, с тем, как обязательно, к сожалению, будет, и будет страшно. Словом, «запутанность», взятая, правда, в своем крайнем, даже патологическом проявлении, не входит в предмет изображения. Больше того — художественная мысль при всем своем богатстве настолько четка и ясна, что прямо спи-

мает, уничтожает даже самый предмет лирического беспокойства: такой мысли ни за что и никогда не «запутаться», не то что разрушиться! Даже сумасшествие Германна (это не лирика, однако это показательно) только указано. Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы, к этой теме не относятся. Главное — противоречия, вскрытые Пушкиным, реальны и осознанно просты. Реально и осознанно просто — вот примитивнейшая формула пушкинского реализма в лирике.

Дополнительное красноречивое подкрепление только что сказанного — черновая редакция упомянутой заметки о Дельвиге. Вот соответствующий кусок текста: «Эту прелесть более отрицательную, чем положительную, не допускающую ничего запутанного, темного или глубокого, лишнего, неестественного в описаниях, напряженного в чувствах, ничего, что отзывалось бы новейшим остроумием; сию вечную простоту и печальность добродушия, тонкость соображений оградить себя от прозаического влияния остроумия и умничания, от игривой неправильности романтизма, дабы сохранить полноту и равновесие чувств» (11, 330). Текст черновой и в стилевом отношении неслаженный — варианты показывают, что Пушкин над ним, действительно, трудился, именно над его стилевым усовершенствованием. Но главное — круг понятий, в котором в это время кружилась мысль поэта, хотя бы некоторые из них (из мыслей, суждений) и не вошли в окончательный текст заметки.

Внешне странно сближены вроде бы разные качества: нечто в описаниях одновременно «запутанное», «темное или глубокое, лишнее, неестественное» — все это как неприятный спут-

ник неприятного же «новейшего остроумия» и «умничания». Как видно, не только «тонкость» может нас здесь смущать, но и уподобленная «темноте» «глубина» — главное позднейшее завоевание нашей литературы, художественно начатое Лермонтовым и «натуральной школой». «Новейшее остроумие» — это скорее всего очередное выражение неприязни к «французской» модели лирики, если можно так сказать, а «умничание» — может быть, очередной сарказм, направленный в адрес московских шеллингианцев и изъятый-то из окончательного текста потому, что совсем недавно умер Веневитинов.

Так или иначе, «тонкость», «глубина» и «умничание» еще до 30-х годов Пушкиным отстраняются от действительной лирической поэзии. Осознанно тесное сближение двух первых признаков с последним подчеркивает обостренную осознанность, принципиальность пушкинского представления о сущности подлинного лиризма.

Вспоминая пушкинский отзыв об идиллиях Дельвига, надо особый упор сделать на «прелесть более отрицательную, чем положительную». Что значит это внешне загадочное построение, этот внешне игривый парадокс, такой непринятый в критике начала прошлого века? Прежде всего — скидка на самый повод, как и раньше. Имеются в виду первым долгом идиллии, определенно очерченный жанр, т. е. некоторое количество идиллий Дельвига, произведших на Пушкина именно такое впечатление. Возводя пушкинское определение в более общий «вид», сообщая ему по распространенной в аналогичных случаях привычке более общее значение, мы не можем, однако, совсем устраниться от конкретного повода, который такое определе-

ние вызвал. «Прелесть более отрицательная» в таком узкоконкретном смысле — если исходить из формы и смысла тех лучших идиллий, которые Дельвиг написал до пушкинского отзыва [60] — это отсутствие, прежде всего, характерных для тогдашних модных подражаний древним жеманства и назойливой, принудительной галантности, может быть, и «прюдства», которых Пушкин не терпел (см. специальное рассуждение о «прюдстве» в той же подборке заметок, где содержится и оценка Дельвига).

Пушкину хотелось предполагать, что в настоящей Элладе, мыслимой как потерянный рай, ничего подобного не было. Правильность подобного пушкинского предположения в данный момент неважна,— придуманная Дельвигом, придуманная в самом точном смысле слова Аркадия, никогда им не виденная, туманно и условно воображаемая, для Пушкина оказалась уже неким идеалом тихой пристани.

Строгий и по мелочам придирающийся к неточностям, относящимся к русской реальной истории (по мере его с ней знакомства, конечно) [61], Пушкин охотно, сразу и как нечто само собою разумеющееся принимает такую дельвиговскую Аркадию: ведь утверждается же Пушкиным как-никак, что Дельвиг «совершенно» «перенесся» «в золотой век»! (11, 58). Очень интересное и позднее невозможное соотношение: заведомая «условность», т. е. неправдоподоб-

---

[60] Прежде всего — «Купальщицы» (1824), а также «Друзья» (1826) и, может быть (если она сочинена до момента отклика Пушкина, что не установлено), «Идиллия» («Некогда Титир и Зея...»).

[61] См. хотя бы его замечания на надпись к московскому памятнику Минину и Пожарскому.

ность, и желаемая как самая что ни на есть реальная правда в этом отзыве об идиллиях Дельвига даны *как одно и то же*. Не как что-то одно с другим только как-то перекликающееся, одно к другому взывающее, одно другим по ассоциации вызывающееся — нет, именно даны как одно и то же. Дельвиг, конечно, и по отношению к древнегреческой реальности «врал» (это слово, как известно, Пушкин любил и широко применял). Но Дельвиг умел так придумать свой «золотой век», что сходились и заведомо антологическая холодность высококультурного эстетического удовольствия сочинения «идиллий» — и правда романтического преображения возможного идеала, мыслимого в современности.

Именно романтического! Из самого ближайшего окружения Пушкина Дельвиг был определенно и ярко выраженным неромантиком, особенно при сопоставлении с бывшими «арзамасцами»[62]. Однако идиллии Дельвига, будучи данью жанру «классическому», давали Пушкину в его духовном «аэрариуме» наиболее сильный романтический стимул. Так получилось: Вяземский, несмотря на все фамильярно-почтительные взывания к нему Пушкина, изредка покряхтывал в стихах, неуклюже и, главное, совсем не «романтически»; Кюхельбекер, Марлинский, никогда Пушкиным не любимые как поэты, находились в то время к тому же в услови-

---

[62] Один из авторитетнейших пушкинистов и знатоков культурного быта той поры Б. В. Томашевский отмечает, что «дружба Дельвига и Пушкина не мешала каждому из них иметь свой литературный круг знакомств. Арзамасские друзья Пушкина не были друзьями Дельвига...» (*А. А. Дельвиг.* Полн. собр. стихотв. Л., 1959, стр. 26).

ях, плохо приспособленных для творческого сообщения; столь же нелюбимого Рылеева уже не было; Жуковский уже давно ничего не мог дать Пушкину, даже если бы и продолжал активно сочинять стихи, что и само по себе отошло. Испугавший многих «простонародностью» романтизма «классик» Катенин к этому времени подарить Пушкина чем-либо тоже уже не мог (разве что посланием издалека язвительного совета). Идиллии Дельвига, их чувственность и острота воздействия на чувственность же воспринимающего, независимо от собственно «эротического заряда» самих элегий, явились должным, если можно так сказать, трамплином «вещности», тем минимумом материальной реальности, от которой мог отправляться автор «Бориса Годунова» — трагедии уже реалистической.

Ведь слова об идиллиях Дельвига сказаны через год после триумфа «Бориса»; иначе говоря, в области вроде бы своего безраздельного господства — в лирике — Пушкин чувствовал себя еще не абсолютно уверенно и совсем не независимо [63].

А между тем в последние годы жизни Пушкин так освоился в создаваемой им самим, в пер-

---

[63] Напомню, что своеобразие пушкинского отзыва о Дельвиге состоит, между прочим, в том, что Пушкин не «похваливает» снисходительно друга по перу за его пусть, так сказать, второстепенные достижения. Могло бы быть, конечно, и так. Но Пушкин сам идиллий всерьез никогда не писал; сопоставлять дельвиговские достижения со своими он в данном случае просто не мог. Так что отзыв действительно «чист», свободен от дальнейших осложнений, в этом смысле безусловно объективен (не то что состязание с Баратынским в сочинении элегий).

вую очередь, и его друзьями-современниками[64] культуре стихотворного лирического выражения, что возможности ее как средства оформления действительности показались (а на том этапе истории поэзии в известных пределах и оказались) практически безграничными: вроде бы все можно «перевести» лирически. Тому есть пример изумительный.

Загадочное и по самому строю своему нарочно неопределенное стихотворение «Странник» (1834) может смутить кого угодно. Редко оговариваются при его перепечатке, что это перевод[65] и что это перевод текста прозаического,

[64] Признание этого обстоятельства иногда, по-моему, заводит слишком далеко. Так, известный славист Н. С. Трубецкой по сути вообще отрицает исключительную роль Пушкина как творческой индивидуальности в литературных реформах его времени. Окруженный друзьями, Пушкин, по его утверждению, был лишь наиболее активным деятелем определенного кружка передовых литераторов: «В этом дружеском кругу возникали идеи, блестящим воплощением которых явилось поэтическое творчество Пушкина», ибо Пушкин подавлял и оттеснял в тень своих сотрудников. Н. С. Трубецкой утверждает даже, что Пушкин был собственно «эпонимом всей этой эпохи русской литературы» (*N. S. Trubetzkoy.* Die russischen Dichter des 18 und 19. Jahrhunderts. Abriss einer Entwicklungsgeschichte.— «Wieher slawistisches Jahrbuch», Ergänzungsband III, Graz—Köln, 1956, S. 109—110). Впрочем, эти заявления закономерны, поскольку, говоря об «идеях», Н. С. Трубецкой имеет в виду преимущественно поиски в области формы; исследователь прямо утверждает, что «литературные интересы Пушкина, как и его современников, были устремлены преимущественно к формальным проблемам» (там же, стр. 110).

[65] См. еще одно напоминание о генезисе «Странника» в статье Н. В. Измайлова «Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов».— «Пушкин. Исследования и материалы», т. II. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 33—34 и др.

причем настолько тщательный, что он даже вызывает восхищение специалиста[66]. Поэт, вдохновившись эпизодом из очень популярной у английских пуритан книги Дж. Бэньяна «Путь паломника из этого мира в грядущий, изложенный по виденному во сне», задался целью особенной трудности. Он взял текст Бэньяна, урезал, сократил его, превратил в некую предварительную полуобработанную деталь возможного затем поэтического содержания и — дословно перевел, перевел буквально, при этом изложил поэтически, словно нарочно показав всем, что для поэтического воссоздания любого любым способом заданного содержания в русском языке пределов нет.

Пушкин, конечно, не задавался целями сугубо экспериментальными или, тем более, нарочито демонстративными. Но то, что он сделал, выглядит поразительно. Во-первых, он произвел переложение текста строго дидактического, откровенно поучающего, заранее как бы настраивающего на соответствующую задаче «скуку», в план взволнованно поэтический. А так как повествование и в переводимом отрывке подлинника идет от первого лица, то предварительная, так сказать, готовность к «лиричности» повествования здесь, между прочим, и подтверждена. Двадцать лет привычно лирически «преломлявший» действительность Пушкин и «Странника» переводит в род лирического высказывания. Во-вторых, Пушкин производит перевод иностранного текста на русский язык, бо-

[66] «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX. Пг., 1914, стр. 40—48. Статья А. Габричевского «Странник» Пушкина и его отношение к английскому подлиннику».

лее затрудняясь в ряде случаев лингво-переводческими проблемами [67], чем поэтико-стилистическими, собственно выразительными. Т. е. при хорошем знании английского языка ему, однако, время от времени труднее подыскать равноценный и равнозначный русский эквивалент какому-либо словесному пассажу, чем перевести целый образный ряд в систему другого поэтического — в данном случае лирического — рода.

Это невольная, но вполне внушительная демонстрация совершенного владения лирическим родом, когда никаких трудностей нет, когда любое внеположное собственно личному переживанию художественное содержание может быть оформлено под лирическое и подано с заражающим мнимо непосредственным волнением и ошеломляющим сиюминутным трепетом.

Т. е. речь идет не просто о создании чего-то лирического «по мотивам», как теперь принято часто говорить. Подобного рода переклички и переманивания, заимствования мотивов бывали часто еще и до Пушкина. На темы Сида, Фауста, на темы античных мифов создавались художественные произведения разных жанров,— это всем известно. Но Пушкин, увлекшись темой бэньяновского странника, невольно, по-видимому, сторонится всех тех поблажек, которые ему предназначены изначально как перелагателю чего-то чужого, как выступающему «по мотивам». Он прямо переводит деловито направленный прозаический текст на лирический язык, нисколько не затрудняясь особенностями этого языка.

---

[67] См. вышеупомянутую статью А. Габричевского.

Позднее переводить в лирику (или воплощать в лирической системе) вроде бы любое содержание мог только Некрасов, но у него подобная готовность иногда покупалась ценою известной неуклюжести, о чем много и с разной оценкой говорилось (Белинский в письме к Тургеневу о таланте-«топоре»; сам Некрасов о «тяжести» и «неуклюжести» своего стиха, что с полным согласием повторяет, как известно, Плеханов[68], и т. п.). Лирика Некрасова — это и яркие озарения, острые лирические «проколы» русской действительности; это внезапно счастливо набежавшие анапесты, созвучные народному стону вроде: «Укажи мне такую обитель...», и многое подобное. Временами же эта поэзия (агитационно очень значительная, что и сам поэт осознавал) оказывалась только внешне, по замыслу только к лирическому роду приложенной («Я за то глубоко презираю себя...», «Нет, музы ласково поющей и прекрасной...»).

Кажется — все у Некрасова стало предметом поэзии. Поэтому ничего недоступного для лирического, в частности, освоения нет. Возникает ограничение, однако, опять-таки негативного порядка. Некрасову никто не присваивает определений вроде «безграничный» или «неисчерпаемый», как Пушкину, который «безграничен» не по предмету отображения (запечатления, реального отражения). У Пушкина, например, будет: «Подъезжая под Ижоры...» или:

> В те дни, как Пресненское поле
> Еще забор не заграждал.

[68] *Г. В. Плеханов.* Искусство и литература. М., Гослитиздат, 1948, стр. 623 и сл.

А у Некрасова:

Вчерашний день, часу в шестом
Зашел я на Сенную...[69]

1, 59

Крайне точные даны в обоих случаях приурочения и уже тем самым ограничения. Однако некрасовская «Сенная» (да еще специально, нарочно окрашенная цветом времени, цветом петербургского раннего вечера: «часу в шестом») именно к тому и предназначена, чтобы своей сухой точностью создать образ непререкаемой правды описания, соответствующей правилам «натуральной школы». Некрасов снова возвращается, хотя и по-другому, к тому эффекту правды, который создается точностью или (по-бытовому говоря) конкретностью называния предметов, собственных имен, точностью наименований. Сразу видно: вот это реализм! Конечно, перед нами лирика (потому что столько переживаний) — и такая реалистическая правильность в обрисовке среды и обстоятельств.

А если говорить о Пушкине, то невольно хочется сказать по давно сложившейся инерции, что у него все «скупее»: и образная развернутость, и самая изобразительность. Конечно, скупее, но не в количественной стороне здесь дело. Постоянно возникающее ощущение и закрепляющие его многолетние утверждения о неисчерпаемости смысла пушкинской лирики находят и в этой особенности конкретное претворение и подтверждение: какое-нибудь Пресненское поле не про-

---

[69] Здесь и в дальнейшем произведения Н. А. Некрасова приводятся по изданию: *Н. А. Некрасов.* Полн. собр. соч. и писем, т. I—XII. М., 1948—1952. В тексте в скобках указываются том и страница.

сто потому значимо для каждого, что оно дорого каждому, кто к пушкинскому быту прикасается; оно значимо той значительностью, которая его вывела в лирическую поэзию,— или, иначе говоря, ввела в строй лирического переживания.

Для стихотворения Некрасова «Сенная» — это наименование места в большом и грязном городе, где в обычай вошли некоторые отвратительные экзекуции; самое точное приурочение должно отдалить событие (порку воровки-крестьянки) от частных переживаний поэта и тем самым приблизить его к обыденному опыту слушателя-читателя,— ибо кто не бывал постоянно на этой (или, на худой конец, на подобной) Сенной? Да, конечно, поэт «зашел на Сенную»,— но тут же хочется вспомнить о «лирическом герое» или о чем-либо подобном: так не хочется видеть самого поэта на Сенной в такой, как она изображена, ситуации. Это «хочется» не аргумент, это только житейский, эмпирически-житейский оборот научной доказательности, ее живое подкрепление. На подобное несведение облика поэта и того, кто очутился на Сенной, кто давал наглядные уроки своей Музе («... и Музе я сказал: гляди» и т. д.) явно рассчитывает самая установка. Напротив, пушкинское «Преспенское поле», совершенно «личное» место присутствия — совершенно не стремится в своем поэтически вознесенном виде к отделению (не то что уж к отдалению!) от действительного опыта поэта. Любопытно, что и позднее поэты любили интимно-бытовые (по месту и времени) реалии; но это уже пошло в альбомы — если не ими самими такая судьба определялась, то судом потомства. Даже самые интимные подробности духовного, чувственного опыта Пушкина, его жизнен-

ных впечатлений — наша общая национальная история; в этом особая сила поэтического внушения: сам поэт возводит даже то, что позднее было охарактеризовано как «любовный быт пушкинской эпохи» [70], в ранг национально-исторического явления.

Это не единичная прихоть; это неповторимое реальное совпадение личного внимания поэта к определенному кругу явлений, им творчески осваиваемых, и состояния жизни, когда в лирическом осмыслении опережались всякие иные формы исторического оптимизма, когда далеко устремленные пробы — вроде бы к библейским и античным темам — только у Пушкина оказывались прямо, без сложных переводов, соответствующими стремлениям современной жизни. Этим «побегам» надлежало стать началом новой системы, преемственно со старой связанной, конечно, но и отличной. И связь, и отличие установить нелегко, но второе все-таки труднее. Попробуем сначала определить самую судьбу лирического рода в позднем пушкинском творчестве, а потом попробуем сравнить образцы реалистической пушкинской лирики «классической» его системы и только намеченных опытов самого последнего времени.

---

[70] Формула из заголовка, под которым в 1929 г. были вторично опубликованы дневниковые записи А. Н. Вульфа.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ПУШКИНСКОЕ ПРЕДРЕШЕНИЕ ДАЛЬНЕЙШЕГО ЛИРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Сложившаяся в начале 30-х годов культура лирического выражения, видимо, не вполне удовлетворяет Пушкина. Выдвинутая нами в качестве самого краткого определения формула (его жизнь не просто «на фоне» общей жизни, но как полномочный представитель национально-исторической жизни народа) не отменяется, но очень существенно начинает — чем дальше, тем больше — восполняться чем-то новым, только-только брезжущим, только намечаемым. Неоднократные прямые и косвенные признания самого поэта приводят в свою очередь к убеждению, что Пушкин, творчески все более разносторонний, как-то относительно охладевает к собственно лирическим формам. Даже простое наблюдение и следование по «трудам и дням» поэта убеждает в этом. В объяснении этого непреложного факта нельзя настаивать на непреложности какого-нибудь односложного ответа. Однако можно выдвигать гипотезы.

Мне представляется, что поэта не устраивает (если можно так приблизительно сказать) та «легкость», с которой в лирические стихи ложится все, что ему захочется положить. Это не значит, понятно, что все пишется сразу набело: в черновиках по-прежнему видны следы многократных поисков точной мысли, поворота образа, «мук слова» и пр. Речь о другом — о том, что

мир накопленного Пушкиным к началу 30-х годов жизненного содержания в этих своих пределах мировоззренческих и иных возможностей легко в конце концов «лиризовался». Но этого позднему Пушкину становилось мало.

Если в предшествующие годы наличие незавершенных замыслов или только едва начатых стихотворений проще всего объясняется, помимо известной крайней непоседливости, подвижности натуры, быстротою смены настроений и вообще лирической скорописью, то затем положение меняется. В лицейский период по сути нет заброшенных лирических замыслов, что соответствовало относительно невысокой требовательности. Позднее незавершенных лирических произведений очень мало; они незначительны по идее и всегда сравнительно легковесны по предлагаемому способу развития содержания; их можно просто перечислить, и самое перечисление подобных начал способно уверить в неважности их возможного продолжения[1]. Зато в последние годы незавершенных вещей — при общей лирической «неплодовитости» — немало, и характер их иной, несравненно более значительный. Создается впечатление, словно что-то совершенно чужое, где-то рядом с поэтом, но неведомо для него самого выросшее, настоятельно требует выражения, рвется или только неуклюже выкарабкивается из традиционной уже для Пушкина лирической «гармонии», «завершенности», «совершенства»:

[1] Для краткости укажу только страницы второго тома академического собрания, на которых помещены эти незавершенные лирические стихи: 63, 76, 81, 92, 116, 172, 197, 256, 263, 285, 315, 316, 348, 349, «отрывки» на стр. 463.

Уродился я, бедный недоносок,
С глупых лет брожу я сиротою;
Недорослем меня бедного женили;
Новая семья не полюбила;
Сударыня жена не приласкала.

3, 128

Создание не совсем, очевидно, лирическое[2]; по мнению знатоков (Б. В. Томашевский), оно подводит к «Песням западных славян», т. е. к представителям и не лирики, а иноязычного эпоса, хотя бы и стилизованным. Оно, впрочем, относится к 1828 г. Зато иные начинания суть бесспорно лирические, никакой стилизации не преследующие. Например:

(Пой: Лучинушка, лучина,
Что же не светло горишь?)

3, 307

или:

Колокольчики звенят,
Барабанчики гремят,
А люди-то, люди —
Ой люшеньки-люли!
А люди-то, люди
На цыганочку глядят...

3, 317

или:

Стою печален на кладбище...

3, 333

Черновой автограф начала «Колокольчики звенят...» испещрен помарками и поправками,

[2] Впрочем, это начало совершенно очевидно восходит к подлинной народной лирической песне, записанной П. В. Киреевским, «Уродился я несчастлив, бесталанлив...».

особенно в стихах, где цыганочка представляет себя «людям»; поэт упорно стремится покорить материал если и не совсем для него новый, то во всяком случае по-новому воспринимаемый [3], стремится возвести его в новое содержательно-художественное качество, тем самым закрепить новую форму образности, более «раскованную» структуру стиха. Однако метрические вольности, вводимые для нарушения строгого четырехстопного хорея (который Пушкин охотно применял раньше), сбиваются на имитацию простонародности, с самого начала сводя к ней поиски куда более серьезного новшества. Мы не знаем, почему поэт бросил это начало, была ли в этом именно случае причина значительная или пустяковая. Нельзя, конечно, каждое подобное отпадение рассматривать как принципиальную неудачу и подыскивать ему капитальную причину. Но большое количество однородных оставлений свидетельствует о присутствии некоторой закономерности.

Замыслы, условно говоря, «народных» стихов, лирических (например, «В поле чистом серебрится...») или тяготеющих к балладе (напри-

[3] Показательно, что еще в 1830 г. Пушкин печатает стихотворение «Цыганы (с английского)», сам полагая, очевидно, его вполне законченным и уж во всяком случае в целом получившимся: текст позднейшей цензурной рукописи не отличается от первоначального. Здесь «цыганская тема» использована вполне в пределах тех задач, которые разрешал Пушкин в своих реалистических элегиях конца 20-х годов. Заметка Н. В. Яковлева «К вопросу об английских источниках стихотворения Пушкина «Цыганы» («Пушкин и его современники», вып. XXXVI. Пг., 1923) — непретенциозная и очень основательная — дополнительно подтверждает спокойную уверенность поэта в таком претворении замысла.

мер, «Менко Вуич грамоту пишет...», «Не видала ль, девица, копя моего?»), и не только то, что можно называть замыслами, а отрывочные наброски в бумагах поэта любого наводят на размышления. В самом деле, та народность, те представления об устоях национальной жизни, которые Пушкин в последние годы так настойчиво обсуждал в художественной и деловой прозе, не вполне воплощаются в созданной им и устоявшейся системе лирического выражения.

Недаром в последние годы он всерьез пробует (и неоднократно) обработать материал, который в пору молодости был преимущественно полем упражнений и технического совершенствования. Это мотивы и сюжетные схемы порядка антологического (например, «Не розу Пафосскую...», «Царей потомок Меценат...»), венчаемый незавершенной же «Клеопатрой», к которой Пушкин не раз возвращался вплоть до 1830 г. и автографы которой являют собой исключительную даже для Пушкина картину скрупулезнейшей словесной обработки [4]; С. М. Бонди, проведя специальный разбор, утверждает, что если бы сам поэт включил позднее «Клеопатру» в повесть «Египетские ночи» (написанную не ранее 1834 г.), то он никак не остановился бы на том тексте, который теперь воспринимается как бы окончательным [5]. Кроме античных сюжетов и мотивов, пусть очень вольно и условно истолкованных, Пушкин испытывает также и «восточный» материал («Что белеется на горе зелепой?..», «Ког-

[4] Труд поэта над текстом «Клеопатры» подробно прослежен в исследовании С. М. Бонди «К истории создания «Египетских ночей» (*С. Бонди.* Новые страницы Пушкина. М., «Мир», 1931).

[5] Там же, стр. 192.

да владыка ассирийский...»), стремясь и здесь не просто отдохнуть от важных трудов по русской истории, но найти, придумать некий новый жанр, что-то вроде, судя по фрагментам, сильно лиризованной баллады, где Ага Асан-ага или гордые и пеколебимые в вере родным преданиям иудеи, перехитрившие могущественного Олоферна,— не простые иносказания, а формы лирического перевоплощения. Т. е. Пушкин стремится посредством относительной для него новизны материала и посредством расширения тематических границ совершить некоторое обновление лирики. Это путь известной компенсации, или замещения: ведь главное и особенно затруднительное — это обновление самого реалистического метода в том его виде, как он сложился к началу 30-х годов, о чем уже было сказано.

В этом отчасти — только отчасти — объяснение того факта, который установил Н. В. Измайлов: начиная с времени выхода сборника стихов Пушкина 1832 г., «отказ от печатания стихотворений важнейшего значения — как общественного, так и чисто личного — становится для Пушкина правилом. ...Пушкин-лирик становится поэтом «для себя», за самыми редкими исключениями...» [6].

Попробуем проверить эти выводы на так называемых «примерах», не потому что примеры при прочих равных условиях создают бо́льшую видимость убедительности и не потому что иногда соблазнительно сопоставить вещи, мало общего между собою, кроме личности единого

[6] *Н. В. Измайлов.* Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов.— В кн.: «Пушкин. Исследования и материалы», т. II. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 19.

творца, имеющие. В данном случае есть случайное единоначатие и есть еще родовая общность: оба создания — лирические стихотворения. Сопоставим «Когда б не смутное влеченье...» (вторая половина октября — начало ноября 1833 г.) и «Когда за городом, задумчив, я брожу...» (август 1836 г.).

Первое из них, по-моему, образец взаимного соответствия зрелого «совершенства» пушкинской лирической системы и содержательной задачи, или лирической идеи. Второе — пример перерастания жизненного опыта, духовного интереса, даже любопытной наблюдательности через рамки достигнутой системы, пример, могущий показаться, если не бояться плоскости парадокса, величественной руиной так и не созданного целого. Своеобразный и очень для позднего Пушкина значительный вариант положения, которое им самим, как все помнят, в письме к Вяземскому от 1823 г. определено так: «Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе» (113, 80). Буквально речь идет о «первобытном нашем языке», но обрисовано положение более общее.

Конечно, нечто существенное роднит эти стихи — то, что они не «исторические» или «гражданские» по непосредственной своей теме и по своему виду, а очень «личные», «домашние» и т. п. Но если согласиться с предложенным выше утверждением, что Пушкин уверенно закрепляет в лирике свое право воссоздавать свою жизнь как эпоху национальной русской истории [7], то

[7] Опять-таки здесь, отличая, нельзя отделить творчество от личной жизни. В письме к великому князю Михаилу Павловичу об обстоятельствах дуэли и смерти Пушкина П. А. Вяземский так трактует

«камерность» темы смущать здесь не должна.

Прежде всего, одна особенность, которую необходимо иметь в виду. Всегда мобилизованная способность к завершению или хотя бы внешнему «закруглению» замысла, рожденного в привычном, традиционном тематическом кругу, в 30-е годы приводит к крайнему совершенству. Несколько стихотворений Пушкина невозможно убедительно отнести к завершенным или незавершенным («К вельможе», «Стихи, сочиненные ночью...», «Перед гробницею святой...», «С Гомером долго ты беседовал один...», наконец — «Пора, мой друг, пора!...» и столь пышно начатый эпический «Пир Петра Первого»). Разнообразие пушкинских пастроений и претворение их в лирические переживания не могут однозначно подсказать, все ли уже высказано поэтом, что он предполагал, или нет. Только обращение к черновикам и вариантам может иногда намекнуть на исходное намерение. Восторгаясь и этой стороной пушкинского совершенства в творении стихов, мы чувствуем крайность, за которую он сам, понятно, не переходил, но за которой, если бы это случилось, совершенство может переходить в ничем необузданное всевластие завоеванного «мастерства», техники лирического сочинения.

осознание самим Пушкиным общественного смысла его пресловутой «ревности»: «Он уверен в невиновности своей жены, и уверенность эта разделяется всеми его друзьями и всеми порядочными людьми общества», но «ему недостаточно уверенности своей собственной, своих друзей и известного кружка», ибо «он принадлежит всей стране и желает, чтобы имя его оставалось незапятнанным везде, где его знают» (цит. по кн.: *П. Е. Щеголев.* Дуэль и смерть Пушкина. Пг., 1917, стр. 260).

Такая ни у кого из больших наших поэтов в будущем не встречающаяся всегдашняя возможность создания иллюзии завершенности даже там, где ее нет, обозначает и еще одну черту отличия между двумя названными стихотворениями. Второе стихотворение явно оборвано; первое закруглено так искусно, что и в нынешнем виде оно — совершенство, но и продолжено быть могло бы: возможность продолжения — в «Признании», где обдуманный жар любовной болтовни, притворяясь неодолимым и роковым «пламенем» сердечным, может излучаться бесконечно, ошеломляя объект излучения множеством милых и интимных реалий, покоряя обилием точных приурочений («когда за пяльцами прилежно...», «и путешествия в Опочку...», «и фортепьяно вечерком...»), мнимо бессвязных знаков обожания и вызванного ими безумия,— и вдруг этот жар притихнет, успокоившись на счастливо найденном кадансе («Алина! Сжальтесь надо мною...» и т. д.), сочиненном ради последнего, самого «ударного» стиха («Я сам обманываться рад...»). После него ничего быть не может, а до него могло быть неограниченное продолжение. Повторяю — продолжение условно страстной болтовни, завораживающей, конечно, бесконечной и никого ни к чему не обязывающей, поскольку это художество и поэзия[8]. Где ни угодно остановиться — везде остановка естественная.

---

[8] Обращаясь позднее к самому предмету этого «признания», оказавшийся по делам в отцовских владениях Пушкин пишет: «У меня для вас три короба признаний, объяснений и всякой всячины. Можно будет, на досуге, и влюбиться... Простите мне мою дружескую болтовню» (16, 48). То же слово — «болтовня», самое, видимо, точное слово.

«Когда б не смутное влеченье» представляется стихотворением законченным. Оно тоже кончается кадансом настолько совершенно экспрессивным, что комментировать его уже невозможно. Но оно — это уже особое пушкинское обаяние или дополнительная «пушкинская» печать — сохраняет и источает прелесть возможной недосказанности, точнее, прелесть неограниченного возможного продолжения вот такого любования, из «уголка», конечно же украдкой («Я в умиленьи, молча, нежно // Любуюсь вами, как дитя...» — опять-таки из другого, уже помянутого, сходного по повествованию стихотворения). И опять, недосказанность осуществляется так, чтобы держалось интимно-пушкинское, личное, и чтобы по сути это личное светилось неким светом всеобщности. Даже в таком «частном» стихотворении!

Только Пушкин — первым и последним — может альбомный мадригал («Признание» 1826 г.), послание соседке по провинциальному имению, воспринимать (а прежде всего сочинять, конечно) как важное дело, как дело, достойное поэта. Он не только отдыхает в подобных безделушках от задач национально-государственного служения, но продолжает служить. Он запечатлевает и свое вынужденное уединение, и предоставляемую этим уединением, этим обидным изгнанием, этой удаленностью от центров цивилизации, и от русских даже[9], не говоря уж о европейских[10], свободу сосредо-

[9] По письмам Пушкина конца 1825 — начала 1826 г. можно заключить, как бесит его неизвестность относительно того, что произошло в столице в декабрьские дни.

[10] Напомню памятное, возможно, изъяснение поэта в письме: «Мы живем в печальном веке, но когда

точения на своем якобы маленьком «мирке». Выключенность из большого мира делает такую свободу сосредоточения и погружения в «мирок» неизбежной и необходимой, а не только как-то оправданной.

Мадригал-признание весь построен на впечатлениях из «уголка» («у ваших ног», «когда я слышу из гостиной...», «и речи в уголку вдвоем...»). Зато позднейшее признание самому себе 33-го года не только несравненно серьезнее по чувству, его вызвавшему (неважно кем), но реалистично по воссозданию переживания.

Когда б не смутное влеченье
Чего-то жаждущей души,
Я здесь остался б — наслажденье
Вкушать в неведомой тиши:
Забыл бы всех желаний трепет,
Мечтою б целый мир назвал —
И все бы слушал этот лепет,
Все б эти ножки целовал...

3, 316

Прежде всего заметим, что столь излюбленный Пушкиным последний образ, многократно

воображаю Лондон, чугунные дороги, паровые корабли, английские журналы или парижские театры... то мое глухое Михайловское наводит на меня тоску и бешенство» (13, 280). Это письмо, кстати, написано почти одновременно с «Признанием» («Я вас люблю, хоть я бешусь»). Можно вспомнить и то, что эпиграф к «Арапу Петра Великого» (написанному уже «на воле») — строки из «Путешествия в Париж и Лондон...» И. И. Дмитриева: «...Я в Париже // Я начал жить, а не дышать», где, впрочем, дружески-шутливо предваряется восторг В. Л. Пушкина, еще только собирающегося в заграничное путешествие. Однако этим эпиграфом начинается произведение очень серьезное и лично для Пушкина очень значительное.

и в разном поэтическом контексте им в разных случаях варьируемый, осмеянный Писаревым и другими, звучит здесь невесело.

Элегические воспевания в XXX—XXXIV строфах первой главы «Евгения Онегина» — это продолжающееся сотворение культуры условно-поэтического мира, в котором поплакать у ножек — «так надо», и надо для того, чтобы состоялся образ переживания, чтобы он установился как некая несомненность: вот лирика самая серьезная, т. е. элегическая. Реальное содержание образа может даже восприниматься как бы выветрившимся, для того чтобы жанровая принадлежность подобного излияния заявила о себе с достаточной определенностью. «Ножки» — и все их окружающие вздохи, их осваивающие эпитеты должны присутствовать как и всяческие иные обозначения, присматривания (и прикосновения, конечно) — это в «Онегине» меты, или вехи условно «лирических отступлений», об этом говорилось выше.

Потом можно читательски воспринимать это так, что поэт, создавая роман в стихах («дьявольская разница» между ним и романом в прозе), помянул бал, увлекся воспоминаниями и т. д.

Вот и возникло первое в романе значительное так называемое лирическое отступление о «ножках». Так можно делать «потом». На это композиция и рассчитана. Но в самой поэтике романа, сочетающей эпос с лирикой (об этом особо пишут специалисты), взволнованное воспоминание сразу о нескольких «парах» «ножек» означает то, что в музыкальных композициях старого склада и определенного жанра можно было бы назвать элементом «разработки», или,

в другом складе, элементом «украшения», этаким укрупненным «мелизмом». Для понимания «сути» романа это может прозвучать вполне нейтрально, хотя самый «жанр» без такого рода «отступлений» понять нельзя. Такого рода «отступления» служат, буквально служат определенному роду, вернее — они обслуживают определенное жанрово-родовое образование.

Их можно воспринимать отдельно, как примеры хрестоматийной завершенности. В этом изначально заложенная в них, если можно так сказать, исходная неспособность вязать некое большое целое, их самая в себе замкнутость, отдельность от движения по пути, предначертанному фабулой. Только за это очевидное отклонение от ясного пути, по которому движется фабула, подобные пассажи и квалифицируются сначала в читательском, а потом и в критическом сознании как «отступления». Они суть принадлежность определенного жанрового образования; они суть статические жанровые вкрапления, украшающие «роман в стихах». Они неотъемлемы, конечно, от его идеи, но они не продвигают, не «подталкивают» его содержания. Лиризм «Евгения Онегина», как сказано, движется не ими.

Невеселый тон последнего образа безмятежного блаженства в стихотворении «Когда б не смутное влеченье...», только воображаемого (все-таки «когда б...»!),— не игра в очередное «признание», он никак не патетическое «отступление». Восьмистишие в стилевом отношении организовано так, что эта невеселость ощущается как производное от весомости лирического высказывания к концу, от его возрастающей серьезности.

Очень личное, вроде бы тем самым «частное» мечтанье об идеале «неведомой тиши», теплоты и уюта в «уголке» или у «ножек» обретает достоинство большой и общей мысли о жизни, которая (мысль) чуть позже была воплощена в образе желанной «обители дальней трудов и чистых нег».

Впечатление того, что мысль по ходу высказывания тяжелеет, «серьезнеет» к заключению, создается, однако, с помощью того, что внешне, стилистически, все идет наоборот.

В этом интересный, или показательный, и поучительный момент, если говорить об особенностях пушкинского реалистического метода в лирике, о его индивидуальной неповторимости и о пределах его типологических возможностей. Т. е. чем интимнее, тем, естественно, всем понятнее; читатель уже простодушно умилился, — и тут оказывается, что он незаметно приобщился к большой художественной мысли.

В самом упрощенном виде картина выглядит так: «когда б...» и т. д.— ход болтовни легко освобождается от необходимых реальных привязок, он стремится к окончанию, скорее к «ножкам», в «уголок», где сиюминутнее сбывается желание, где ближе, совсем близко,— и тут неким обязательным заполнителем идут отдаляющие от чего-то заведомо серьезного разговоры, заведомо ничем определенным не нагруженный «желаний трепет». Под него можно что угодно подставить. И даже «целый мир», «мечтою» названный,— это мимолетное любовное безумие, это быстро, но обдуманно подготовленное сладкое сумасшествие, всегда запасливо подразумеваемые красивые, громкие, никого ни к чему не обязывающие слова («мечтою б целый мир наз-

вал...»). И сразу весь мир опрокинут к ножкам этой «уездной барышни»,— мир, без разбора брошенный, так мгновенно, в экзальтации одним росчерком обесцененный и ставший «портативным», маленьким! Он оказывается предметом необязательной, именно такой словесной перебежки к «лепету» и пр., иначе — хоть какой-нибудь необходимой переходной стадией от метафизических, никак не проясненных «смутных влечений» к неукротимости желания забыть себя, забыть все на свете — и «все б» целовать.

Все видится так — но только это «вроде бы» так.

Молодому Пушкину все было ясно: от влечения к Наташе до просветительской жажды «свободы», «вольности» и иных отвлеченных радостей. «Смутное влеченье» — уже неопределенность. «Чего-то жаждущей» — совсем смутно. Между тем именно эти слова выглядят самыми важными в лирическом высказывании, и стилистически обозначают самое важное. «Жаждущая душа» — это очень сильно: вспомним торжественное «духовной жаждою томим...» Здесь же Пушкин не заявляет о мировоззрении. Он не говорит здесь о «государственной мысли историка»; он поначалу не дает никакой большой позитивной идеи: он только обозначает то место, где в развитии содержания лирического стихотворения эта мысль должна быть помещена.

Место для этой не названной прямо важной мысли по прихоти (или по поэтической воле — все равно) отведено в самом начале: «Когда б не смутное влеченье» — буквально в первом стихе. А потом оказывается, что корень этой мысли прорастает очень глубоко и далеко, главное — до самого конца стихотворения, до «пож-

ки целовал». Мысль, очевидно, как кажется, «мельчает»: какое ни па есть «влеченье», хотя бы и очень «смутное», по идее духовно значительное, замещается «целованием».

Для Пушкина это весьма характерно. Он явно не придавал особой принципиальной важности формам метода лирического выражения, если можно так сказать. Элегия «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор...») замечательна не только тем, что единственно в этом из законченных [11] посланий к близким товарищам по лицею каждому отведено специальное место, каждому обозначена точная характеристика, с которой сам он — а особенно тень его время от времени, но постоянно — вызывается на суд потомками [12]. Элегия замечательна и тем, что полудетские или совсем детские шалости вызывают, кроме понятного задним числом умиления, серьезное лирическое волнение, в то время как и взрослая важность поэтического служения или даже государственной службы «низводится» до отроческой восторженности.

...Счастливый путь! С лицейского порога
Ты на корабль перешагнул шутя,
И с той поры в морях твоя дорога,

---

[11] В отличие от последнего «Была пора: наш праздник молодой...», где кроме имен Александра I, Наполеона и Куницына других имен нет. Самое, очевидно, глубокое послание резко оборвано.

[12] Особенное значение имеет это, например, для судьбы в потомстве Горчакова. Можно было замалчивать заслуги его как канцлера и светлейшего князя, удачливого дипломата, министра иностранных дел, но нельзя было забыть того, что они с Пушкиным недалеко от Михайловского «встретились и братски обнялись». Пушкин запечатлел репутацию Горчакова этим эпизодом.

О, волн и бурь любимое дитя!
Ты сохранил в блуждающей судьбе [13]
Прекрасных лет первоначальны нравы:
Лицейский шум, лицейские забавы
Средь бурных волн мечталися тебе;
Ты простирал из-за моря нам руку,
Ты нас одних в младой душе носил
И повторял: «На долгую разлуку
Нас тайный рок, быть может, осудил!»
Друзья мои, прекрасен наш союз...

2, 425

Тут же заметно сглаженное, уже комментированное:

Служенье муз не терпит суеты;
Прекрасное должно быть величаво;
Но юность нам советует лукаво,
И шумные нас радуют мечты...

2, 427

Это может быть воспринято очень стилизованным каноном чего-то неопределенно здесь ожидаемого. Зато более прямо воспринимается обращение к тому, кем поэт был нелюбим, кому «подсвистывал» при его царствовании и кому только в «Медном всаднике» сказал спокойные слова,— к императору Александру, но и его он уравнивает в его государственной, какая бы она ни была, деятельности с лично для Пушкина

---

[13] Образ «блуждающей судьбы» устойчив, как известно. Он памятен прежде всего по отрывку из куда более популярного произведения — опять-таки из лирического отступления, где прокламируется любовь к Москве.

полезным мероприятием, тем, что

он взял Париж, он основал лицей...[14]

К великой победе над Наполеоном Пушкин, «воспоминающий» юность и даже отрочество свое, прикладывает, ставит рядом это последнее воспоминание об основании лицея как равное, равновесомое происшествиям эпохи.

Пушкин был в лицее в то время, когда «текла за ратью рать»; лицей был образован за несколько месяцев перед тем, как Наполеон переправился через Неман. Тогдашняя Россия отказалась вести переговоры с захватчиком; именем русского государства отказался сделать это тогдашний русский царь, который до этого основал Царскосельский лицей; Россия выиграла войну, и основатель лицея взял Париж; «ура» ему.

Здесь нет ни натяжки, ни принудительного «связывания» высокой государственной политики, конечный успех которой облагорожен и возвеличен народной, отечественной войной, с подписанием указа об организации некоего закрытого воспитательного заведения, куда доступ затруднен и где только по высокой протекции можно получить специфически высокое образование[15]. Взятие Парижа и основание маленькой

---

[14] Следует уточнить утверждение С. М. Бонди: «Положительно оценивал Пушкин только один момент в деятельности Александра I: его роль в заграничном походе русских войск в 1813 году...» (*С. М. Бонди.* Черновики Пушкина. М., 1971, стр. 137). Не забудем, что «он основал лицей» и принял меры по спасению петербуржцев во время наводнения 1824 г.

[15] В постановлении о лицее точно была оговорена цель этого новшества: образование «юношества, особенно предназначенного к важным частям службы государственной».

высокого класса школы для Пушкина — лирика зрелого периода суть явления, пусть и неравного, но большого национально-государственного, эпохально-исторического значения. В образном строе лирического стиха они — равного роста. И «взял Париж», и «основал лицей». В самом патетическом подъеме элегии — именно эти две стороны так несомненно срослись.

Оттого «смутное влеченье» не может торжествовать над иным, более непосредственным, живым и уже потому более лирически настойчивым желаньем, подлежащим быть принесенным в жертву «важному». Здесь, если угодно, не просто уравновешиваются «целый мир» и «всех желаний трепет» — «наслажденьем» «в неведомой тиши» [16]. Самая тоска сожаления, возникающего от того, что невозможно остаться в «тиши», поднимает этот образ частного, вроде бы житейски бытового приюта и уюта до уровня некоего идеала счастья. Общие очертания его уже знакомы, так как они возникают из целого ряда известных лирических признаний поэта, и из неосуществленных программ, вроде предполагаемого продолжения «Пора, мой друг, пора...» или только стилизованного под антологическое «Еще одной высокой, важной песни...». И здесь от этого привычного читательского представления поэт отправляется.

Отвлеченная холодность «целого мира», равнодушного к человеческой жажде счастья, оказывается столь же беспредельной и неуловимой,

[16] Очередной из многочисленных примеров пушкинского гипнотизма: не совсем вразумительное слово «неведомой» (кому «неведомой»?). Гадать можно сколько угодно, но странность слова замечается только при нарочитом вглядывании.

как никогда не покидающие людей «смутные влеченья». Ведь эти «влеченья» направлены в конце концов к тому, чтобы познать «целый мир», приобщиться к самой идее беспредельности сущего, вкусить, если позволительно так сказать, от бесконечности, уверовать в какое-то конечное бессмертие. Этот круг самых общих духовных «влечений» Пушкина, отраженных им многообразно (хотя бы, например, в элегиях), в рассматриваемом признании присутствует лишь в виде кратчайших отметин, слов-значков («смутное влеченье», направленное на «целый мир»), зато настоящий, ценный, живой мир раскрыт лирически полно и привлекательно. Определенный для всех во всем понятных линиях и красках, во всем понятных «простых», телесных формах, этот мир, измеренный, ограниченный в своих измерениях, перевешивает безмерный мир — объект «влечений». Перевешивает сразу: «когда б не...» Первая часть стихотворения, представленная, правда, всего двумя стихами, сразу перевешивается всем последующим, таким тяжело-интимным и интимно-значительным.

Итак, показательно, что общее, «общефилософское» (или как-нибудь иначе) «смутное влеченье» в этой музыкальной композиции выступает некоей «неустойчивой» ступенью, непременно тяготеющей к «разрешению» в «устойчивой», а в данном случае в последней картине, которой закругляется стихотворение.

Поэт всегда «метафизическую» идею, которых он не терпит в чистом виде, переводит в чувственно воспринимаемый образ; и именно такой, который особенно характерен для реалистического метода в лирике. Характерно не то, что

перевод некоей «метафизической» (для Пушкина прежде всего отвлеченной, умозрительно значительной) идеи происходит как уход в образ плененного уюта, в образ бытового плана. Характерна та «важность», с которой уверенно выявляется и открыто утверждается «домашность» идеала, с которой поэтически подтверждается красота и несомненность «путешествия в Опочку», отсутствия «забора», ограждающего «Пресненское поле» от взгляда со стороны, вероятно, Подновинского гуляния и т. д. В связи с этим любопытен тот факт, что владелья Ларины, Онегина, Ленского безымянны: они потому, быть может, и не названы были, что чистая выдумка отделила бы их от убедительности жизни, от реальности, лично дорогой поэту.

Подтверждение того, что исходные отвлеченные идеи обретают ценность (или обнаруживают скрытую в них подлинную ценность) только при подобном вышеприведенному переводе, бывало и раньше, до Пушкина. Надо вспомнить стихотворные трактаты, поэтически оформленные «правила» (это все крайние случаи), басни, нравоучительные сентенции, всю комедию «Горе от ума» и т. д. Пушкин же просто тонит исходную «правильную» идею в конечном возможном ее осуществлении, утверждая такую возможность как практически единственную гарантию действительной ценности любой «смутной» «высокости».

«Когда б не смутное влеченье...» — полный успех в достижении того, что можно было бы обозначить как принцип лирического воссоздания своей жизни как эпохи (этапа) национальной жизни, истории. Внешне трудно представи-

мый размах от образа «целого мира» до образа «лепета» и пр. оказывается миражем. Переоценка значимости того и другого стягивает расстояние между ними и вообще снимает его, потому что в едином лирическом высказывании все стремится к концу, так стремится (восемь стихов всего) к завершающему закруглению, что скорость и непринужденность перехода делают незаметным «перепад» от «общего», якобы великого, к частному, якобы малому. Большей «амплитуды» представить себе невозможно. Это, как мне представляется, предел свободы обращения с тем, что подлежит поэтическому освоению в классически уравновешенных формах лирического рода,— тот предел, за которым может только начаться их разрушение.

Незавершенное стихотворение «Когда за городом...», одно из последних, оставлено, однако, не в виде первоначального наброска. Оно к тому же отмечено точной датой сочинения: здесь же обозначено и место. Такое прикрепление к определенным точкам по времени и месту, редкое у Пушкина [17], в иных случаях располагает думать, что лирическое излияние произошло тотчас, что так называемое вдохновение вдруг нашло себя в

---

[17] Во многих случаях подобные обозначения призваны создать иллюзию мгновенности «озарения» и т. п.

Нередко (особенно у Блока) они суть истинные приурочения; в последнем случае они только разобщают — не без ведома и желания автора — лирического поэта и его возможного читателя: подчеркивая свою особность и неповторимость, такие лирические фиксации переживаний демонстративно напоминают о преграде между вдохновенной попыткой воплотить озарение — и глухотой толпы.

неизбежных, единственно возможных формах, закрепилось в словах и стихах. Стихотворение «Когда за городом...» являет картину совсем иную.

Не закончив его, не набросав никакого предварительного плана, что в других случаях бывало, Пушкин начинает переделывать самое начало. Ничто из того, что сохранилось, не оставило нам следов намерений продолжать идею (о ней потом), которою отмечено движение «Когда за городом...», зато даже незаконченный, точнее — только начатый замысел сам поэт включил в список подбираемых им последних стихотворений, даже дал ему название «Кладбище» [18]. Значит, оно не возникло между прочим; во всяком случае, возникнув, приобрело для поэта значение серьезное и тотчас стало предметом обработки.

Сразу же сказался тот «труд», которым добывались лучшие достижения последнего времени. Труд этот оказался усилиями сдерживания, когда видение художника безоглядно рвется вперед, а достигнутая и устоявшаяся культура лирического выражения, уже оформившаяся в систему, ставит преграды, или просто не может вместить его в себя.

Вот что получилось в пушкинском беловике:

Когда за городом, задумчив, я брожу
И на публичное кладбище захожу,
Решетки, столбики, парадные гробницы,

---

[18] Это стихотворение под заглавием «Кладбище» вошло в список стихотворений, предназначаемых для издания, составленный во второй половине августа — декабре 1836 г. (3, 1270).

Под коими гниют все мертвецы столицы,
В болоте кое-как стесненные рядком,
Как гости жадные за нищенским столом,
Кущов, чиновников усопших мавзолеи,
Дешевого резца нелепые затеи,
Над ними надписи и в прозе и в стихах
О добродетелях, о службе и чинах;
По старом рогаче вдовицы плач амурный,
Ворами со столбов отвинченные урны,
Могилы склизкие, которы также тут
Зеваючи жильцов себе наутро ждут,—
Такие смутные мне мысли все наводит,
Что злое на меня уныние находит.
Хоть плюнуть да бежать...
, Но как же любо мне
Осеннею порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое.
Там неукрашенным могилам есть простор.
К ним ночью темною не лезет бледный вор,
Близ камней вековых, покрытых желтым мохом,
Проходит селянин с молитвой и со вздохом,
На место праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит
Стоит широко дуб над важными гробами,
Колеблясь и шумя...

3, 422—423

Черновики последнего пушкинского времени оставляют особое впечатление в том смысле, что очень несоразмерны усилия, приложенные ради доведения их до былой поэтической легкости, и результаты относительной завершенности, которой они ознаменованы. Таковы и переделки «Кладбища».

Общее идейно-эмоциональное ощущение, от которого поэт отправляется, однажды сложи-

вшись, осталось неизменным; это отвращение, которое себя раз и навсегда закрепило так:

Хоть плюнуть да бежать...

Две вещи заставляют сразу же обратить на себя внимание. Первое: поэт стремится максимально избавиться от грубых, вдруг набежавших, хотя бы и очень удачно легших выражений и слов; второе: избавляясь от них, поэт никак не хочет поступиться той остротой и злостью наблюдения, которые достигались (и могли быть достигнуты) только ценой крайне резких и чуть ли не полуприличных в поэзии выражений. Самый замысел погас потому, что, выправляя грубости, поэт заметил, очевидно, что тем самым он вытравляет, выбрасывает содержание. Стихотворение (сохранившийся кусок его) не приобрело в конце концов необходимо успокоенного окончательного вида, а первоначальный вид его заметно пострадал. Было острее — стало слабее, «приличнее», и все равно не дошло до того капона, где привычно подтверждалось требование «пушкинского» совершенства.

Началось с омерзения — пошли слова самые точные для обозначения того, как стало человеку омерзительно. Вместо окончательного (окончательного теперь, как получилось):

Купцов, чиновников усопших мавзолеи...—

раньше было:

Безносых гениев болваны, мавзолеи...

И потекли слова бесконечно злые, очень, конечно, точные, словно бы заготовленные заранее,

идущие от «хоть плюнуть да бежать...»: «Безносых гениев...». Очень точно, конечно, но поэту здесь, в этой части стихотворения, так не захотелось. Он смягчает самоочевидную картину только потому, что в систему стихотворного воссоздания она не может войти, разве что может вломиться; она сюда не входит: «безносые гении» — это ужасно в традиционной системе, самим Пушкиным установленной. Все остальное тоже ужасно,— но это означает собою тот предел, до которого может дойти тогдашнее словоупотребление. «Безносые болваны» — это самая точная примета унылого разнообразия городского кладбища (специальная пометка уточняет, что речь идет о кладбище на Каменном Острове). Поэт снимает самые точные приметы — снимает потому только, как кажется, что они не ложатся в прежнюю систему.

Делается ли это нехотя или как-нибудь иначе — гадать нельзя. Но неукоснительно смягчаются выражения, которыми оформлено впечатление от посещения городского кладбища за официальной городской чертой. А они остаются все равно — тяжелые, бесконечно злые, еле-еле влезающие в традиционный размер. И влезают только потому, что метр им предоставлен необычно для Пушкина просторный. Весь стиль обработки едва написанного начала сводится в общем к тому, что из строя откровенного отвращения выводится наиболее яркое. Устраняется оксюморон — находка для последующей «диалектики» в поэзии: вместо «По милом рогаче вдовицы плач амурный» появляется несколько более сглаженное и потому легче проскальзывающее «по старом рогаче...».

Стих с «мавзолеем» тоже не только лишился

самого яркого образа: эпитеты, прилагаемые к «купцам, чиновникам» («богатые»), сменившись определением самих мавзолеев («наряд-ны»), в конце концов дали опять-таки скромно-нейтральное «усопших». Поэта даже смутило слово «публичное» применительно к кладбищу (зачеркнуто, но потом восстановлено). В том же направлении — и очень показательно — переделан девятый стих. Первоначальное «повсюду надписи и в прозе и в стихах», видимо, показалось Пушкину бесцветным, невыразительным; он вносит акцент более активного, субъективного отношения: «смешные надписи...», но в конце концов снимает его, вообще отказываясь от определения. Надписи, вероятно, на самом деле смешные, особенно если в стихах, но в описании столь специфического предмета насмешка неуместна. Достаточно остается и той злости, которой пропитано «уныние» гуляющего за городом поэта и которая выговаривается чуть ли не залпом.

Вообще первые шестнадцать стихов, заботливо, хотя бы и как-то предварительно вычищенные, заключенные в строго выдержанный неторопливый размер («александрийский» стих), словом, заметно «успокоенные», создают максимум допустимой в пушкинской системе лирического выражения экспрессии отрицания, отвращения. Истинные смысл и цель такой сдержанности, такой заботы при приведении эмоций в наиболее возможный благопристойный вид проясняются, как только от первой, написанной и относительно закончен ной части стихотворения переходим ко второй, далеко не законченной и почти совсем не успевшей подвергнуться какой-либо обработке.

Вторая часть резко контрастна первой[19]. Подобная двухчастная композиция с отчетливо противопоставленными друг другу частями и очень отчетливой между ними границей обычна в стихах Пушкина.

В раннем его творчестве (например, «Вода и вино», «Из письма к В. Л. Пушкину», «Истина», «Юрьеву», «Коварность» и проч., не говоря уж о шутке «Ты и я» и полушутке «Жалоба») разного вида противопоставления могут восприниматься, прибегая к испытанной фразеологии, как некая «дань» традиции, как своеобразный след рационализма предшествующих литературных эпох. Там деление на две части отмечено нередко нарочитой полной симметричностью: половинки совершенно между собою равны. Позднее этот простой прием сохраняется в поэзии Пушкина, но приобретает более содержательное значение. Он выявляется в стихах с интимным (в серьезном значении этого слова) содержанием. И здесь нарастающий вес

---

[19] Как в большинстве случаев, и здесь у пушкинистов единого мнения нет. Л. Гинзбург утверждает, что каждой из двух частей «присущ свой стилистический тон», хотя «между обеими частями стихотворения нет абсолютного стилистического противопоставления» (*Л. Гинзбург.* Поздняя лирика Пушкина.— «Звезда», 1936, № 10, стр. 174). Зато Н. Л. Степанов, видя в «Когда за городом...» образец одного из «наиболее безрадостных стихов», приходящихся именно на 30-е годы, сводит суть элегии к сатире на угнетателей народа, которые и на кладбище, обреченные гниению, стремятся утвердить свою социальную значительность (*Н. Л. Степанов.* Лирика Пушкина. М., 1959, стр. 27 и др.). Двучленность стихотворения и для него несомненна, но противопоставление понимается им совсем иначе.

смысла перемещает простую геометрию композиции, части разнообъемны, вес их зависит от «сосредоточенности» высказываемого явления, от веса его и «важности» — так, например, как в мадригале «Ее глаза», в стихотворениях «Город пышный, город бедный», «Нет, я не дорожу...», «Он между нами жил...» и «Когда за городом...»

В последнем разбираемом нами случае вторая часть не только уравновешивает по контрасту первую, сообщая самим таким уравновешиванием единство образуемому целому. Вторая часть здесь — самое главное, ради нее, оказывается, составлялась и переделывалась первая. Во вторую часть перешли «безносые гении» — и оказались в ряду с «праздными урнами» и «мелкими пирамидами», помянутыми при словах о «кладбище родовом». Описанные некогда с отвращением, с желанием даже в таком месте, как кладбище, «плевать да бежать», здесь они терпимы, здесь злая насмешка уместна, потому что она соседствует с чем-то неизмеримо более высоким, значительным, и близость такого соседства убедительнее выделяет контраст. В чем же эта, условно говоря, высокость?

В пушкиноведении существует мнение, что «Когда за городом...» «близко по настроению к наброску 1830 г. «Два чувства дивно близки нам» [20]. Действительно, существует некоторая словесная перекличка, поскольку в наброске говорится о «любви к отеческим гробам». Мне

[20] См. примечания к стихотворению «Когда за городом...» в изд.: *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 570. Комментарии Т. Г. Цявловской и К. П. Богаевской. Общая редакция Д. Д. Благого и С. М. Петрова.

думается, что и в сближении по внешности сказывается недооценка национально-государственной значимости собственно личных переживаний Пушкина, за пределы семейные или родовые прямо не выходящих. Набросок силился вылиться в некое патриотическое стихотворение, имеющее примкнуть к разновидности так называемой «патриотической лирики». Здесь «родное пепелище», история, родная «земля» должны были стать непосредственной темой произведения. Может быть, потому эти мотивы и не стали плодотворной темой, что сразу пошли включаться слишком прямо, чуть ли не назывными предложениями. Правда, Пушкин в это время написал вполне завершенное «Клеветникам России», но оно было одушевлено конкретным политическим негодованием. А в общем державинский способ — «пропускание» национального бытия и государственной истории сквозь личный лирический «жар» — был присущ преимущественно прежнему Пушкину — от «Воспоминаний в Царском Селе» до «Полтавы» [21]. Последнее, впрочем, уже не лирика.

У Пушкина 30-х годов дело обстоит по-другому. Сопоставление двух «образов кладбищ» в незаконченных и разных по художественной обработанности началах, разделенных шестью годами, скорее может установить как раз тема-

---

[21] Заслуживает, однако, внимания суждение И. Тойбина о том, что «в 30-е годы, наряду с воссозданием стилей разных эпох и народов, в лирике Пушкина особенно усиливается влияние державинской национальной традиции, державинских принципов изображения природы и быта» (*И. Тойбин.* Проблемы историзма в творчестве Пушкина 1830-х годов.— «Вопросы литературы», 1966, № 4, стр. 111).

тическую разницу (тут отечественная история — там родословные пристрастия) и действительную однородность из-за принадлежности к одному — лирическому роду. Вроде бы одно дело — «дым отечества», державинско-грибоедовский образ, Пушкину приятный, восходящий, как установлено, еще к «Одиссее», другое — «торжественный покой» фамильной усыпальницы. Нет, оказывается, одно и то же.

Не надо подтягивать «пастроение» (слово из комментария) камерной элегии к едва намеченной патриотической оде «Два чувства...». Не надо потому, что сам поэт в последний год так трогательно заботливо начинает собирать в сюжетно упорядоченной элегии любимые свои мотивы, символические образы, слова даже, что «Когда за городом...» в некотором смысле может представиться попыткой завещания не менее значимого, чем прославленный «Памятник». Ведь не нуждаются в комментарии слова, вызывающие различные по источникам и общие по впечатлениям ассоциации:

...Но как же любо мне
Осенною порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое.
Там неукрашенным могилам есть простор;

. . . . . .

Стоит широко дуб над важными гробами,
Колеблясь и шумя...

3, 422—423

Если вдуматься, то и в этом завещании поэт ищет себе место в памяти потомков. В автоэпи-

тафии «Я памятник себе воздвиг...» прямо говорится о судьбе в потомстве, о «долгой» «любезности народу», о «слухе», прошедшем по «всей Руси великой» — обо всем, что по масштабу подстать образцу, которому Пушкин здесь подражал. В стихотворении «Когда за городом...» Пушкин говорит о том же, что и в эпитафии, только иначе. Нет сковывающих ограничений, в том числе и жанровых, нет и к чему-то обязывающей традиции. Поэт словно бы выбирает и себе место под величавыми дубами, он приспосабливается под их сенью: кроме исправления «священной тишины» на более спокойную «вечернюю», единственное сохранившееся смысловое изменение относится именно к этой сени [22]: был «важный дуб» «над важными гробами» — очень большое значение придавал поэт этому эпитету!

Напоминая, что Пушкин-лирик 30-х годов, непонятый публикой и не оцененный критикой, даже самой передовой, пребывает в интенсивных поисках, Н. В. Измайлов замечает: «Он создал ряд чрезвычайно значительных произведений медитативной лирики, посвященных по преимуществу одной общей теме, в разных ее аспектах: положению в обществе мыслящего и чувствующего человека, ведущему его к неизбежному столкновению с окружающим миром. Тема эта рассматривается Пушкиным как в морально-философском, так и в социально-политическом плане в форме исповеди, размышления, воспоминания, часто — в историческом или литературном образе, не имеющем, казалось бы, никакого непосредственного к нему отношения

[22] См. 3, 1033.

(«Странник», «Полководец», «Мирская власть»), но на самом деле глубоко личного значения» [23].

Опираясь на пушкинские автографы, Н. В. Измайлов восстанавливает некий «цикл» последних стихотворений Пушкина, в котором «Когда за городом...» заполняет некоторый пропуск. В этом цикле идут последовательно «Отцы пустынники и жены непорочны», «Как с древа сорвался предатель ученик...», «Мирская власть», «Из Пиндемонти». Цикл являет собою «глубоко обдуманную сюиту» [24]. Между прочим, Н. В. Измайлов предполагает, что второй пропуск должно заполнить «Я памятник себе...» Так или иначе, но прочная вписанность «Когда за городом...» в контекст пушкинских самых важных и лично значительных раздумий последних лет несомненна.

В критической литературе встречаем и такое определение позднего пушкинского реализма: «Пушкину свойственно... взаимопроникновение (что вызывает и изменение взаимопроникающих элементов) изображения действительности в ее повседневном самодвижении и типических характеров в их саморазвитии, в духе критического реализма, с одной стороны, и «ренессансной» полноты существования, исторического оптимизма просветительского реализма, глубокого и ясного отпечатка личности автора в ее многосторонности — с другой» [25]. Это определение охватывает все, что только можно охватить, и оно понятно, потому что речь идет о Пушкине. А ведь у него *все!* Для нашей задачи

[23] *Н. В. Измайлов.* Указ. соч., стр. 22.
[24] Там же, стр. 29—30.
[25] *Я. Эльсберг.* Основные этапы развития русского реализма. М., Гослитиздат, 1961, стр. 60.

можно выделить в нем «саморазвитие характера» в форме «отпечатка личности». Глубина и ясность такого отпечатка, а также его многосторонность ни у кого сомнений не вызывают, автор цитированной книги безусловно прав. Остается самый острый вопрос именно об «отпечатке личности» и его роли в становлении реализма. Как и с каким правом «отпечаталась» личность?

У Пушкина реализм — в воссоздании своей жизни как национальной истории, в самой художественной уверенности такого воссоздания. Пушкин же последнего времени особенно упорно размышляет о дворянстве, о подлинной основе его («старом» дворянстве), об «истинной аристократии» и своем личном положении. Пушкин ищет новых возможностей лирического выражения, а за ним вроде бы тянется тормозящий движение «предрассудок» — родословные пристрастия и власть «предания». Это необходимо рассмотреть.

Самые пристрастия тоже стали источником многообразных рассуждений. Пушкин настолько явно и настойчиво их обнаруживал, что обсуждение началось сразу. По поводу привязанности Пушкина к словесной архаике Белинский пишет: «...тут действовал дух принципа слепого уважения к преданию» [26]. И еще более уверенно: «Пушкин был человек предания гораздо больше, нежели как об этом еще и теперь думают» [27]. Развивая свою мысль, Белинский увлекается «злобой дневи», но тут же высказывается удивительно проницательно: «...Чем больше понимал Пушкин тайну русского духа и русской жизни,

---

[26] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VII, стр. 525.
[27] Там же, стр. 524.

тем больше иногда и заблуждался в этом отношении. Пушкин был слишком русский человек и потому не всегда верно судил обо всем русском: чтоб что-нибудь верно оценить рассудком, необходимо это что-нибудь отделить от себя и хладнокровно посмотреть на него, как на что-то чуждое тебе, вне тебя находящееся,— а Пушкин не всегда мог делать это потому именно, что все русское срослось с ним» [28].

Позднейшие и очень популярные у журналистов нападки на пушкинские родословные «предрассудки» никак не могли подняться выше этой осмотрительной и проницательной характеристики Белинского [29].

Пушкинское шестисотлетнее дворянство, проблематичное в плане собственно биографическом, оказывается прямо причастным к проблеме творческого метода. В прозе последних лет, художественной и нехудожественной, эта тема, если можно так сказать, преобладает. Лирическая поэзия и по внешности, т. е. прямо тематически, ее осваивает. Немудрено, что и через двадцать лет после смерти Пушкина «пристрастия» все еще в поле внимания, а для мыслящих людей все еще предстают загадкой, требующей объяснений.

---

[28] Там же.

[29] Даже некоторые современные рассуждения об этом предмете и вообще об отношении Пушкина к дворянству безнадежно далеки от уровня мысли Белинского. Такова, например, единственная из сравнительно недавних работ: *М. И. Мальцев.* Пушкин о дворянстве («Уч. зап. Чувашского гос. пед. ин-та», вып. IV, Чебоксары, 1956), где помимо бедности содержания можно встретить и фактические ошибки: Гринев якобы не оправдан, а «помилован» (стр. 23) и др.

В своем «Очерке истории русской поэзии» А. Милюков обвинял Пушкина последних лет в отступничестве от гражданских идеалов молодости и утверждал, что возникшее вследствие этого «охлаждение публики сильно тревожило Пушкина», который «начал с лихорадочным беспокойством бросаться во все отрасли литературы: в историю, роман, журналистику, отыскивая какой-нибудь струны, которая связывала бы его с публикою...» и т. д.[30]

В статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» (написанной в форме очень положительной рецензии на «Очерк» Милюкова) Добролюбов приводит и эти строки, соглашаясь с ними.

Известно, что Добролюбов был неправ относительно глубины содержания пушкинской поэзии и ее эволюции. Особенно заметно сказалось заблуждение применительно к Пушкину 30-х годов, к перспективе развития Пушкина-реалиста. Исходя из законченности пушкинской художественной системы, как она определилась в начале 30-х годов, Добролюбов заявил: «Мы считаем несправедливым мнение тех, которые предполагают, что Пушкин мог еще впоследствии явиться нам в новом, еще не виданном свете, с плодами нового самобытного развития... Он мог подарить нам много новых, высоко художественных произведений, но в характере его поэзии нельзя уже было предвидеть нового, высшего развития»[31]. И все же по существу Добролюбов мыслил глубже и видел зорче, чем его временный попутчик

[30] *А. Милюков.* Очерк истории русской поэзии. Изд. 2. СПб., 1858, стр. 177.

[31] *Н. А. Добролюбов.* Полн собр. соч., т. 1. Гослитиздат, 1934, стр. 117.

Милюков. Добролюбов если и не понял, то ощутил иначе «беспокойство» поэта в последние годы — не как суетное искание связи с публикой, не как отчаянное подогревание былой популярности, но как идейно-творческое беспокойство, проистекающее от недовольства сделанным и сознания своего авторитета в потомстве. Добролюбов почувствовал «грусть» в «субъективном характере поэзии Пушкина» и определил ее, как «искание чего-то, не удовлетворимого настоящим» [32].

По утверждению Добролюбова, «Пушкин шел в уровень со своим веком», не в силах его опередить и над ним возвыситься; а так как «время строгого разбора еще не наступало, и Пушкин не мог вызвать его ранее срока» [33], ему оставалось пребывать безысходно в состоянии «искания чего-то». И все же «не толпа (и, следовательно, вопреки Милюкову, не заискивание перед публикой! — *В. С.*), а внутреннее состояние тревожило его благородную душу, и эти тревоги тяжело отзываются в его произведениях» [34]. Здесь слово «тяжело» может быть у критика понято не только буквально как нечто удручающее, но и как знак утяжеленности мысли, возрастания ее веса по сравнению с различными, по словам критика, «утешающими» душу «шутками».

При такой интерпретации добролюбовская мысль очень плодотворна, тем более, что он не исключает из сферы «беспокойства» раздумья поэта о старинности рода, для современников и ближайших потомков очень памятные. И примечательно, как он говорит: «...В последнее вре-

[32] Там же, стр. 115.
[33] Там же.
[34] Там же, стр. 116.

мя в нем особенно сильно развились генеалогические предрассудки; но ныне напечатанное[35] стихотворение «Когда по городу задумчив я хожу» обнаруживает воззрение совершенно чистое...»[36]. Добролюбов отделяет друг от друга «генеалогические предрассудки» и лирически оформленную философию «Когда за городом...», хотя совершенно очевидно, что чувства и мысли при посещении «кладбища родового» суть проявления мысли об историческом движении рода как движении общей народной истории. «Предрассудки» и вызванная ими суетность у Пушкина отмечены Добролюбовым верно,— и верно отделено от них «воззрение совершенно чистое», т. е. самое главное.

Нередко цитируется замечание 1830 г.: «Имена Минина и Ломоносова вдвоем перевесят, может быть, все наши старинные родословные, но неужто потомству их смешно было бы гордиться сими именами» (11, 162). Обычно оно приводится для того, чтобы подчеркнуть демократизм Пушкина и его чуждость узкосословной ослепленности. Смысл, однако, значительнее: и здесь, как и в элегии «Когда за городом...», воплощено то же «воззрение совершенно чистое». Вот, оказывается, в чем смысл «старинности»! Не в том просто, что родословная длинна, и чем длиннее, тем знатнее[37], а в том, что начало ее

---

[35] Речь идет о седьмом, дополнительном томе издания П. В. Анненкова.

[36] *Н. А. Добролюбов.* Полн. собр. соч., т. 1, стр. 321.

[37] На такое упрощенное понимание — по противоположности — как будто бы подвигают, например, иронические строки из «Моей родословной»:

> У нас нова рожденьем знатность,
> И чем новее, тем знатней.
>
> *3, 261*

славное и продолжение незамаранное. Поэтому краткое родословие потомков «денщиков» и императорских любимцев старше немножко генеалогии дворян Ломоносовых, но отнюдь не знатнее: гордиться нечем. Родословная нить тем самым оказывается символом, или олицетворением осмысленного исторического процесса развития нации («...калмыки не имеют ни дворянства, ни истории»; позднее — то же, но более обобщенно: «...кочующие племена не имеют ни истории, ни дворянства» (11, 162). «Уважение к минувшему» (11, 162) оборачивается фрапирующей максимой: «Семейственные воспоминания дворянства должны быть историческими воспоминания〈ми〉 народа» (8, 53).

Нет надобности воспроизводить многочисленные суждения Пушкина, перекликающиеся и пересекающиеся с только что приведенными и друг с другом. Главное в них — острое ощущение истории народа, массу которого («трудолюбивый класс») дворянство призвано охранять.

Отсюда и возникает замечательное, самое, вероятно, резкое и прекрасное в своем патриотическом гневе слово Пушкина (непосредственно вызванное опять-таки личной причиной и адресованное космополиту Булгарину): «Простительно выходцу не любить ни русских, 〈ни〉 России, ни истории ее, ни славы ее. Но не похвально ему за русскую ласку марать грязью священные страницы наших летописей, поносить лучших сограждан и, не довольствуясь современниками, издеваться над гробами праотцов» (11, 153). Это своеобразный, если можно так сказать, узел пушкинского «уважения к минувшему», где посредством эпитетов

и особенно последней метафоры («гроба праотцов») соединены пушкинская публицистика и лирика последних лет.

Разбирая образы лирики Пушкина, Н. Л. Степанов замечает, что именно «к тридцатым годам относятся его наиболее безрадостные стихи...». Следует перечень, в нем — «Из Пиндемонти» и «Когда за городом...»[38]. Есть известное основание для такого взгляда: поэта огорчает растущее ощущение скоротечности жизни и сознание, что судьба отметила его действительной гениальностью, уже признаваемой большинством образованных людей, что ему уготована долгая и благодарная память народа, а изменить обыкновенную жизнь уже нельзя, и любые формы «побега» из нее, не только угнетающей, но и засасывающей, порабощающей, невозможны. Мечтательное «над вымыслом слезами обольюсь» не так, конечно, однозначно, как предполагал Добролюбов; это не бегство от действительности. Но в этой чрезвычайно емкой формуле звучит, однако, и мотив возмещения недостаточности окружающего и реального способа собственного существования.

Все же «безрадостность» должна быть серьезно оговорена и ограничена — не из-за опасений повредить образу «жизнерадостного» Пушкина, а как следствие всматривания в текст лирических стихов. В медитации «Когда за городом...» присутствует и зрелая государственность осознания того, что где-то под «важными дубами», в связи с традицией и преданиями, могут быть нащупаны корни национальной устойчивости, даже, быть может, «народов воль-

[38] *Н. Л. Степанов.* Лирика Пушкина, стр. 27.

ности и покоя» (перекличка с мотивом, прозвучавшим еще в «детской оде»), что может быть уловлен намек на идеал мирного человеческого общежития.

Если в этом и есть некоторая натяжка, то все же едва ли не допустимая. Война — и мир, суетливая вражда — и «торжественный покой», мелкое тщеславное соперничество невольных соседей по тесному «последнему новоселью», друг другу безнадежно чужих,— и «простор» усыпальницы людей «своих», друг другу родственных, дружно солидарных и после окончания земного поприща. Все это выглядит и звучит гораздо многозначительнее, чем сравнительные картины городской и сельской действительности. Ведь у Пушкина есть и не вполне отделанное стихотворение «Стою печален на кладбище...» (1834). Здесь образ сельского «вечного ночлега» и весь «однообразный и унылый» пейзаж, его обрамляющий, навевают, конечно, грустные мысли и чувства, для того они и созданы, но никакого принципиально большего смысла, чем буквальный в написанном, они не обещают. Если следовать еще встречающейся, особенно в учебных пособиях, рубрикации, то это стихотворение — пример «описательной» или «пейзажной» лирики. Рассматриваемое же незавершенное стихотворение несравненно больше своего словесного оформления (т. е. данной формы своего словесного воплощения).

Для дополнительного оттенения сказанного можно наметить еще одно сопоставление: не Пушкина с Пушкиным же, а Пушкина с Фетом, например.

У признанного предшественника импрессионизма в русской лирике есть образ встречи

с «тихими гробами» «дорогих мертвецов» мимоездом около деревенского погоста. Но этот образ из стихотворения «Не первый год...», написанного в годы полдневного созревания жизненных и творческих сил поэта, выводит к несколько рассудочному итогу — противопоставлению «смиренного» праздника «души» в связи с такой встречей торопливым стремлениям «куда-то», т. е. своего рода покоя суете всякой практической активности, будь это хоть общественное или государственное служение. Как видно, квиетизм фетовского «смирения», укрепленного мимолетным приобщением к «тишине» «могил» и «крестов»,— это совсем иное, чем пушкинский «торжественный покой», и дело, конечно, не только в разнице индивидуальных характеров и темпераментов.

У Фета же есть и поэтическая мысль о перекличке поколений, о памяти, долженствующей связать «правнуков» с «пращуром одиноким» — многовековым дубом. Казалось бы, эта связь и осуществлена вещественно, материально:

Все дальше, дальше с каждым годом
Вокруг тебя незримым ходом
Ползет простор твоих корней,
И в их кривые промежутки
Гнездясь, с пригорка незабудки
Глядят смелее в даль степей [39].

90

Однако связь здесь только «казалось бы»! Могучий носитель традиции, «сверстник» древ-

---

[39] Здесь и в дальнейшем стихотворения Фета цитируются по изд.: *А. А. Фет.* Полн. собр. стихотв. Л., «Советский писатель», 1959 («Библиотека поэта», большая серия). В тексте указывается страница.

них витязей, надежный покровитель — не только в переносном, но и в буквальном смысле — слабых, нуждающихся в защите («незабудки глядят смелее»), кажется, по-своему подтверждает мысль Пушкина о призвании дворянства (см. выше). Но время другое, хотя прошло только двадцать лет. Историческая роль дворянства как некоего определенного социального единства, могущего вершить судьбы нации, сыграна. У Фета, упорно и долго стремившегося стать полноправным дворянином, никаких на этот счет иллюзий нет. Его грусть в связи с многообразным и многосторонним дворянским «оскудением»[40] не окрашена «генеалогическими предрассудками». Иносказание у Фета (все равно, нарочитое или невольное) объективно оказывается реалистическим подтверждением не идеи связи, а идеи разрыва в перекличке поколений: только «поблеклые листья» прошлого лета, давно отшумевшие и новой весной ненужные, напоминают с опозданием потомкам о где-то в отдалении еще существующем родоначальнике-бобыле.

Возможно, нарисованная в стихотворении картина — это снимок с дороги, сделанный во время движения. На такое впечатление наводят самые первые стихи, где молодые дубки разворачиваются перед взором путешественника веерообразно, как все вообще из окна экипажа:

Смотри, — синея друг за другом,
Каким широким полукругом
Уходят правнуки твои!

89

---

[40] Беру как формулу заглавие популярного в свое время произведения С. Тершигорева (Атавы).

Если так, то следующие стихи:

Зачем же тенью благотворной
Все кружишь ты, старик упорный,
По рубежам родной земли?

89

— это постоянное присутствие в поле зрения крупного предмета, который только как бы меняет свое местоположение относительно окружающего, постепенно вращаясь, «кружась» перед изучающим его оком. Так или иначе, прародитель дан крупно; он на какое-то время, пока длится созерцание и вызванная им медитация, неотступно преследует воображение. Его истрепанный «рукой суровой непогоды» «упрямый венец» взывает даже к жалости:

Когда ж неведомым страданьям,
Когда жестоким испытаньям
Придет медлительный конец?

Это старый, «упрямый», терпеливый, но не «важный» пушкинский «дуб». Потомство его рассеяно, надежд на единение и устойчивое коренное единство не предвидится. Понятие реализма применительно к лирике Фета вообще должно быть оговорено и очень ограничено, об этом потом. «Одинокий дуб» настолько метафоричен по стилю, что в отличие от прославленных фетовских «пейзажей» пейзажа-то и не представляет, не рисует. Лирическая мысль может быть восстановлена как реалистическое осознание действительной жизненной коллизии, если метафору подвергнуть необходимой интерпретации.

Пушкин еще может с полной уверенностью и без рефлексии ощущать себя и своих предков полномочными выразителями народного начала и традиции наций. Уже замечено, что на столичном кладбище «мертвецы», а на сельском — «мертвые», что если первые буквально «гниют», то последние только «дремлют» [41]. Их сон — словно затянувшаяся пауза в поступательном течении времен, полоса накопления потенциальной энергии возрождения и трудного раздумья о выходе из кризиса, о способе применения накопленного, о новых способах жизни. Раздумье исхода не нашло.

Самый обрыв («Колеблясь и шумя...») выглядит идеальной в этом смысле, хотя и нечаянной остановкой. Бóльшую тяжеловесную грацию представить себе трудно. Замедлилось все движение, как бы задумалось, и неумолчный «шум», располагающий к неторопливости поступков и мысли, к «важности» решений, остается последним, что поэт дает здесь возможному читателю прямо, в конкретно образном воплощении. Тут же напрашиваются аналогии, примеры неоконченных концов, брошенных «важных» замыслов:

И над землей сошлися новы тучи
И ураган их...

«Была пора...»

Плывет. Куда ж нам плыть?..

«Октябрь уж наступил...»

В последние дни Пушкин хочет перейти к чему-то новому. Он внимательно следит за

---

[41] *Л. Гинзбург.* Поздняя лирика Пушкина, стр. 175.

тем, что делается вокруг него в русской литературе, хотя в бумагах его более широко отражается интерес к делам зарубежным, но большей части для него неприемлемым. Новинки методологические и некоторые новые имена вызывают у умудренного опытами поэта иногда недоверие и всегда бо́льшую или меньшую настороженность.

Мода выдвигает Бенедиктова; отношение Пушкина к его новизне и его ошеломляющему успеху глубоко исследовано Л. Я. Гинзбург (об этом говорилось в начале работы). Вопрос «Пушкин и Тютчев» тоже обсуждался, и неоднократно[42], здесь едва ли больше притяжения, чем отталкивания. Этот вопрос требует дальнейшей и максимально беспристрастной разработки, быть может, попыток нового рассмотрения как бы «с самого начала». Все-таки Тютчев был современником Пушкина, его почти ровесником, и Пушкин знал лучшие образцы его лирики, которые нельзя назвать «юношескими» или «ранними».

Лирическая система, как она сложилась у Пушкина в начале 30-х годов, была высоко оценена современниками и, условно говоря, через поколение — потомками; она могла бы самим Пушкиным активно использоваться и далее, при всем авторском ощущении ее недостаточности. После него ничьим достоянием она не стала и стать не могла — границы ее для других оказались непроницаемыми. Новые пушкинские искания были едва известны современ-

---

[42] Например, в статье Ю. Тынянова «Пушкин и Тютчев».— *Ю. Тынянов.* Пушкин и его современники. М., «Наука», 1968, стр. 166—191.

никам; будучи по преимуществу фрагментарны, они и друзьям, и потомкам становились известными понемногу, по частям. Не поняты как следует они и до сих пор — отчасти и потому, что привлекали сравнительно меньшее внимание пушкинистов, отчасти и потому, что фундаментальные исследования всего творческого наследия поэта не завершены (Д. Д. Благого, покойного Б. В. Томашевского). Между тем последние пушкинские опыты должны были предвосхитить, не могли не предвосхитить реалистические достижения русской лирики позднейшего времени, хотя бы поэты и не опирались непосредственно на них, а доходили до многого «сами».

Основоположник реализма нашей лирической поэзии не дал, понятно, универсального набора возможностей. Его достижения, как говорилось уже в начале работы, восполнялись талантом его современников — Дельвига, Языкова и особенно Баратынского. С учетом их поэзии становление и укрепление реалистического качества лирики, подлежащего, понятно, дальнейшему развитию, можно считать подлинным фактом.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ПОЭТИКА «ОТБОРНЫХ СЛОВ» И ТОЧНОСТИ ОБЫЧНОГО СЛОВА

В 1831 г. Баратынский счел нужным сопроводить переиздание своей последней поэмы пространным предисловием. Оглядываясь, без сомнения, на Пушкина, он объяснил суть глубокого своего неудовольствия критикой. Как было принято тогда, он поступал бестрепетно: «Постараемся решить вопрос, равно важный для писателей и для читателей» [1]. Речь зашла о приличиях и пристойности в поэзии и об определении ее (пристойности) границ, поскольку поэму «Наложница» обвиняли в безнравственности.

Как это бывает, отбивающийся от нападок автор вышел за пределы, к которым его вынуждала непосредственная необходимость, и, не будучи вообще расположенным к деятельности собственно литературно-критической, написал что-то вроде манифеста. Рожденное частным поводом, предисловие содержит общие представления одного из крупнейших поэтов первой трети XIX в. о связи литературы и действительности.

Самый повод выступления заставляет ко всему в нем высказанному относиться с известными оговорками. «Известными» и в том, кстати, буквальном смысле, что они в литературоведе-

---

[1] *Е. А. Баратынский.* Полн. собр. стихотв. «Советский писатель», 1957, стр. 318. В дальнейшем при ссылках на это издание в тексте указывается страница.

нии уже известны. Авторитетный специалист и комментатор, долго и внимательно изучавший творчество Баратынского, когда оно еще не стало предметом современной моды, Е. Н. Купреянова так суммировала устоявшийся спокойный взгляд на то, что написал Баратынский в поэме и защищающем ее предисловии:

«Отвечая реалистическим тенденциям развития русской литературы, эта точка зрения[2] далеко не всегда реализовалась в романтических поэмах того времени, несвободных от элементов натурализма, против которого и протестовал Надеждин. Следуя в своей поэме натуралистическим тенденциям позднего русского романтизма и защищая их от нападок Надеждина, Баратынский предлагал видеть в литературе «науку, подобную другим наукам, искать в ней сведений, а ничего другого» (Предисловие). Поэма не имела у современников никакого успеха. Наиболее резкий отзыв о ней принадлежал Надеждину, справедливо заметившему, что в «мыслях» ее автора «понятие изящной литературы не отличается от понятия литературы в общем значении». Настаивая на антиэстетическом характере «изображения порока в его истинном отвратительном виде», Надеждин назвал «Наложницу» «ничтожным произведением...» (390).

[2] Е. Н. Купреянова имеет в виду высказывание Баратынского, содержащееся в письме И. В. Киреевскому (ноябрь 1831 г.), согласно которому Баратынский признает правомерным поиски «нравственности» поэтического произведения «только в истине, или прекрасном, которое не что иное, как высочайшая истина» (см.: *Е. А. Боратынский.* Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., Гослитиздат, 1951, стр. 507).

Привожу длинную и сложную цитату потому, что в выражаемом ею суждении есть и правда, и неточности. Поэма «не имела никакого успеха» — судя по печатным отзывам того времени, это так. Но для нас здесь это и неважно. В конце концов, сейчас все поэмы Баратынского, кроме, быть может «Бала», кажутся несколько архаичными. Так, впрочем, полагал уже Белинский, слышавший голос молвы. Интереснее то, что в глазах специалиста повезло Надеждину, «справедливо заметившему...».

Нисколько не желая по старинке третировать семинаристский ригоризм профессора и доктора словесных наук, который, при явной склонности к схоластике, был, как, впрочем, и Каченовский, намного ученее своих несравненно более одаренных современников, не только поэтов, но и критиков, следует, однако, в свою очередь, «заметить», что нового направления, определяющегося в поэзии к 30-м годам (и не только в поэзии Пушкина) Надеждин не понимал.

Он прочно прицепился к дилетантскому отождествлению Баратынским поэзии и науки, пространно обосновывая его неправоту и не будучи в конце концов в состоянии пойти дальше общих слов о том, что литература как искусство «изящна» и что «красота... составляет ее отличительное свойство»[3]. Что было винить первоклассного поэта в теоретической неграмотности и ловить его на логической некорректности некоторых утверждений, когда критик его, профессиональный литературовед, незыблемо застыл в такой малоперспективной позиции: «Тай-

[3] «Телескоп», 1831, ч. 3, стр. 230—231.

на эстетической *истины* и эстетической *нравственности* собственно литературных произведений» состоит в том, что «они должны быть *изящны* — и довольно! *Изящество* есть гармония *истины* и *блага!...*»[4] Здесь не место разбирать надеждинские представления о подобной «гармонии» и путях ее достижения; даже вроде бы вполне современная и обещающая мысль о том, что произведение изящное есть не что иное, как «малый мир, образ великой вселенной в миниатюре»[5], теряется в схоластическом исчислении меры «полноты показаний» в поэме, «справедливости» изображения и пр.

Если в данном случае судить по словам, которыми ведется полемика, то Баратынский вроде бы проповедовал очень примитивный «натурализм» в духе разных наших, фигурально говоря, «пригожих поварих», а Надеждин «справедливо» защищал «изящную словесность». Но показательно, что в ходе этой надеждинской защиты Е. Н. Купреянову особенно подкупил упрек профессора поэту в том, что последний не различает «понятия изящной литературы» и «понятия литературы в общем значении».

Дело, конечно, не в натурализме, как бы не грешила им поэма. Упрек Надеждина выдает глубокое и безнадежное непонимание им того, что́ есть современная литература, представленная и подтвержденная прежде всего Пушкиным.

Уже до этого был напечатан «Бал» в одной

---

[4] Там же, стр. 232. «Истина» и «нравственность» выделены Надеждиным потому, что это основные понятия, которыми пользуется Баратынский в своем предисловии.

[5] Там же, стр. 233.

книжке с «Графом Нулиным». Если не до, то после этого понятие «изящности литературы» приобретало иное значение (хотя бы иной оттенок), чем представлялось Надеждину, Мерзлякову и другим еще в 10-х годах. Романтический «Бал» с обольстительницей Ниной, вдруг познавшей роковую любовь и ревность, сопровождаемые угрозами и прекращаемые ядом, хранимым в перстне, и т. п. — все это, выдержанное в оборотах и образах ранних пушкинских поэм, венчается немыслимой концовкой.

Вместо приличествующих месту «элегических ку-ку», а если говорить строже, элегической эпитафии[6] — издевательская эпиграмма, возможно, с конкретным полемическим выпадом. После беглого сообщения о похоронах и легком горе овдовевшего князя, вдруг следует нечто, вроде бы примыкающее к старой письменной традиции, когда пишущий (сочиняющий или события записывающий) руку прикладывает, т. е. говорит нечто о себе, а, с другой стороны, предвосхищает то, что делали в новой литературе Пушкин и Ершов: «Я там был...» («Сказка о царе Салтане», «Сказка о мертвой царевне», «Конек-горбунок»). Возникает и образ поэта, играющего со сказкой. Но в поэме Баратынского загвоздка в том, какой это поэт. То ли сам сочинитель, избегая возможности слишком сухо-

---

[6] Классические тому примеры — концы «Бахчисарайского фонтана» и «Цыган». Даже более поздняя и уже не совсем романтическая «Полтава» завершается упоминанием о «грешной деве» Марии,— «мимоходом» у слепого певца, но отнюдь не мимоходом для самого Пушкина. Это уже некий переходный стереотип, очень характерный перед началом 30-х годов.

серьезного понимания рассказанного, прибегает к автоиронии и создает нарочито сниженный образ некоего профессионального искателя, полуприхлебателя:

Поэт, который завсегда
По четвергам у них обедал,
Никак с желудочной тоски
Скропал на смерть ее стишки.
Обильна слухами столица;
Молва какая-то была,
Что их законная страница
В журнале дамском приняла.

264

Но подозрение в автоиронии, не исключенной вполне, все же слабовато. Убедительнее представляется выдвинуть иное предположение. «Бал» окончен в 1828 г.; а к предшествующему году относятся две эпиграммы на издателя «Дамского журнала» князя Шаликова. В создании одной из них Баратынский определенно участвовал (вторая приписывается ему предположительно[7]). Как бы там ни было, полемический наскок очевиден, и это, конечно, как-то смазывает разницу между, так сказать, «изящной литературой» и «литературой в общем значении».

Во всяком случае, чистота жанра романтической поэмы в ее русских вариантах отставлена за недостаточностью. А рядом с «Балом» «Граф Нулин», как нарочно (если не совершенно нарочно) оттеняющий преодоление Баратынским романтизма и подтверждающий ту прин-

[7] Обоснование участия Баратынского см.: *Е. А. Баратынский.* Полн. собр. стихотв., стр. 392—394.

ципиально безразличную роль, которую в поэме нового типа могут играть «элементы натурализма» [8], как их стали называть позднее.

Представляется показательным в этом смысле сопоставление двух миниатюр, созданных почти одновременно: последнего стихотворения Батюшкова «Изречение Мельхиседека» (1821), не только подводящего итог творчества одного из двух крупнейших лирических поэтов начала века, но и являющегося своеобразным эпилогом пусть краткого, но важного этапа в развитии нашей поэзии,— и вроде бы шутливой, записанной в альбом юношеской эпитафии Баратынского (1818—1819):

Здесь погребен армейский капитан.
Он честно жил и грешен не во многом:
Родился, спал и умер пьян —
Вот весь ответ его пред богом.

209

В подобном сопоставлении ничего кощунственного нет, оно может оказаться любопытным в разных отношениях. Всеохватный пессимизм [9] «Изречения», выдержанный в восточном стиле, где, как принято, всё через край — и восхищение, экстаз и похвала, и разочарование,— ут-

---

[8] Многого, конечно, стоит в этом смысле портрет умершей Нины, увиденный няней:

В лицо ей с трепетом взглянула —
На нем поспешный смерти ход;
Глаза стоят и в пене рот...

263

[9] «Крайний пессимизм», по определению Д. Д. Благого (см.: Краткая литературная энциклопедия, т. 1. М., 1962, стр. 473).

верждается настолько безусловно, безоговорочно, абсолютно, что всякая отдельная, частная судьба может только незаметно прислониться к общему закону: он безучастен и неколебим. Батюшковская «легкость», «теплота», воспринятая Пушкиным так называемая «интимность» — все это есть и в последнем стихотворении, которое для самого поэта имело значение даже в пору крайней душевной подавленности, когда оно, по свидетельству Жуковского, написано. Что касается до разных автоматически возможных аберраций, до пресловутой «скульптурности», антологической пластичности, присущих Батюшкову (по крайней мере, неизменно сопутствующих его репутации), то последнее стихотворение от них свободно совсем. Какое-то удивительно бестелесное, аскетически «нематериальное» заявление универсального закона. А так как любой закон, как кажется, тяготеет к весомому словесному убранству, вместо которого здесь прозрачная легкость простых житейских понятий: «Страдал, рыдал, терпел, исчез...»[10], где даже самое страшное нашло себя в таком простом «исчез», — то закон всеобщего умирания приобретает нестрашный, только что не симпатичный в своем роде вид.

Потом, по прошествии почти века, батюшковская «анакреонтическая», «легкая» трактовка самых-самых общих и неспосных проблем человеческого бытия могла представиться высшей проницательностью: могло показаться (и, быть может, хотелось так думать), что и он, Батюшков, как будто выстрадал такую «просто-

[10] *К. Н. Батюшков.* Сочинения. М., Гослитиздат, 1955, стр. 304.

ту» в результате мучительного преодоления опыта жизни XIX — начала XX в.; потому его «легкое» отношение к неизбежности смерти сродни декадентскому «светлому» [11]. Как бы то ни было, осталась батюшковская легкость решения в отвлеченно лирическом выражении и самая крайняя в этом смысле обобщенность. И когда рядом с такой чистотой откровения возникнет как будто игривое, но серьезное и невеселое воспевание судьбы пьяного капитана, оказывается, что и эта судьба непосредственно и без шуток прислонена к общему закону.

Тот же заведомо безответный вопрос: «Зачем?» Зато как отчетливо выступает разница между «изящной литературой» и «литературой в общем значении», если следовать Надеждину, «справедливо заметившему...». В эпитафии Баратынского нет и пародийного снижения — обычного приема в эпиграмме, потому что и эпиграмма эта особенная: для того времени и того круга, к которому принадлежал Баратынский, обычны и типичны эпиграммы на литераторов и политических противников, хотя бы таким противником был лишь пушкинским напоминанием возведенный в бессмертие Стурдза, или помянутый для параллели императору Александру Павловичу тезка его Зернов, в кухне нос переломивший. Баратынский следовал общему правилу. Тем более неожиданно жестоко выглядит злость эпитафии. Стано-

---

[11] Эту расхожую фразеологию времени, компенсирующую недостаток «светлости», использует, например, М. А. Бекетова, когда она вспоминает, как ее племянник А. А. Блок относился к смерти (*М. А. Бекетова.* Александр Блок. Л., «Academia», 1930, стр. 76).

вится она понятной только тогда, когда готов принять ее бескорыстие и безличие. Злости никакой нет,— есть только слова внешне злые, набегающие от безразличия. Эпиграмма словно хочет выглядеть претензией на «разящий» удар, на «убийственность» сарказма. Она оказывается лишь холодной претензией на оружие — очень искусной подделкой под эпиграмматическую остроту [12]. Главное — совершенное отсутствие «изящности» и то, условно говоря, просторечие, которое сейчас, видимо, и не воспринимается как снижение.

«Умер пьян» — «элемент натурализма»? А как же иначе, если оставаться при смешном (уже тогда смешном!) пуризме неистребимых наследников начала нашего просвещения. Но тогда же еще сказал умнейший человек в России, кумир современных пуристов [13]: «Трудно прилично выражать обыкновенные предметы» (так, кстати, он закончил свою заметку, сообщая этим словам достоинство некоего определившегося заключения — 11,176).

Вряд ли следует радоваться упрекам Надеждина, обольщаясь мнимой их справедливостью. Стоит вспомнить и о том свойстве, которое за

---

[12] В связи с этим можно привести не относящееся непосредственно к нашей задаче мнение И. Медведевой: «Баратынский понимал жанр эпиграммы... почти так, как эпиграмма определялась в античных литературах, а не связывал эпиграмму обязательно с сатирическим заданием» (*Баратынский*. Полн. собр. стихотв., т. I. «Советский писатель», 1936, стр. 345).

[13] Как обычно, по поводу: в связи с появившейся в Петербурге книгой А. Мюссе, исполненной непривычных соблазнов и очень увлекшей Пушкина эстетической новизной предмета.

последнее время чем дальше, тем больше и чаще называет себя историзмом. Баратынский не рядовой, «среднепоказательный» поэт эпохи; он не ответствен за «натуралистические тенденции позднего русского романтизма», если эти тенденции и действительно можно найти и выделить под позднейшим именем «натурализма». Зато Е. Н. Купреянова совершенно права, говоря о том, что защищаемая Баратынским точка зрения на суть отражения жизни поэзией «отвечала реалистическим тенденциям развития русской литературы».

Нас декларация Баратынского особенно интересует потому, что она хорошо согласуется с творческим методом лирики поэта.

Рассуждения о пороке, искушающем добродетель, о том, что по воле Провидения «здешний мир есть мир испытаний, где большею частью добродетель страждет, а порок блаженствует» (319) и тому подобные, которых много в предисловии, теперь уже могут представиться скучными в своей поверхностной «феологичности», слишком отвлеченными. Но они упорно сводятся к гораздо более практической идее, точнее всего выраженной так:

«Чтобы в самом деле быть полезною, мысль должна быть истинною, следственно извлеченною из общего, а не из частного. Как же, изображая только добродетель, играющую довольно второстепенную роль в свете, и минуя торжествующий порок, я достигну этого вывода?» И еще:

«По большей части наши добрые и злые начала так смежны, что нельзя провести разделяющей линии между ними», а это оттого, что мы обмануты сходством порока «со смежными им добродетелями...»; «нет человека совершенно

добродетельного, т. е. чуждого всякой слабости, ни совершенно порочного...» (319).

Сразу же для подтверждения того, что подобные представления очень характерны для умственной атмосферы эпохи, напрашиваются стихи, тогда чуть менее, чем стихи Баратынского, значимые, но стихи уже слышимого автора альманахов 20-х годов, Хомякова; бойкий поэт, уже претендующий на философскую глубину, пишет для бестужевско-рылеевского начинания свои философские откровения:

Заря! Тебе подобны мы —
Смешенье пламени и хлада,
Смешенье небес и ада,
Слиянье лучей и тьмы... [14]

Тогда это казалось «шеллингианством», знатной философией. Но сам Баратынский, хотя и переживший пору «теплого» [15] общения с «любомудрами», исповедовал подобную философию совершенно между прочим. В пределах понятной тогдашней читающей публике фразеологии и элементарной логической упорядоченности он говорил об отсутствии «разделяющей линии». Потом это было названо диалектикой и объявлено открытием Баратынского: он-де открыл диалектику индивидуального интимного переживания, по крайней мере, он первым нашел ее художественное воплощение.

Выше было сказано, что так называемая «интимность» и есть некий синоним лирическо-

[14] *А. С. Хомяков.* Стихотворения и драмы. Л., 1969, стр. 68.

[15] Известное слово Пушкина в отзыве о «Московском вестнике» в письме к Дельвигу: «ребята тёплые».

го тона, что о поэтической «интимности» не в бытовом, а в теоретическом и историко-литературном смысле можно говорить как о лиризме, а уж это последнее подлежит всяческому осмотру и ограничениям. Поэтому, например, у Пушкина и «Бородинская годовщина» и «Я помню чудное мгновенье» — «интимная» поэзия, лирика.

Если попробовать придать обиходному слову некоторый терминологический оттенок, то интимность в данном случае — это достаточно высокая степень короткости общения с совершенно неизвестным, чужим, заранее лишь предполагаемым случайным человеком, любым человеком, которому на каком-то перепутье вдруг предложат откровенность. И откровенность в этом случае — общение на равных основаниях.

А между тем вглядывание в поэзию Баратынского приводит к новым заключениям. Одним из исследователей, менее всего расположенным к развенчанию поэта, было отмечено, что «дидактическая поэзия в творчестве Баратынского занимает значительное место и, возможно, является самым характерным для него: не менее, а более чем для творчества Тютчева». «Вот отчего,— продолжает автор,— в известную эпоху так легко было говорить о Баратынском как о мыслителе и «философе» в литературе [16], тогда как основное значение Баратынского было в вводе в литературу отвлеченной поэзии, связанной не с патетикой 18 века русской литера-

[16] *Андреевский.* Литературные чтения. СПб., 1891; Философские течения в русской поэзии, 1896; *Котляревский.* Старинные портреты, и др. (ссылка принадлежит цитируемому автору.— *В. С.*).

туры, а с условностью языка и стиля французской школы» [17].

Любопытно, что исследователь приходит к подобной характеристике, видимо, вполне самостоятельно, ибо не ссылается на аналогичные заключения, сделанные, что называется, по горячим следам выхода первой книжки стихов поэта ровно за сто лет до того С. Шевыревым: «По нашему мнению г. Баратынский более мыслит в поэзии, нежели чувствует... Сатиры его часто сбиваются на тон дидактический и не столько блещут остроумием, сколько щеголеватостью выражений. Это желание блистать словами в нем слишком заметно, и поэтому его можно скорее назвать поэтом выражения, нежели мысли и чувства. Часто весьма обыкновенную мысль он оправляет в отборные слова и старательно шлифует стихи, чтобы придать глянцу своей оправе».

Не ощутив «глубокости слова», т. е. значительности содержания стихов первой книги, где метод Баратынского уже вполне раскрылся в своих определяющих чертах, С. Шевырев жестко заключает, что слог поэта «однообразен своими оборотами» и обличает «нередкими галлицизмами заметное влияние французской школы» [18].

Не будем касаться спорного вопроса о «влиянии» и о «языке и стиле французской школы» как определяющих характер поэзии Баратынского, но дидактизм отмечен безусловно верно. Он, быть может, тем менее бросается в глаза, что подан в форме подкупающей «интимности».

[17] *Л. Андреевская.* Поэмы Баратынского.— В сб.: «Русская поэзия XIX века». Л., 1929, стр. 75.
[18] «Московский вестник», 1828, № 1, стр. 70—71.

Лирика Баратынского, вся столь доверительно «личная», «интимная» и пр. («и в волосах листок нескромный...», «одно теперь унылое смущенье...» и т. д.— до бесконечности), представляется литературно и технически совершенной и часто даже прохладной декламацией, только обычно не блестящей, а как бы матовой, иногда искусно затуманенной.

На эту вроде бы неожиданную особенность поэзии Баратынского было обращено внимание уже давно; только что приводился отзыв Шевырева. Только это наблюдение не положило начало сколько-нибудь влиятельной традиции в изучении лирики поэта.

В часто поминаемой литературоведами статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» Гоголь кратко и — может быть именно поэтому — несколько загадочно определяет самую суть лирического тона Баратынского, то «лица необщее выражение» его «музы», которое сам поэт, впрочем, хотел видеть иначе: «Баратынский, строгий и сумрачный поэт, который показал так рано самобытное стремление мыслей к миру внутреннему и стал уже *заботиться о материальной отделке* их, тогда как они еще не вызрели в нем самом: темный и неразвившийся, стал себя выказывать людям и сделался *чрез то для всех чужим и никому не близким*»[19]. Далее как бы в пояснение этой характеристики Гоголь, объединяя на сей раз Баратынского с «еще одним поэтом», заметил, что им «сила влияния Пушкина» «повредила именно тем, что они стали переда-

---

[19] *Н. В. Гоголь.* Полн. собр. соч., т. VIII. Изд-во АН СССР, 1952, стр. 385—386 (курсив мой.— *В. С.*).

вать невызревшие движенья души своей, тогда как самая душа не набралась еще поэзии, *доступной и близкой другим,* и когда определено было им совершить прежде свое внутреннее воспитание и до времени умолкнуть»[20].

Антиподом Гоголя в последние годы его жизнедеятельности был Белинский. И вот, вероятно, независимо от Гоголя Белинский говорит нечто если не открыто перекликающееся с его словами, то существенно продолжающее выражение взглядов современности: есть своя логика в чутких к «веяньям времени» переменчивых оценках критика, в соответствующих кругах влиятельного, как известно.

Амплитуда колебаний оценок Белинского известна, размашистость ее и при жизни критика не удивляла. От плебейского презрения к «светской, паркетной музе» до восхищения стихами памяти Гете («в этих двадцати стихах... заключается высший идеал человеческой жизни и все, что можно сказать о жизни *внутреннего* человека»[21]) — всего пять лет, и такая перемена (тоже, впрочем, неокончательная). В 1835 г. Белинский считал сопоставление Баратынского с Пушкиным по основным приметам лирического выражения попросту «недобросовестным»[22], он даже не оговаривал запальчивость такого приговора. В 1844 г. Белинский спорит с неким воображаемым ретроградом, приверженцем «детских споров за имена», который приходит в негодование от того, что «Пушкина поставили на одну доску с Баратынским», и т. д. «При этих криках остается только заткнуть уши: вы види-

[20] Там же, стр. 386.
[21] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. IV, стр. 488.
[22] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. I, стр. 325.

те, что вас не поняли, вашим словам придали детское значение, о котором вы и не думали — и вам невольно становится стыдно собственных своих слов...» и т. д.[23]

Но при известном мелькании оценок сохраняет значимость эстетическое впечатление Белинского, как исключительно проницательного современника. Подобные истинные впечатления, кстати, самому Белинскому-полемисту оказывали сопротивление, когда ему, например, хотелось в иных случаях дискредитировать некое явление, ранее восторженно или хотя бы одобрительно принятое. Так трудно было потом поступить с Языковым, ранее с Жуковским, с поэтами 20-х годов, особенно с Баратынским.

Сначала великий критик нашел, что разбирать поэзию Баратынского не стоит: «Вопрос не обширный и притом очень ясный». Устанавливается наличие «ума», «слегка скользящего» по «высоким человеческим предметам». Самый обвинительный перечень, несправедливый буквально, не бьет, однако, мимо: в стихах увидишь «везде ум, везде литературную ловкость, уменье, навык, щегольскую отделку и больше ничего»[24].

---

[23] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 76.

[24] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. I, стр. 325. Еще до Белинского «щеголеватость выражений» отметил, как выше упоминалось, С. Шевырев. Можно вспомнить, что опять-таки о «щегольстве», но скорее с одобрением, писал И. Киреевский в статье для альманаха «Денница», вызвавшей на сочувствие Пушкина: «Даже в художественном отношении, многие ли способны оценить вполне достоинство его стихов, эту точность в выражениях и оборотах, эту мерность изящную, эту благородную щеголеватость?..» (Полн. собр. соч. И. В. Киреевского в двух томах, т. II. М., 1911, стр. 29).

Белинский много раз повторяет, что поэт не имеет «чувства» и много раз вспоминает о «холоде». Косвенным ручательством искренней уязвленности критика может служить хотя бы допущенная им для вящей доказательности передержка: искажение одного из грациозных мадригалов поэта [25].

Кроме последней статьи 1842 г. о стихотворениях Баратынского приведенные здесь суждения суть все, что сказал Белинский о поэте. Потом были снова подтверждены «вдумчивость в жизнь» и «присутствие мысли». Говорилось о «триумвирате» (об этом ниже), о преобладающем «элегическом тоне», «думе, взгляде на жизнь» и т. д. как об отличающем, выделяющем Баратынского среди «многих поэтов, вышедших на литературное поприще вместе с Пушкиным» [26]. Критик нашел, что стих поэта «не только благозвучен, но часто крепок и силен», хотя он «часто грешит против точности выражения, а иногда впадает в шероховатость и прозаичность выражения...» (идут примеры) [27]. В этих полемически односторонних суждениях содержится ядро глубокой правды: он, Баратынский, не принадлежит к живо «развивающимся», «движущимся» поэтам, которые этой своей особенностью обеспечивают себе право называться «великими», право на «бессмертие». Не называя имени Баратынского, критик постулирует: «Не-

[25] Приводя в своем обзоре «стихотвореньице» «Девушка, которая на вопрос: как ее зовут? отвечала: *«не знаю»*, критик самое образующее поэтический контекст слово поэта «незнаю» выписывает как «не знаю», чем обессмысливается все, и мадригал выглядит пародией.

[26] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VI, стр. 466.

[27] Там же, стр. 486.

подвижность, то есть пребывание в одних и тех же интересах, воспевание одного и того же, одним и тем же голосом, есть признак таланта обыкновенного и бедного»[28].

Профильтрованные, очищенные от издержек критического темперамента, эти суждения несут в себе истину. В самом деле: поэтический век крупнейшего нашего элегика длиннее пушкинского, а между тем ни в какое сравнение не может идти вялая, почти неприметная эволюция Баратынского, создающая ощущение «неподвижности», с динамизмом пушкинского развития. Лирика 30-х годов не превосходит по своему художественному качеству его собственных элегий начала 20-х; повышение (или рост) зрелости мысли вызывается преимуществами более поздней эпохи, ее относительной общественно-политической «трезвостью», ее свободой от иллюзий декабристского этапа и начала нового царствования. В таком общественно-жизненном контексте немалый вес приобретают многочисленные и словно бы ни на что не претендующие «признания» поэта в письмах к друзьям. Например, 4 декабря 1833 г. И. Киреевскому: «Ты назовешь счастьем пламенную деятельность; меня она пугает, и я охотнее вижу счастие в покое»[29].

Баратынский «щеголеват», «неподвижен», «рационалистичен» и «холоден» — это общий итог, самый общий приговор, не зависящий от настроения благожелательного приятеля или ожесточенного критика. Стабильность поэтической системы способствует ее спокойному и не-

[28] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VI, стр. 488.
[29] «Татевский сборник С. А. Рачинского». СПб., 1899, стр. 53.

уклонному совершенствованию в изначально обозначавшихся пределах. Об известной узости этих пределов говорит и Киреевский, в общем вовсе, повторяю, не расположенный принижать поэзию друга: «Самая любовь к прекрасной стройности и соразмерности вредит поэзии, когда поэт действует в кругу, слишком ограниченном. Паганини, играя концерты на одной струне, имеет по крайней мере то самолюбивое утешение, что публика удивляется искусству, с которым он побеждает заданные себе трудности. Но многие ли способны оценить те трудности, с которыми должен бороться Баратынский?» [30].

Значительно позднее Иван Аксаков в своем дифирамбическом очерке жизненного пути Тютчева высоко оценивает поэзию Баратынского, это неудивительно. Однако даже и он считает уместным попенять ему за самоограниченность рационализма: у Баратынского «чувство всегда мыслит и рассуждает», и потому «это ум — *остуживающий* поэзию» [31]. И это критик особо выделяет на фоне такого «философского» феномена, как поэзия Тютчева! Выше уже было помянуто мнение С. Андреевского, очень пристально разобравшегося в строении поэтического мира Баратынского. Полвека спустя, резко критикуя «буржуазного упадочника и эстета» Андреевского, Д. Мирский все же с только что приведенным приговором согласен: материал поэта — «эмоции, рожденные мыслью», правда, «убогой и кустарной» [32].

---

[30] Полн. собр. соч. И. В. Киреевского в двух томах, т. II, стр. 53.

[31] *И. С. Аксаков.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, стр. 107.

[32] *Баратынский.* Полн. собр. стихотв., т. I, стр. XXXIV.

Баратынский охладил, успокоил сложившуюся у Пушкина радость восприятия жизни, его переменчивый восторг и его всегдашнюю при этом убежденность в неконечности достигнутого результата. Баратынский-поэт всегда уверен в правоте своего вывода, оформляемого в качестве афоризма, и всегда спокоен в утверждении итога. В его поэзии пушкинская «система», безусловно, обогащается, разнообразится. В элегиях он совершеннее. Но даже сам Пушкин не понял тогда, какой ценой это совершенство достигнуто.

Великому уму свойственно простодушие. «Эротическое поприще», которое Пушкин якобы хотел «оставить» Баратынскому и к оставлению которого призывал Вяземского, было чем-то совсем другим. Позднее Пушкин стал поправляться, возникла формула: «Оригинален — ибо мыслит». Затем и Белинский в каждом отзыве говорит о «присутствии мысли». И пошло! А потом, через пятнадцать лет, уже Баратынский, в свою очередь, нашел у Пушкина «глубину»...

Сейчас легко констатировать формулировочные ошибки и почти невозможно понять те взаимные пригладывания, которыми невольно обменивались настоящие большие поэты, оказавшиеся сближенными и временем, и местом. Сейчас может казаться, что они должны были просто ослепнуть, ошеломляя друг друга открытиями. И Баратынский ошеломил. На неподготовленной почве тогдашнего языка нашего, до «метафизических» понятий недозрелого, он вдруг заговорил о путанице чувств — о той самой путанице, которую не терпел — по крайней мере, теоретически — Пушкин, за отсутствие которой он хвалит идиллии Дельвига.

Самая путаница Баратынского не занимала, во всяком случае нисколько не устраивала, она стесняла его и мешала ему. Нельзя же совсем отрешиться от того, что элегик Баратынский неукротимо стремился к прочному личному счастью, нашел его очень скоро и в поэзии почти не «отобразил».

Замечательное стихотворение «На посев леса», одно из последних значительных лирических произведений поэта, это обстоятельство очень колоритно оттеняет.

Поэт производит смотр своих привычных, ставших обычными мотивов — или хотя бы самого привычно «унылого», «разочарованного» тона. Заметим, что «На посев леса» выдержано в вовсе уже не неизбежном по тем временам строе тяжелой архаики [33] — никакой легкой «баратынской» пластики, так легко ему всегда дающейся, здесь нет. Баратынский смотрит на столь доступную ему элегическую гладкость как бы с высоты некоей более общей величавости, зрелой человеческой мудрости, приближающей изведавшего когда-то «безумие забав» и ныне стоящего на «праге» «вечного дня» смертного к вечной правоте «господа» и сотворенной им природы. Такой высоте «щеголеватая» и изысканная «простота» («спокойная простота речей», как

[33] Например, в ответственнейшей, что называется, «ключевой» строфе, которая от выражения философической умудренности ведет к высказыванию конкретной полемической злости (о чем говорится дальше):

Уж та зима главу мою сребрит,
Что греет сев для будущего мира,
Но праг земли не перешел пиит,—
К ее сынам еще взывает лира.

198

сам поэт стремится уверить читателя) явно не подходит.

В мире лирического переживания, как он запечатлелся в этом стихотворении, поэт отворачивается от неблагодарных «людских сердец» и — через противопоставление образа «пустоцветного колоса» непонимающих его и безответных ему «новых племен» (поколений, очевидно) «другому», «плодоносному» «хрящу» — бросает семена «всех чувств благих» в многообещающее и благодарное лоно природы. Как будто бы перекличка с ранним пушкинским «Сеятелем» («Свободы сеятель пустынный...»). Но, во-первых, историческая и идейная ситуация совсем иная. А, во-вторых, если у Пушкина вся образность, связанная с «сеянием», судьбой людских «пасущихся» стад, все эти «ярмо с гремушками», «бич» и пр. суть отвлеченные метафоры, восходящие к евангельскому образу-зерну, разворачивающие исходное, запавшее в память зерно-впечатление (очень спокойная притча, где равно развернуты возможности, предоставленные в разное место упавшему для внедрения семени) [34], то Баратынский в усложненно-иносказательной форме лирически размышляет о вполне конкретном предприятии — о посадке рощи

[34] Эпиграф взят из текста Евангелия от Луки (гл. 8, 5). Приходится оговаривать и такую, казалось бы, мелочь, потому что в авторитетном десятитомном Собрании сочинений (Гослитиздат, 1959, т. II) комментатор Т. Г. Цявловская возводит эпиграф стихотворения «Свободы сеятель...» к тексту Евангелия от Матфея — возможно, оттого что близкое прочтение (как принято называть по традиции, «параллельное место») при ознакомлении с четвероевангелием впервые встречается у него и, следовательно, попадается на глаза первым.

в Муранове. Черновики его последних стихов, особенно «На посев леса», испещрены «архитектурными чертежами, хозяйственными записями и денежными расчетами», на что уже было обращено внимание биографов поэта [35].

Разошедшись с былыми литературными друзьями, он, конечно, немного кокетничает, заверяя, что «отвергнул струны», забросил «лиру», даже «простился» с ней; последовавшая вскоре смерть оставила цену этого заверения неизвестной. Впрочем, еще в 1832 г., приступая к подготовке второго собрания стихов (вышедшего в 1835 г.), Баратынский серьезно сообщил Вяземскому, что это собрание «кажется... в самом деле будет последним и я к нему ничего не прибавлю» [36]. Но важно, что поэт в конце пути попытался запечатлеть не условно-красивую «грусть» и разочарование, а конкретное удовольствие от дела объективно хорошего, «благого» (слово Баратынского) и субъективно приятного. Он стал благополучным семьянином и рачительным хозяином, о чем охотно пишут.

Если из литературы о Баратынском, однообразной по сути, попытаться вывести нечто общее, то оно сведется к утверждению некоей его особенной «интеллектуальности». Как уже сказано, «поэт мысли», «диалектика чувства» и т. п. — вот и все. Баратынский в некотором роде обманул великих своих современников — тем легче ему было обмануть потомков. Тому действительно самому великому, который неосторожно сказал, что поэзия должна быть,

[35] *Баратынский.* Полн. собр. стихотв., т. I, стр. CXI.
[36] *Е. А. Баратынский.* Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма, стр. 521.

прости господи, глуповата — и это сейчас повторяют все,— показалась глубочайшей диалектикой чувства та красивая игра в диалектику, которую Баратынский искусно ввел из салонного разговора в стихи.

Кажется, никого из исследователей не смущала (только радовала) одна особенность его прекрасной лирики — подчеркнутая афористичность концов его стихотворений.

Здесь трудно, невозможно выбирать примеры — почти любое стихотворение это обстоятельство сразу же подтверждает:

Пусть радости живущим жизнь дарит,
А смерть сама их умереть научит.

«Череп»

И вовек утех забвеньем
Мук забвенья не куплю.

«Лета»

Одну печаль свою, уныние одно
Унылый чувствовать способен!

«Уныние»

К ней часто матерь приходила...
Не приходила дева к ней!

«Падение листьев»

Как Магдалина, плачешь ты,
И как русалка, ты хохочешь!

«К...»

И бестолково любит он,
И бестолково ненавидит.

«Эпиграмма»

Ей-ей! не он пред светом виноват,
А перед ним природа виновата.

«Эпиграмма»

Не говорю: зачем он пишет,
Но для чего читает он?

«Эпиграмма»

На что чиниться с жизнью нам,
Когда шутить мы можем с пею?

«Добрый совет»

Твои стихи в печать выходят,
Его стихи выходят в свет.

«Эпиграмма»

Равны все музы красотой,
Несходство их в одной одежде,
Старайся нравиться любой,
Но помолися Фебу прежде.

«К-ну»

За то я вами не доволен,
Что не доволен сам собой.

«О своенравная София...»

...Подумай, мы ли
Переменили жизнь свою,
Иль годы нас переменили?

«К...»

Чтоб для тебя я стал хотя отныне,
Чем для меня ты стал уже давно.

«Дельвигу»

Он ароматы жжет без веры
Богам, чужим душе своей.

«К...»

Счастливцы нас бедней, и праведные боги
Им дали чувственность, а чувство дали нам.

«Кошачку»

Отдайте мне друзей: найду и счастье сам!

«Н. И. Гнедичу»

Эти примеры с необходимой придирчивостью взяты исключительно из первого стихотворного сборника поэта (1827 г.); в дальнейшем число их и удельный вес относительно общего контекста по меньшей мере не уменьшается. Боль-

шинству из афоризмов надо отдать должное: они не только эффектны сами по себе,— они тесно и искусно сопряжены с контекстом, причем связаны так, что как бы естественно-логически обслуживают этот движущийся к концу лирический поток, служат его крепким замко́м. А на самом деле — это часто великолепное ухищрение искусства, доступное только большому художественному таланту и опыту сердцеведения.

Т. е. само по себе лирическое высказывание подчас чуть ли не служебно; оно заблаговременно готовит сопереживающее сознание и чувство читателя, которого оно уже покорило интимной доверительностью к восприятию последних, «ударных» стихов. Эти последние, как нетрудно предположить, часто или даже в большинстве случаев возникали заранее: поэта «осеняла» словесно оформленная мысль, осеняла умная и остроумная фраза, богатая излучениями в разные стороны.

Возникало явление, обратное музыкальной композиции: в готовом произведении «разработка» предшествует непосредственному заявлению темы, подлежащей варьированию и развитию.

Нагляднейший тому образец — послание другу, своему ротному командиру и поэту Н. М. Коншину «Поверь, мой милый друг...». Выше приведено его заключение: «Счастливцы нас бедней...» и т. д.

Первое четверостишие — общие слова о полезности «страданья», толкуемого в самом общем виде, хотя из контекста (и из заключительного афористичного приговора) ясно, что речь идет собственно о некоем «страданье»

любовном. Это краткое вступление — как бы развернутый заголовок, в суть дела еще не вводящий и еще неподвижно фиксирующий контуры предмета, темы, подвергаемой лирическому обсуждению. Затем — развернутое обоснование «мнимости» судьбы «счастливцев», легко и удачливо «разнообразящих наслажденья»[37]: и чувства их «ленивы», и дружба «ветренна», и любовь «однообразна», и души «рассеянные и праздные», «бездейственность» которых «тяготит» «счастливцев», не имеющих «верных друзей» и неспособных ощутить «сладость» исповеди «внимательному другу»; «силы жизни» им «неизвестны», «ощущения» «слепы»,— и все это лишь в десяти стихах, очень, как видно по цитатам, расположено густо. Так развернут мотив-постулат ложного счастья «чувственности». А дальше — противоположная судьба, истинное счастье «блага лучшего», обладателей «чувства».

Конечный афоризм, сводящий в одном стихе столь родственные морфологически и столь контрастные (по мнению поэта) словесные обозначения, как бы служит итогом размышления, как бы замыкает. В действительности же он (афоризм) и самая эффектность контраста являются исходным стимулом для развития не просто изящной, но и «по-баратынски» элегантной лирической композиции[38]. А послание,

---

[37] Это сочетание юный Баратынский относит к себе (или к своему очень условному «лирическому герою») в другом стихотворении, более раннем и игривом («эпикурейском») — «Моя жизнь».

[38] В виде отступления можно заметить, что сходное построение, когда лирическая мысль излагается в порядке, обратном ее возникновению и реальному

между прочим, далеко не лучшее в наследии Баратынского.

Итак, большинство концов в лучших стихотворениях *нарочные*. Они явно заранее приготовленные, отточенные и эффектные. А еще Аристотель объяснял популярность афоризмов тем, что они обобщают собственные привычные представления толпы слушателей оратора (поскольку речь идет о риторике) и потому особенно радуют, нравятся. Культура сотворения стиха, в котором можно было сказать все, что угодно (в пределах принятой тогда светским обществом тематики), и сказать «совершенно», дошла до такого предела, что остановка могла быть только на афористической сентенции,— на любой, но непременно «острой».

движению, встречается у разных поэтов и в разное время. Это особенно заметно и представляется убедительнее в тех случаях, когда выразительная сила (или иной специальный эффект) последних стихов, возникших раньше и подчиняющих себе соседей-предшественников, резко превосходит их по образному богатству — или динамикой суждения, или как-нибудь иначе. Например, одно из «персидских» стихотворений Есенина кончается так:

> От любви не требуют поруки,
> С нею знают радость и беду,
> «Ты моя» сказать лишь могут руки,
> Что срывали чёрную чадру.
>
> (*Сергей Есенин*. Собр. соч. в 5 томах, т. III. М., Гослитиздат, 1962, стр. 10)

Первые два стиха в этом четверостишии настолько слабы, бесцветны и пустоваты, что производят впечатление (быть может, и не ложное вовсе), что они подсочинены просто так, для заполнения места, для плавности перехода к заразительной энергии заключительного образа действия.

Из великих лириков прошлого века Баратынский был мастером. Он показал настоящее мастерство и этим, вероятно, немножко испугал Пушкина («...кинемся каждый в свою сторону, а то спасения нет...»). Все искали совершенства, Пушкин тоже, но Баратынский его нашел. Реализм «холодных» его элегий имел то преимущество, что, будучи аккуратно отмеренным, он спокойно показал минимую беспредельность своего проникновения в человеческую душу.

По сравнению с пушкинской лирикой действительное обогащение состояло, однако, в том, что круто возросшая роль *условности содержания* возвращала лирику в лоно собственно литературы, изящной словесности, в старом смысле слова «поэзии». Русская поэзия, еще задолго до Пушкина, еще в XVIII в. становящаяся чем-то бо́льшим, чем поэзия, оказывалась у Баратынского за счет упорно культивируемой односторонности *«чистой» поэзией высшей пробы*, в хорошем значении взятого в кавычки слова. Необходимо объясниться.

Прежде всего согласимся, что за всей «интимной» конкретностью в элегиях Баратынского не видишь определенного лица человеческого. Вот одно из самых типичных в этом отношении «интимных» стихотворений (приводится целиком):

Л-ой

Когда неопытен я был,
У красоты самолюбивой,
Мечтатель слишком прихотливый,
Я за любовь любви молил;
Я претерпел в тоске желанья
У ног волшебниц молодых;
Но тщетно взор во взорах их

Искал ответа и узнанья!
Огонь утих в моей крови;
Покинув службу Купидона,
Я променял сады любви
На верх бесплодный Геликона.
Но светлый мир уныл и пуст,
Когда душе ничто не мило:
Руки пожатье заменило
Мне поцелуй прекрасных уст.

1820—1821 гг.

Разночтения в вариантах не влияют на суть начала. А возникают разночтения оттого, что вписанное в альбом (и адресованное) С. Д. Пономаревой с неизвестным заглавием или вовсе без него стихотворение потом без заглавия было опубликовано в «Полярной звезде», а кроме того, «могло быть позднее записано в альбом А. Лутковской... которой Баратынский часто вписывал старые произведения»[39]. От такой переменчивой приуроченности ничто не меняется принудительно, обязательно: достаточно, и то лишь в случае особого желания, пошлифовать стихотворение стилистически и технически.

Если Пушкин лирически воссоздает свой личный опыт как национально значимую ценность, о чем подробно говорилось выше, то Баратынский в большинстве любовных и особенно так называемых «эротических» стихов лиризует *ничей* опыт. «Любимец Феба», слуга «Арея» и «Киприды», поклонник «Незнаю», «Дафны», «Темиры», «Лиды», «Лилы», «Делии» и т. д.— не маска по форме (как у зрелого Пушкина), не шлифовка содержания, а самый носи-

[39] *Баратынский.* Полн. собр. стихотв., т. II, стр. 243.

тель содержания[40]. Тем самым он доказывает возможность и такой «чистой» (очень, конечно, приблизительно говоря) лирики в подлинно оригинальной[41] русской поэтической культуре. Он напоминает об антологических традициях — по крайней мере так, как мы можем их себе представлять спустя много столетий, т. е. традициях безличного и в этом отношении всеобщего совершенства.

Условно «чистая» безличность уже отмечалась как свойство лишь ранней поэзии Баратынского. Наиболее последовательно на ней настаивал Д. Мирский в уже цитированном очерке о жизни и творчестве поэта. «Это поэзия общих мест, а не личных конкретно выраженных переживаний»; поэтому по сравнению с Батюшковым «она, пожалуй, даже более условна, более безлична, менее субъективна»; в элегиях, вошедших в первый сборник, «эмоциональный мотив берется в абстрактной и общей форме и развивается логически и риторически»[42].

Но, связывая непосредственно творческое развитие поэта с эволюцией экономического и политического положения близкого ему слоя дворянства, Д. Мирский неоправданно утверж-

---

[40] Замечание биографа П. П. Филипповича, что после женитьбы Баратынского «в поэзии его исчезает воспевание Делий, Дафн и Лилет» (*П. П. Филиппович.* Жизнь и творчество Е. А. Баратынского. Киев, 1917, стр. 102) положения не меняет.

[41] Предшествующая культура, завершенная Батюшковым, может считаться оригинальной с большими оговорками. Даже самого Баратынского, особенно додекабрьского периода, постоянно возводят к французской поэтической традиции, прямо указывая на подражания Парни, или Бертену, или Мильвуа.

[42] *Баратынский.* Полн. собр. стихотв., т. I, стр. XII.

дает наличие «пропасти» между ранним и более поздним Баратынским в указанном отношении. Между тем жестко локализованное им вроде бы частное свойство лирики «певца пиров и грусти томной» оказывается устойчивым, постоянным и определяющим лицо качеством, независимым от политико-экономических смещений. Баратынский всегда рационалистичен и обобщенно-печален: «Уныние одно унылый чувствовать способен».

Два стихотворения из числа бесспорно наилучших могут, кажется, это подтвердить: «Признание» (1823) и «Последний поэт» (1835). Первое из них — действительно в числе наилучших; как его ни разбирали и ни осмысляли, оно остается всегда воспринимаемым в своей цельности, оно принципиально неделимо: и то, что в одном его разборе (о нем ниже) определено как «настоящее», и «прошлое», и «будущее»,— все это понятно только в целом, все и приводится по мере надобности в связи одного с другим [43].

Но сначала о втором: оно, напротив, сразу же стало восприниматься как материал для членения на афоризмы и формулы. Это совсем не случайно.

«Последний поэт» — это в самой общей и общепризнанной оценке шедевр поздней лирики Баратынского. Но лишь в оценке отвлеченной.

[43] Кроме, впрочем, заключительной сентенции, которая в силу своей парочитой афористичности помнается где попало. (Один из последних примеров тому — реплика главного героя в популярном фильме Ст. Ростоцкого «Доживем до понедельника», никак не относящаяся к действию и содержанию произведения.) Лишнее подтверждение правоты Аристотеля (см. стр. 246 наст. работы).

Как только дело доходит непосредственно до текста, то оказывается, что более или менее живой интерес для любителей поэзии сохраняет лишь первая строфа десятистрофного «шедевра», и то раздерганная по одной-двум строчкам. Спору нет — отдельные строчки эти, порознь взятые, выразительнее многих современных им обширных сочинений, они надолго вошли в культурный обиход, часто без имени автора:

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть...

...Поколенья
Промышленным заботам преданы...
173

Словом, «Последний поэт» — удобный для пересказов и цитаций «своеобразный поэтический манифест», «философское рассуждение о законах бытия» [44] и т. п. Стихотворение являет собою подбор счастливо отчеканенных формул недовольства нравственного порядка, а также и социально-политической оппозиции эпохи, подбор формул, смысл которых волнует культурную общественность и много лет спустя.

Но по-настоящему нового слова в лирическом освоении жизни это стихотворение не означает.

Самая «проблема», названная в исследовании последнего времени очень современно («поэт и время»), здесь не имеет черт специфического развития: поэт, оказывается, не нужен, прочь от погрязших в мерзком практицизме людей [45];

---

[44] Например, в кн.: *Л. Г. Фризман.* Творческий путь Баратынского. М., «Наука», 1966, стр. 101.

[45] Самое противопоставление «прекрасного» «полезному» не только, понятно, не находка Баратынского,

однако «на земле уединенья нет», остается только последний путь Сафо; впрочем, у людей, даже нынешних людей «железного» века, есть еще рудименты ощущения прекрасного, а значит и искусства поэзии. Потому их в «смущение приводит», в «тоску» вводит образ моря, о чем-то томительно и смутно напоминающий. Но медитация слишком для позднего Баратынского длинна, а связки при такой растянутости непрочны. Яркие образы-формулы вкраплены щедро, но они слишком ярки по сравнению с окружающим их контекстом; он только окружает привычные для читателей Баратынского «перлы» его острого ума, но не оправляет их. Не может, не в силах таким стихам, как, например:

Блестит зима дряхлеющего мира...

или:

И на земле уединенья нет!—

служить оправой то, что их окружает и с ними непосредственно соседствует.

Поэт, который, по утверждениям специалистов, в спорах своего времени занял позицию шеллингианского толка, отстаивая в познании жизни интуицию прежде всего (хотя для суждения о «шеллингианстве» этого еще слишком мало), не шутя, в минуту особой поэтической

но и в этом стихотворении для него нисколько не ново. Еще в письме 1829 г. Киреевскому поэт как-то уж очень между прочим замечает, что «прекрасное положительнее полезного, оно принадлежит нам в большей собственности, оно проникает все существо наше, между тем как остальное едва нами осязается» (Татевский сборник С. А. Рачинского. СПб., 1899, стр. 7).

откровенности жалуется на едва переносимое засилие мысли:

Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.

187

В этих стихах можно, конечно, услышать и восхищение — пусть далеко не ликующее. Оттенок обреченности так или иначе слышен в них, слышна искренняя горечь добровольного данника мысли.

Имя Баратынского изначально связалось с понятием «мысли», он сам охотно себя с ним связал потом, и Пушкин отличил товарища этим почетным знаком. Более поздний Баратынский — автор сборника «Сумерки» — без всякого сомнения поэт мысли: даже на этапе повсеместного чрезмерного и прямолинейного социологизирования самый факт наличия мысли, и не шаблонной мысли, у него не оспаривался. Но уже Ив. Аксаков очень проницательно отметил особенности мысли Баратынского как плода «остуживающего ума», особенно, когда она выступает самодовлеющим конструктивным началом: «Там же, где мысль является отдельно как мысль, она, именно по недостатку цельности чувств, по недостатку жара в творческом горниле поэта, редко сплавляется в цельный поэтический образ. Он трудно ладит с внешней художественной формой; мысль иногда торчит сквозь нее голая, и рядом с прекрасными стихами попадаются стихи нестерпимо тяжелые и прозаические» [46]. Ценность этой характеристики возрастает оттого, что она отнюдь не является «кри-

[46] *И. С. Аксаков.* Биография Федора Ивановича Тютчева, стр. 107.

тикой» со стороны; она направлена на то, чтобы выделить именно своеобразие интеллектуальности образного строя лирики Баратынского не только по сравнению с «философской» поэзией Тютчева, но и среди ряда поэтов-современников. Эта характеристика всецело справедлива применительно к так называемому «манифесту».

«Последний поэт» насыщен мыслью. Из-за того, что эта мысль или заявленный здесь круг мыслей для Баратынского традиционно устойчив, постоянен с юношеских лет, заложивших определенный и прочный фундамент, Баратынский и без дополнительных экспрессивных заверений, развернутых доказательств, убеждающе доводит свое «заветное» до *своего* читателя.

Гоголевское «сделался...для *всех* чужим и *никому* не близким» должно быть сейчас оговорено в том смысле, что если не у передовых современников поры своего возмужания, то у сравнительно далеких потомков Баратынский нашел и находит понимающего, сочувствующего и прямо-таки восторженного читателя, особенно среди молодежи. «Пессимизм» в сердечных переживаниях, «разочарования» чуть ли не универсального масштаба, мнимое (от неопытности) и будто бы необратимое «охлаждение» чувств и тому подобное — все это влечет благодарное молодое сознание к обобщенно-безличной, в разной мере невеселой, очень умной, запечатленной с отменным вкусом и притом всегда некрикливой музе поэта.

Вероятно, уже позднее, с приобретением некоторого опыта и действительным охлаждением (или успокоением) восторга первого приобщения «чуду» сердцеведения, восхитившему самого Пушкина, приходит потребность анализа, удов-

летворяемого надеждой на понимание мастерства и совершенства. Наступает необходимость дать себе отчет в том, где же коренится сила первоначального восхищения, сохраняемая и даже иногда умножаемая потом в виде более зрело осознаваемого эстетического удовольствия.

Сила мысли, мастерство и совершенство «Последнего поэта» — этого, как говорится, даже «своеобразного поэтического манифеста» — не освобождает его от возможности сопоставлений с менее ответственными и совершенными, менее глубокими по мысли стихами, например, с упоминаемым уже посланием «Коншину». Схема, структура та же, как результат применения одного и того же метода.

Быть может, одной из основных особенностей реалистического метода Баратынского-лирика является его приверженность (или склонность) скорее к дедуктивному мышлению, чем к индуктивному, хотя заранее принятая в таких случаях посылка и занимает чаще всего позицию замыкающую.

Понятно, что стихотворение «Последний поэт» трактовалось иногда как прокламирование воинствующего обскурантизма. И в подтверждение можно подобрать цитаты, хотя бы такую:

> Лучше, смертный, в дни незнанья
> Радость чувствует земля.
>
> *174*

Или часто эксплуатируемое утверждение поэта о гибельности «света просвещенья» для «ребяческих спов» поэзии. Или убедительный по силе эмоционального внушения, но — увы — заранее, самым тоном своим обреченный, неубеждающий упрек-призыв, обращенный к «поклон-

пикам Урании холодной»:

И зачем не предадимся
Снам улыбчивым своим?
Жарким сердцем покоримся
Думам хладным, а не им!..
174

Опять цитата, оформляющая очередную мысль, очередное суждение — действительно, вынутое из «череды» иных, но могущее быть воспринятым и отдельно от них, самостоятельно, когда никакого принудительного разрыва связей не происходит.

Это *лирическое* стихотворение *сюжетно* (что в принципе для лирики необязательно). Если бы была узаконена в современной жанровой системе (очень, впрочем, неопределенной по составу и границам, о чем здесь распространяться не буду [47]) такая содержательная форма, как лирическая баллада или лирическая притча [48], то наряду с большим числом стихотворений разных эпох и поэтов [49] туда должно было бы попасть и это.

---

[47] О принятом здесь представлении относительно исторической судьбы жанров лирической поэзии см. подробнее в кн.: «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды, виды, жанры». М., Изд-во АН СССР, 1964, (гл. «Лирика»).

[48] М. Л. Гофман предлагает — нисколько на этом не настаивая — называть «Последнего поэта» и «Осень» «лирическими поэмами» по жанру (*М. Л. Гофман.* Поэзия Баратынского. Пг., 1915, стр. 23).

[49] Классическим примером такой формы может служить гениальное стихотворение А. Блока «Шаги командора», а с некоторой, возможно, натяжкой даже пушкинское «К А. П. К.», в отличие, между прочим, от чем-то похожего тютчевского «К. Б.»: «Я встретил вас...», где сюжетного движения нет.

Сюжетность лирического стихотворения при прочих равных условиях должна бы сообщать ему особую внутреннюю монолитность, бóльшую, чем равноценному бессюжетному. Но нет: здесь сюжет — внешнее, формальное нечто; он не каркас, несущий и связывающий развертываемое от образа к образу, от стиха к стиху содержание. Здесь он скорее выступает в роли направляющих линеек или клеток на бумаге, или легкой канвы, которую здесь можно «выдернуть», хотя этого делать не надо, опасно, потому что стихотворение рассыплется на те самые сильные и слабые афоризмы, лозунги, сентенции, которые изымаются обычно поодиночке или в различных сочетаниях при анализе «философии» Баратынского, его мировоззрения, его общественно-политических, эстетических и иных взглядов.

В послании «Коншину» сюжет может мыслиться только в исходном (этимологическом) смысле этого слова: т. е. как предмет обсуждения. Сюжета как некоего внутреннего движения нет. Но метод типизации объекта в обоих столь несхожих и разделенных временем произведениях один. Две стороны его можно попробовать обобщить.

1. Доведенная до безличности обобщенность, когда при всем том лирика все-таки остается по ведущим признакам рода лирикой. Послание к тому же еще и довольно безлико как художественное изделие. Но главное в безликости принципиальной, в том, что ни «лирический герой», обращающийся к другу с полезным советом, ни сам адресат ничем не выдают себя как живых людей. Ясно только, что один страдает, а другой, поопытнее, советует через «мучительный

недуг» пройти; тем более, что страдание не только преодолимо, но в конечном счете оказывается благом — оно закаляет и проверяет чувства. Друг за другом нижутся умственные вкладки, крепкие эпитеты, словно заговаривающие некую болезнь или отводящие «порчу» — и идущие от любого, и предназначенные для всех, для каждого.

Можно даже пойти дальше. Двойственное число здесь, пожалуй, мнимое: и двух общающихся душ нет. Только внешний признак жанра (в заголовке — послание к определенно означенному лицу, в тексте — обращение к некоему «ты») обещает общение минимум двух душ или сердец. Нужды нет, что реальный ротный Кошшин, быть может, и не нуждался вовсе в тех примитивных советах житейского душевного увещевания и врачевания, которыми его одаряет рядовой Баратынский: не в прототипах, понятно, здесь дело. Но неизвестно, нужны ли какие-либо подобные советы даже тому обезличенно-условному адресату, который обозначен, назван близким другом. Достаточно хоть бегло сопоставить это типично баратынское «резонерское» [50] послание с каким-либо дружеским посланием Пушкина — даже с обращением и не к близкому духовно человеку, хотя бы, например, Юрьеву, лейб-улану, чтобы принципиальная безличность первого ощутилась неоспоримо.

«Последний поэт» — «нежданный сын последних сил природы» — проповедует в Элладе, но не в легендарном цветущем мире древних гре-

[50] Резонерство как черта, присущая Баратынскому с детских лет и заразившая и его переписку, и его творчество, неоднократно отмечается в литературе о поэте.

ков (стихотворение не стилизация, не аллегория и не опыт в «антологическом» роде), а в «дряхлеющем мире», уже вкусившем «железной» и «промышленной» цивилизации и оттого уже вполне бесплодном. Этот мир «блестящей зимы» напоминает ландшафт позднейшего стихотворения в прозе Тургенева «Разговор», где по всей коченеющей земле медленно и неуклонно расплывается снеговое покрывало. В этой сюжетной аллегории две переговаривающиеся раз в тысячи лет («одна минута» вечности) альпийские вершины застают, наконец, неприятный, бессмысленно и жестоко суетящийся человеческий свет совсем угасшим, схороненным под абсолютно чистым, морозным и белым небытием. «Везде наш снег, ровный снег и лед. Застыло всё»[51]. Тургенев — пластик и пейзажист, и на старости лет он изощренный мастер описания, словесного рисунка зрительного образа. Можно себе представить картину (как, например, Шишкин представил себе и зрителю лермонтовско-гейневский образ заснеженной сосны где-то «на севере диком»). У Баратынского образ «Блестит зима дряхлеющего мира, //Блестит!..», напротив, не взывает к какому-либо зрительному впечатлению — и это самый здесь близкий к эффекту «зримости» образ! Остальные образы от такой зримости отстоят еще дальше. Лирическая мысль предстает как цепь отвлеченных понятий, удаленных от вещности, пластики.

Можно вспомнить еще один пример, как будто бы ближе стоящий к тургеневской аллегории, (в свою очередь перекликающейся с одним из

[51] *И. С. Тургенев.* Полн. собр. соч., т. XIII (соч.). М.—Л., «Наука», стр. 146.

«разговоров» признанного корифея всеохватного пессимизма — Дж. Леопарди),— «Последняя смерть». Словно бы живописание, смена картин генеральной истории человечества, где самый расцвет только ступень к неизбежному вымиранию от пресыщения и скуки. Но и здесь, в обрисовке «виде́ний», в принятой исходной задаче описания встречаем цепочку рассуждений, логически выверенных оценок, иронических предвосхищений (аэропланы, управление погодой и т. д.), остроумных приговоров, которые высокой степенью своей концентрации подавляют отдельные попытки, проблески «личного» ви́дения или «слышания» («мне слышалось их (безумных стад.— *В. С.*) гладное блеянье», например).

2. Концентрация смысла в тщательно подобранных скупых, «отборных», по Шевыреву, словах, не просящихся в прямые символы. В «Последнем поэте» мощный эстетический заряд — в холодной ясности и продуманности сближения разных слов, за каждым из которых, как за опорой (или вокруг опоры), могут мыслиться поэтом и домысливаться читателем другие смежные слова-образы, расходиться ряды родственно связанных представлений.

Собственно в этом смысле справедливо утверждение специалиста-текстолога: «Крайняя экономия слов, скупость слов составляет отличительную особенность афористического стиля Баратынского, доведенного до последней степени возможности»[52]. Текстолог, сличая многочисленные варианты и разные редакции стихотворений, убедился даже в некоторой «темноте» «своеобразного словаря» Баратынского, кот-

[52] *М. Л. Гофман.* Указ. соч., стр. 28.

да «некоторые (преимущественно метафорические) обороты его требуют специальных комментариев» [53]. Стих о зиме дряхлеющего мира — концентрат рассудочно обработанных, эмоционально более непосредственных впечатлений и озарений. В готовом стихотворении Баратынский мыслит уже отстоявшимися или спрессованными характеристиками; они припечатывают воссоздаваемое явление, даже целую серию явлений в логически строгой, отмеченной благородной аскезой системе формул.

Дважды «блестит» — в двух соседних стихах, с восклицательным знаком даже. Но никакого мало-мальски буквального блеска (снега, льда, инея), характеризующего зиму, здесь не увидишь. Точнее говоря, увидеть можно все, что угодно,— это зависит от индивидуальной предрасположенности, но такое увидение, мне думается, не обязательное условие полноценного восприятия содержания стихотворения. Ведь абсолютная белизна зимы, белизна необъятно и ровно «блестящая», подобно, например, пушкинской («Пришла, рассыпалась...»; «брега с недвижною рекою сравняла пухлой пеленою...»; опять вспомним только что приведенное стихотворение в прозе Тургенева «Разговор»), здесь в содержание образа не входит.

«Зима» — торжествующий материальный прогресс; «блестит» мир снующих и чадящих пароходов, паровозов, иных машин, моря газетных листов — всего того, что восхищало Белинского, в чем критик видел симптомы общекультурного и социального обновления, за что он резко разбранил автора «Последнего поэта». Именно это «блестит» — образ, следовательно, вовсе не

[53] Там же.

буквально зримый, как то полагается даже аллегории (тургеневский «Разговор»). Поэтому неубедительными представляются поиски картин «современной» Греции, восставшей и завоевавшей независимость, отсюда — попутное опровержение «оптимистических надежд» на «расцвет греческой промышленности и торговли» и т.п.[54] Что касается «блестящей» зимы, например, то кажется парадоксом такое положение: не просящийся в символ образ, очень условный, конечно, но претендующий представлять некий элемент содержания только в контексте данного произведения, образ скромный по своей претензии на общезначимость, оказывается одновременно более отвлеченным и потому обобщенным, чем, например, романтический образ «белеющего» лермонтовского паруса — образ откровенно символический, призванный к тому, чтобы и за пределами данного узкого, во всяком случае строго ограниченного контекста вызывать рацио-эмоциональные ассоциации определенного характера. Быть может, допустимо говорить о некоей местной или очень узколокализованной символичности образов в лучших по конденсации словарных возможностей произведениях поэта.

Такое положение, разумеется, представляет различные варианты восприятия и оценки. Можно подозревать за подобным ограниченным символом «много-много всего» (говоря словами гоголевского Бобчинского), философских мыслей и итогов горьких жизненных опытов. Можно совершенно напротив, как Шевырев, не поверить «отборным словам» и видеть в них только забот-

[54] См. комментарий к стихотворению в изд.: *Баратынский*. Полн. собр. стихотв., т. II, стр. 267.

ливо паведенный «глянец» для сокрытия «часто весьма обыкновенной мысли». А можно вспомнить Гоголя, без анализа творческого процесса «строгого» поэта, поверившего в то, что «стремление к миру внутреннему» породило *затем* заботу о «материальной отделке» (т. е., конечно, об «отборных словах» и прочем). Гоголь же почувствовал и такую особенность, которую он воспринял и определил как недозрелость, «недоразвитость» или непросветленность мысли, слишком преждевременно заботливо формулируемой. Гоголю подозрительна самая поспешная окончательность гладких, элегантных формул Баратынского, когда «душа не набралась еще поэзии, доступной и близкой другим», когда не доверилось еще «внутреннее воспитание». Последнее уточнение конкретизирует раздумье Гоголя, хотя нас уводит несколько в сторону: Баратынский и «еще один поэт» не дозрели-де до истинного христианского миропонимания, когда стали «себя выказывать людям».

Мы оставим это последнее гоголевское предположение (оно же желание, ожидание и разочарование) именно как неразвернутое предположение[55]. Зато безусловно верно и как-то не очень обидно схвачен момент скорого застывания в лирическом выражении форм «мира внутреннего», если и не их окостенелость, то присутствие не-

[55] То, что Баратынский якобы очевидно эволюционировал от условного эпикурейства, анакреонтики и т. п. в конце концов к религиозному мироощущению, утверждалось позднее независимо от Гоголя и гораздо прямее, например, М. Гофманом. Еще категоричнее: «Очевиден творческий путь Баратынского: поэт — искатель счастья убедился, что самая надежная опора человеческого духа заключается в религии» (*П. П. Филиппович*. Указ. соч., стр. 210).

подвижного холода афористического приговора, нередко «темного», а иногда даже слишком прозрачного из-за неглубокости своего погружения в «мир внутренний», из-за остановки на красивом, эффектном слове, на элементе «материальной отделки».

Отмеченные две особенности метода Баратынского характеризуют, по-моему, его лирику на всех этапах, как бы ни периодизировать его творчество[56]. Дело в том, что как оригинальное художественное явление лирика Баратынского на всем двадцатилетнем пути образует в развитии реалистической русской лирики некий один этап, некое единое ответвление, идущее от пушкинского «ствола» вперед и вбок. Вся лирика Баратынского — и юношеская, и вполне «зрелая» — равномерно ценна[57], равномерно отмечена высокими, не тускнеющими от времени достижениями. Так, «Признание» относительно раннего времени,— не одинокий шедевр юношипоэта, а характерный и полный выразитель всего «необщего лица» лирика.

Видимо, на эти стихи и близкие ему по совершенству выражения, стилю и методу опирается крупнейший современный специалист К. В. Пигарев, когда в последней своей работе о Баратынском — вступительной статье к сборнику стихов и поэм (1971 г.) — академически спокойно, с полным знанием дела утверждает, что Баратын-

[56] Единой и устойчивой периодизации нет потому, прежде всего, что эволюция, как сказано, выражена слабо, а наиболее соблазняющие «вехи» — даты выхода трех прижизненных собраний стихотворений поэта — оказываются все же слишком внешними.

[57] Чего не скажешь о Пушкине, особенно Лермонтове или Некрасове. Некоторая аналогия поэзии Баратынского в этом смысле — Тютчев.

ский противопоставил традиции «глубокую психологическую конкретность», «углубленный анализ чувства, рассматриваемого в его развитии, со всеми его противоречиями и оттенками, анализ поразительно четкий в своей словесной отточенности. Это вело в конечном счете к разрушению признаков жанра, к образованию на его основе психологической лирики и лирики философской». Суждение о «психологической конкретности», могущее (если вспомнить выше сказанное) вызвать известное несогласие, существенно корректируется замечанием К. В. Пигарева, авторитетного знатока не только литературы, но и быта эпохи: «Любовь, как и прочие радости жизни, никогда не поглощала Баратынского до самозабвения»[58]. Последнее замечание как бы подсвечивает со стороны мысль о собственно творческом методе, но оно напоминает о большой условности понятия «психологической конкретности» в данном контексте статьи, где главное — подчеркивание «поразительной четкости» анализа противоречий чувства и бесспорной «словесной отточенности».

Последнее слово о поэте в академической литературе — это уже упоминаемый очерк Л. Г. Фризмана. Вышедший в научно-популярной серии сравнительно большим тиражом, очерк этот не преследует собственно исследовательских целей. Он интересен, однако, как общая характеристика репутации Баратынского в сегодняшнем ее состоянии. Конечно, это боль-

[58] *Е. А. Баратынский.* Стихотворения и поэмы. М. «Художественная литература», 1971, стр. 6—7. Замечание о «любви» и «самозабвении», очевидно, подразумевает контрастность в этом отношении Баратынского и Тютчева (хотя о Тютчеве здесь речи нет).

шой поэт, близкий передовым кругам своей современности, в меру вольнодумец, почти противник самодержавия и крепостничества, близкий друг Пушкина и т. п. Показательнее, однако, не эти атрибуты репутации, а пусть столь же общие характеристики так называемых «художественных особенностей».

Соответствуя обещанной в краткой аннотации скрупулезности разбора, о стихотворении «Признание» говорится немало слов. Автор пишет: «С реалистической точностью, с холодной трезвостью анализирует Баратынский процесс охлаждения человеческого чувства. Судьба лирического героя «Признания»— это неповторимая в своем своеобразии индивидуальная судьба человека, и неповторима она не потому, что этот человек — исключительная, особенная личность,— она неповторима, как судьба каждого отдельного человека. Но при этом она несет в себе так много типического, общего для всех людей, что может служить материалом для философского вывода, заключенного в последних четырех строках стихотворения»[59].

«Холодная трезвость анализа»— похвала, конечно. Независимо от оценки —«холодная трезвость» безусловна. Только дальше все выглядит очень привычно, воспринимается автоматически и нуждается в пересмотре.

«Неповторимая в своем своеобразии индивидуальная судьба человека» может быть присуща только «особенной личности», не иначе, это два словесных обозначения тождества. «Неповторимость, своеобразие» — и «особенность» в разбираемом значении суть одно и то же. Мнимая ди-

[59] *Л. Г. Фризман.* Указ. соч., стр. 37.

алектика связи «неповторимости каждого отдельного человека» и «типического», «общего для всех людей» в приведенной цитате Фризмана — только имитация рассуждения. И такое напизывание привычных при «критических анализах» (пересказах) слов знаменует подход к действительному камню преткновения: где, собственно, личность с непременно присущими ей «неповторимостью» и т. п.? Где, в чем именно, в какой малости выступает этот, грубо говоря, посредник между «типическим», «для всех общим» — и сопереживающим читателем стихотворения?

Одно из бесспорно лучших стихотворений Баратынского самой своей творческой историей отвечает, что никакая «неповторимость» содержания («мысли») как воплощение «индивидуальной судьбы» в нем не присутствует. Или, точнее говоря, присутствует принципиальная «неличность», «неиндивидуальность».

Следует вспомнить, что отзыв восхищенного Пушкина относился не ко всем известному, а к другому, несравненно бледнейшему, менее продуманному и обработанному произведению, которое было опубликовано в «Полярной звезде на 1824 г.», обычно называется «первоначальной редакцией» и именуется «Признание» («окончательная редакция» в собрании 1835 г. безымянна; отношения Пушкина к ней мы не знаем). В данном случае, по-моему, говорить о «редакциях» не вполне правомерно: при наличии ряда текстуальных совпадений обе «редакции» слишком различаются не только по поэтическому совершенству, но прежде всего в идейно-содержательном плане. И. Медведева справедливо отметила, что «в конечном счете переработка свелась

к большой отвлеченности содержания стихотворения, к сжатию его»[60]. Очень верное, хотя и нераскрытое замечание об «отвлеченности» должно быть развернуто. Приведу для удобства сопоставлений текст первой публикации:

Притворной нежности не требуй от меня,
Я сердца моего не скрою хлад печальной:
Ты права, в нем уж нет прекрасного огня
Моей любви первоначальной.
Напрасно я себе на память приводил
И милый образ твой и прежних лет мечтанье;
Безжизненны мои воспоминанья!
Я клятвы дал, но дал их выше сил.
Спокойна будь: я не пленен другою;
Душой моей досель владела ты одна;
Но тенью легкою прошла моя весна:
Под бременем забот я изнемог душою,
Утихнуло волненье страстей,
Промчались дни; без пищи сам собою
Огонь любви погас в душе моей.

Верь, беден я один: любви я знаю цену,
Но сердцем жить не буду вновь,
Вновь не забудусь я! Изменой за измену
Мстит оскорбленная любовь.

Предательства верней узнав науку,
Служа приличию, Фортуне иль судьбе,
Подругу некогда я выберу себе
И без любви решусь отдать ей руку.

В сияющий и полный ликов храм,
Обычаю бесчувственно послушной,
Введу ее, и деве простодушной
Я клятву жалкую во мнимой страсти дам...

[60] *Баратынский.* Полн. собр. стихотв., т. II, стр. 233.

И весть к тебе придет; но не завидуй нам:
Не насладимся мы взаимностью отрадной,
Сердечной прихоти мы воли не дадим,
Мы не сердца Гимена связью хладной,—
Мы жребий свой один соединим.

Прости, забудь меня; мы вместе шли доныне;
Путь новый избрал я, путь новый избери,
Печаль бесплодную рассудком усмири,
Как я, безропотно покорствуя судьбине.

Не властны мы в самих себе
И слишком ветрено в младые наши леты
Даем нескромные обеты,
Смешные, может быть, всевидящей судьбе.

«Полярная звезда на 1824 г.», стр. 312

Удерживая в памяти окончательную редакцию, привыкнув к безупречности шедевра, невольно относишься к первоначальному рисунку хуже, чем следует, как к наброску, эскизу или чему-либо подобному, хотя и помнишь, что и это тоже законченное сочинение, напечатанное самим автором и читавшееся само по себе, вне позднейших сравнений. С таким восприятием ничего теперь не поделаешь: даже пушкинский отзыв может показаться в данном случае слишком снисходительным. Попробуем, однако, по возможности преодолеть такую невольную аберрацию.

Можно следить за постепенным в процессе переработки ростом нового стилевого слоя, т. е. за совокупностью тех изменений по всему тексту, которые, очевидно, ведут к усовершенствованию «материальной отделки», строжайшему «отбору» слов, к максимальной «словесной отточенно-

сти»[61]. Например, замена «мы не сердца Гимена связью хладной» на: «мы не сердца́ под брачными венцами», сохраняя прежний ритмический ход, вызвана, конечно, желанием большей «гладкости», изысканной простоты, моментальности восприятия читателем антитезы, представленной этим и следующим за ним стихом; а замена в этом следующем стихе («мы жребии свои соединим» вместо: «мы жребий свой один соединим») вызвана к тому же еще и желанием наибольшей словесной точности: ибо как «соединять» «один» жребий? И т. д. Подобных примеров можно набрать много, но и без них очевидно стремление к наибольшей ясности, отделанности.

Самое это стремление к переделкам, вообще далеко не чуждое Баратынскому, выступает в данном случае настолько активно, основательно, настойчиво, резко определенно, что естественно возникает предположение: что, если юношеское «признание» в нелюбви, сочиненное и воспринятое в своем заведомо условном, модном в начале 20-х годов скептически-медитативном строе, бывшее для поэта неким проходным эпизодом (и потому, по-видимому, не включенное в первую книгу стихов[62], где оказалось немало более

[61] Как видно, это все формулы из приведенных выше характеристик, в существе своем различных, а в оценке даже противоположных.

[62] Произвольное включение «Признания» в состав сборника 1827 г., что называется, задним числом, в двухтомном издании 1936 г. мотивируется составителями неубедительно — тем, что «стихотворение несомненно связано с рядом любовных элегий Баратынского и является завершением их. Если предполагать за стихотворениями «Разлука», «Ожидание» и пр. реальную женщину, то «Признание», равно как и «Оправдание», относится к ней же» (см.: *Баратынский*. Полн. собр. стихотв., т. I, стр. 350).

слабых),— вдруг с годами представилось ценным материалом, уже готовым черновиком для «программного» заявления новой, особенной, «необщей» поэтики лирического выражения?

Поэт тратит немалую творческую силу на сплошную перемену элегии двенадцатилетней давности. Баратынский при этом сохраняет старую схему монтажа частей, старую композиционную последовательность: два обрамляющих обращения-призыва, а между ними — *разбор* процесса охлаждения «пламени» и долженствующая если не успокоить, то хоть как-то примирить оставленную «ее» неутешительная реальность «его» нынешнего «нового пути», и предполагаемая перспектива грядущего индифферентизма, расчетливой женитьбы, может быть. Каждая из двух внутренних частей венчается в обеих редакциях афоризмом. Переделка даже внешне выглядит специфично: идет изменение стиха за стихом так, что в результате элегия увеличивается только на один стих [63], т. е. практически укладывается в старую раму. Да и рама эта (если говорить по существу об обрамлении) подверглась относительно небольшим изменениям — показатель ее особой изначальной важности в композиции целого.

Характерно, что в первом восьмистишии «прежних лет мечтанье» переделано на «прежние мечтанья»: это, конечно, выглаживает стих, так сказать, технически, но главное — это снимает некоторую, пусть малую, но и в таких пределах нежелательную временную конкретизацию истории омертвения любви. И если всмотреться,

[63] Приведенное суждение составителей о «сжатии» стихотворения при переработке имеет в виду, конечно, не материальный объем.

то вся дальнейшая содержательная правка и перекройка направлены к разного рода деконкретизации, если можно так сказать. Вот некоторые основные примеры.

«Мечты ревнивые от сердца удали» менее обязывающе, чем «душой моей досель владела ты одна» (утверждение в своем роде ответственное); «но в бурях жизненных развлекся я душою» отвлеченнее в качестве некоего элегического стереотипа, чем бывший до него штамп «под бременем забот я изнемог душою». Первый внутритекстовой афоризм пересоздан радикально, т. е. тематически он совсем иной. Одно дело — невинное и до голубизны чистое «вполне упоевает нас только первая любовь» в последней редакции, а другое — первоначальное злое и даже жестокое «изменой за измену мстит оскорбленная любовь»; здесь звучала не фатальная превратность чувства (оформленная в конце формулой «невластны мы в самих себе»), а намеренное, обдуманное наказание, когда внешняя корректность расчета еле-еле прикрывает «его» — пусть и, быть может, запоздалое — невеликодушное торжество; вносимая этой черточкой крупица некоторой конкретизации или даже «индивидуализации» совершенно устранена.

Не менее резко перестроена и мотивировка поведения и поступков в будущем. Первоначально «им» изложен «ей» продуманный план, с попыткой даже предусмотреть могущие возникнуть варианты; неизбежный брак, и брак скорее всего по какому-либо вне любви находящемуся интересу:

Предательства верней узнав науку,
Служа приличию, Фортуне иль судьбе,

Подругу некогда я выберу себе
И без любви решусь отдать ей руку.

Это уже приближается в исповеди Молчалина, во всяком случае исповеди дурного молодого человека, выступающего попеременно, а то и одновременно рабом «приличий», ловцом Фортуны и т. п. Не бог весть какая «индивидуализация» и «неповторимость», но все же некоторое характерологическое ограничение. Зато спокойная резиньяция окончательной редакции этого места с покорно-печальным дважды повторенным «кто знает?» высветляет перспективу неопределенно удаленную и туманную, к тому же крайне проблематичную и потому очень общую, в этом смысле «типическую».

Следующие перемены устремлены все в том же направлении. Первоначально — контраст благостной торжественности обряда, девичьей неискушенности, доверчивости и сознательного, преступного «его» обмана, чуть ли не совращения:

В сияющий и полный ликов храм,
Обычаю бесчувственно послушной,
Введу ее, и деве простодушной
Я клятву жалкую во мнимой страсти дам.

В окончательном тексте — другое, куда более спокойное, нейтральное:

На брак обдуманный я руку ей подам
И в храме стану рядом с нею,
Невинной, преданной быть может лучшим снам,
И назову ее моею...

Все так неподвижно; лишь жесты брачного ритуала: «стану», «назову». Да и «она» только «быть может» предана «лучшим снам». С обеих сторон покорность чему-то, имеющему произойти как бы само собою; и «его» план, зыбкий, вяло выговариваемый (хотя, понятно, и великолепный подбором слов) завершает ряд отвлеченных изображений, ряд умозрительных выкладок, исподволь нагнетающих атмосферу осознанной «им» и внушаемой «ей» обреченности, как тут ни поступай.

Поэтому последнее «прощай!», заменившее менее резкое и более выспреннее «прости, забудь меня; мы вместе или дотоле...», звучит полностью психологически и эстетически подготовленно. Заключительный афоризм, удовлетворивший очень здесь требовательного поэта, оставлен почти неприкосновенным — почти, потому что в стихе «и слишком ветрено в младые наши леты...» убраны как лишние первые два слова; и без них «младые леты» привычно ассоциируются с «ветрепостью».

Планомерность переделки «Признания» в отмеченном направлении, даже если бы это был единичный случай, все равно убеждает, потому что произведение незаурядное, одно из лучших, характернейших и, так сказать, «программных». А судьба «Признания» к тому же вовсе и не уникальна. Похожа, например, хотя и менее резко выражена история текста «Оправдания» (хоть и включенного после публикации в альманахе в первый сборник, но почти сплошь переписанного для издания 1835 г.): то же «сжатие» (в том числе и внешнее, по объему), выглаживание стиля, забота о точности слова, почти дословное сохранение опорных формул-

образов в начале и в центре:

...печальных строк моих
Не хочешь ты ответом удостоить...

...так! в памяти моей
Уж не было подруги прежних дней,
И предан был я новому мечтанью! —

наиболее органичное стилевое и содержательное подведение к пензменному «ударному» заключительному приговору. Тот же в результате все более обобщенно или условно безличный вид [64], подчеркнутый (что часто у Баратынского) крайне «типизирующим» и даже «типологизирующим» заголовком («Оправдание», ср.: «Признание», и др.) [65].

«Оправдание» выдержано в пятистопном ямбе; уклонений нет. «Признание» метрически организовано свободнее — это один из лучших примеров разительной «разговорной» свободы, которой владел Баратынский (образец — послание в «сады Элизия», адресованное тени Богдановича, например, вроде бы самокритичное суждение о «новейших поэтах»:

---

[64] В окончательном варианте «доверчивые вертушки» (какой характерно «московский» штрих!) обернулись совсем бесплотными некими «Пафосскими пилигримками»,— не вдруг и поймешь, о чем речь. Над образом надо непременно хоть на минуту задуматься, его надо разгадывать.

[65] Снятие большинства заглавий, в том числе и обоих только что упомянутых, в издании 1835 г., как разъясняют специалисты, вызвано соображениями внешнего, несодержательного порядка, «являлось конструктивным приемом издания в целом, а не отдельной формой переработки каждого стихотворения в отдельности» (см.: *Баратынский*. Полн. собр. стихотв., т. I, стр. 354).

И на лице земли все как-то не по них,
Ну что ж? поклон, да вон! увы, не в этом дело...).

Словом, разрыв-расчет в «Признании» в целом оформлен так, что под ним, что называется, может подписаться любой: в непреложно ясную и «типическую» схему можно подставить любую «неповторимую индивидуальность» и «конкретность».

Время напомнить, что речь идет не о творческом пути замечательного поэта и не об оценке качества, исторической роли и современности звучания его поэзии вообще. Речь идет о некоторой тенденции в развитии русской лирики, обозначившейся на пушкинском ее этапе, когда происходило становление реалистического метода. Тенденция эта, подобно иным, по периферии задевает и лирику самого Пушкина. В главном, однако, она ему чужда — и холодом рассуждений, и любовью к членению, разъятию живого наблюдения, ощущения (что понравилось было Вяземскому) [66], и всегдашней, на любой теме готовностью к выводу логически стройных универсалий, и, наконец, любовной шлифовкой, глянцеванием, подводящими к обмелению мысли, и слабостью — милой, разумеется,— к тегольству. Баратынский охотно и как притерпевшийся говорит о привычках и капризах своей музы, говорит и условно-риторически, и полушутя, полууничижительно, а однажды очень выразительно:

[66] Последний в письме к А. И. Тургеневу (октябрь 1928 г.): «Чем более вижусь с Баратынским, тем более люблю его за чувства, за ум, удивительно тонкий и глубокий, раздробительный» («Остафьевский архив князей Вяземских», т. III. СПб., 1899, стр. 179).

Я правды красоту даю стихам моим,
Желаю доказать людских сует ничтожность
И хладной мудрости высокую возможность,
Что мыслю, то пишу.

«Богдановичу»

У Богдановича «перец грусти томной» захотел увидеть то, что предстояло бы в идеале олицетворяемой им тенденции, что наградило бы ее:

Всегда пленительный, хоть несколько небрежный,
Чертам заметнейшим лукавой остроты
Дающий милый вид сердечной простоты...

Там же

Если про Пушкина можно сказать, что в своей реалистической лирике он воссоздавал духовную жизнь, шире — мир своих разнообразных переживаний, ощущений, мыслей, то реализм лучших элегий Баратынского связан был с общим его постоянным самолюбивым стремлением уйти от Пушкина, в том числе и от пушкинского самораскрытия личности.

Впервые специально разбирая отношения Баратынского к Пушкину и заметив (вслед за Белинским), что «известности» Баратынского, «его популярности вредило и вредит то, что он был современником Пушкина», М. Л. Гофман пишет: «Быть современником Пушкина и не потеряться в толпе его подражателей и учеников, быть особенным, индивидуальным и значительным поэтом — значило беспрестанно работать и непрерывно искать новых путей в творчестве, новых звуков и образов для выражения «внутренней своей»[67]. Следует внимательно

[67] *М. Л. Гофман.* Баратынский о Пушкине.— «Пушкин и его современники», вып. XVI. СПб., 1913, стр. 146.

отнестись к этому утверждению специалиста, имевшему в то время смелость чуть выше утверждать, что, будучи «слишком сдержан и замкнут», Баратынский «редко обнажал перед публикой свои чувства и не передавал (или избегал передавать) звуку своих переживаний»[68]. В немногоцветном и изощренном в своей «установочно» принятой монотонности лирическом мире Баратынского не возникает, как уже сказано, определенное лицо индивидуальности, — подобно тому (аналогия чисто внешняя), как по совокупности сохранившихся портретов, силуэта и посмертной маски поэта невозможно представить себе устойчивые черты «лица выражения» Е. А. Баратынского.

Было бы, возможно, грубым сказать, что его творческое лицо всегда в маске, несущей амплуа «певца пиров и грусти томной» сначала, а потом еще и разочарованного философа, вконец пзверившегося в смысле и ценности культурных форм скоротечной жизни. На протяжении всего творчества Баратынский напоминает читателю это амплуа, закрепляет его и в надежно запоминающихся сентенциях элегий и посланий, и в специальных, не раз печатаемых автором иногда миниатюрных изделиях, которым трудно подобрать адекватные жанровые обозначения,— таковы, например, «Две доли», «Веселье и Горе», «Безнадежность», «Любовь», «Наслаждайтесь: всё проходит...», «Дорога жизни»[69], «Глупцы не

[68] *М. Л. Гофман.* Баратынский о Пушкине.— «Пушкин и его современники», вып. XVI. СПб., 1913, стр. 145. Ср. приведенное выше суждение К. В. Пигарева.

[69] Сопоставив «Дорогу жизни» с пушкинской «Телегой жизни», П. П. Филиппович замечает: «Стихотворение Пушкина полно движения, поэта занимает самый процесс жизни, он воплощает его в живых об-

чужды...», «Смерть», «Муза», «О мысль!..», «Мой дар убог...», «Бывало, отрок...», «Предрассудок!..» и др. Как вздох отдохновения от усложненно-отвлеченных аллегорий воспринимаются на их фоне отдельные словно бы непритязательные признания, скажем, «Чудный град...» или более замысловатое «Боляций дух...», где добровольно принятые разновидности стилевого корсета (условно-«антологическая» традиция, лирализованная эмблематика, альбомное глубокомыслие) словно распускаются, «расшнуровываются» для живого явления «индивидуально неповторимого» переживания, оригинальной лирической мысли. Такие неожиданности в принятом стиле, как гениальный «Недоносок» или (только начало и конец) «Были бури, непогоды...», остались у Баратынского без потомства. Впрочем, и здесь аллегоричность настолько растворяет в себе содержание, что дополнительно отдаляет Баратынского от пушкинской традиции.

Повелось применять к самому Баратынскому выражение его, обращенное к князю П. А. Вяземскому,— «звезда разрозненной плеяды». Смысл такой знак имеет только как обозначение отдаленности и все бо́льшей в тенденции удаляемости. Новизна Баратынского сравнительно с Пушкиным — не только установленный факт, но и результат сознательно проводимой программы, не новизна ради новизны, но все же — *во что бы то ни стало*. Мужественность публичного признания в этом (в предисловии к отдельному изданию поэмы «Эда» еще в 1826 г.)

разах. Стихотворение же Баратынского — словно формула, итог размышлений над жизнью, образность его какая-то отвлеченная...» (*И. И. Филиппович*. Указ. соч., стр. 195).

не граничила с риском: она подкреплялась уверенностью поэта в своем оригинальном даровании, уверенностью еще с отроческих лет[70]. Эта уверенность помогла ему в литературном мире сразу же свободно усвоить готовые или находившиеся в процессе подготовки современные поэтические формы. За это рядовые современники приняли его как хорошего подражателя, как обещающего мастера «французской школы», врага старосверов.

Позднее исследователи на основании дружеских связей и приятельских тяготений причислили поэта без оснований к романтикам; и как раз в тех произведениях, где Баратынский был особенно похож на романтиков и по поэтике близок романтизму, именно в его поэмах «Эда», «Бал» и «Наложница», стали находить реализм или реалистические «элементы» — не искать, а без поисков приговаривать поэмы к реализму за бытовое правдоподобие ряда описаний и сцен. А так как бытовые зарисовки в поэмах при всей своей иногда экстравагантности оказывались все-таки бледнее современных им чужих достижений литературы первого ряда (поэмы оказывались современницами оконченного «Евгения Онегина»!), разговор о реализме применительно к Баратынскому у позднейших ценителей приобретал значение только оценочное: раз есть «элементы реализма» у русского поэта 20—30-х годов XIX в. — стало быть, поэт заметный и заслуживающий внимания. Между тем элегическая лирика Баратынского означает подлинно заметную ступень в истории реализма русской

[70] См., например, характеристику его детских французских писем, сделанную Ю. Верховским («Из Татевского архива Рачинских». Пг., 1916).

поэзии, ступень не то что бы «выше» пушкинской, но от нее отличную.

Документом для суждений о «диалектичности» отношений поэтической позиции Баратынского к пушкинской традиции является отзыв об «Евгении Онегине» в письме к И. Киреевскому. Отметив переменчивость своего впечатления, всегдашнюю при этом уверенность в подражании автора Байрону, Баратынский находит по-настоящему «прекрасными» лишь «местные описания», да и то «только там, где чистая пластика». Еще и еще раз можно убедиться в последовательной связи теоретических (в данном случае критических) суждений с собственной практикой: это программа совершенства и «холода». Но далее столь для Пушкина недостаточная похвала[71] оборачивается, или дополняется, упреком. Оказывается, прекрасная чистая пластика не искупает подражательности в самораскрытии: «Так пишут обыкновенно в первой молодости из любви к поэтическим формам, более, нежели из настоящей потребности выражаться»[72].

Очень веское признание, могущее подвести некоторый итог рассмотрению метода Баратынского-лирика. Оказывается, «настоящая потребность выражаться» есть следствие преодоления склонности к самораскрытию — стремления, приличного молодому сознанию. Такая потреб-

---

[71] Видимо, из-за крайней сомнительности этой похвалы составители однотомника 1951 г.— единственного пока в наше время собрания поэта, включающего и его письма, в количестве 68,— не сочли желательным помещение настоящего письма.

[72] «Татевский сборник С. А. Рачинского». СПб., 1899, стр. 41—42.

ность приводит в принципе к созданию неких типических моделей, говоря современными словами. Баратынский был убежден, что создает вечные формулы. Его спокойные суждения вроде того, что:

Блестящих на груди лилей
Все прелести соединились,
И чувства прежние живей
В душе моей возобновились,

И

остались, но остались как знак допускаемой слабости, как нечто проходящее между прочим. А право на такое «между прочим» основывалось на сознании бесспорности утверждений, что:

...Сердцем постигнув блаженнейший мир,
Томимся мы жаждою счастья.

71

или что:

...вовек утех забвеньем
Мук забвенья не куплю.

91

И то, и другое, кстати, написано в молодые годы; по себя Баратынский из общей судьбы, видимо, выделяет: он уже в молодости нашел выход «настоящей потребности».

Типические формулы, часто доводимые до остроты афоризмов и запечатлевающие некоторые общие состояния души,— основа «баратынской» ветви в становлении реализма русской лирики. Взаимосвязанные понятия элементарной теории литературы «типическое — индивидуальное» здесь могут быть разделены. Реалистическое — это значит типическое, которым

устанавливается непосредственный контакт с опытом воспринимающего, помимо привычной «индивидуализации» и т. п. — такое утверждение, во многих случаях могущее быть грубым искажением основ теории художественного отражения, в случае с наиболее видным поэтом «пушкинской плеяды» выглядит, по-моему, справедливым.

Исторический жребий Баратынского — это пребывание равно правым в обеих сторонах уже намеченного соотношения: у его лирической манеры, его Музы — «лица необщее выражение» в развитии нашей лирики; а в лице же, как определяющая черта его, почти предельная «общность» воссоздаваемого переживания. Необщее в выражении крайней общности — такое сокращенное суждение не должно восприниматься несправедливым в отношении одного из отличнейших наших лирических поэтов.

* * *

Имя Языкова возникает сразу вслед за именем Баратынского, и тому есть традиция. В последнем отзыве о стихотворениях Баратынского (1842) Белинский, особенно сердитый на дворянскую поэзию, как всегда чуткий к веяниям времени, пересматривает некоторые прежние приговоры. Он признает «яркий, замечательный талант поэта», который он «высоко уважает» [73]. И тем не менее, отсылая Баратынского на суд истории, Белинский вспоминает совсем недавнее время, когда «г. Баратынский, вместе

---

[73] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VI, стр. 464.

с г. Языковым, составлял блестящий триумвират, главою которого был Пушкин»[74]. Суждение не вдруг и не впервые высказанное: за год до этого Белинский, опираясь на некое коллективное мнение, напоминает читателю: «Помните, бывало, говаривали: Пушкин, Баратынский, Языков?» И сам себе отвечает: «Да, то е. триумвират»[75].

Такого «триумвирата» не было ни в прежних приговорах Белинского, ни реально. Но опять-таки сказывается внимательность восприятия критиком современной литературной атмосферы. Имена, звучащие если не равномерно громко, то произносимые тогда часто, складываются для чуткого уха в некое подобие связи, единства — единства популярности хотя бы в окололитературном и критическом обиходе. Здесь Языков — политический противник Белинского — все время раздражает глаз, затмевая убеждающего талантом поэта. Да и сам поэт, шумя и пытаясь преодолеть (или возместить) личную физическую слабость, не может, не в силах подтвердить себя на привыкших к очень солидным грузам весах художественной ценности.

Уже без малого полтораста лет Языкову делаются беспримерные по своей щедрости скидки за его патриотизм, за короткий век с многолетними физическими страданиями, за нераскрывшиеся надежды, за дружеские симпатии Пушкина и других замечательных русских людей, симпатии Гоголя, не говоря уж о Баратынском, Нв. Киреевском и др. И теперь чем дальше, тем

---

[74] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VI, стр. 464.
[75] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. V, стр. 560.

он становится авторитетнее и — что грёха таить — модное. Поэзия Языкова, как и прежде, остается непопулярной; «Пловец» («Нелюдимо наше море...»), «Песня» («Из страны, страны далекой...») и две-три элегии — вот все, что благодаря музыке знает за пределами литературоведения так называемый «широкий читатель». Поэзия почти неизвестна в народе и едва ли внятна даже тем, кто усвоил самое имя поэта в его двуслойной репутации (снаружи — буян, пьяница и «эпикуреец»; по существу — образцовый русский человек — «буйство сил», «сила молодости», «твердая, как кремень, вера в будущее, готовность ратовать за отчизну», как определил еще сам Гоголь) [76]. Если, однако, отвлечься от известных цитат и от претензий моды, то по объективным своим достижениям и полураскрытым возможностям Языков действительно может стоять третьим не в несуществовавшем, конечно, «триумвирате», а в ряду основоположников реализма нашей лирической поэзии, выполняя свою маленькую, но полезную функцию. Для признания этого вовсе не надо быть апологетом Языкова.

Корни связи Языкова с Баратынским и различия между ними устанавливались по-разному. Заслуживает внимания и так называемая «социологическая» интерпретация: «Если, например, Баратынский в своей рефлективной поэзии, в своих мрачных раздумьях отобразил тревогу класса, отобразил настроения класса, уже потревоженного в своих основах, утратившего веру в свою прочность и неизменность связанного с ним бытия, то Языков отобразил волю

[76] *Н. В. Гоголь.* Полн. собр. соч., т. VIII. Изд-во АН СССР, 1952, стр. 387.

класса к борьбе, пафос веры в его жизнь и силу»[77].

Подобный социологический взгляд, само собою разумеется, чужд Гоголю[78], но он, этот взгляд, как бы договаривает, развертывает в перспективе «дело» Языкова, выполняемое поэтически. Сам поэт «силы неестественной» «загулялся чересчур на радости от своего будущего, как и многие из нас на Руси, и осталось дело только в одном могучем порыве... Все ждали чего-то необыкновенного от нового поэта, от стихов которого пронеслась такая богатырская похвальба совершить какое-то могучее дело. Но дела не дождались»[79].

Репутация Языкова так и сложилась: быстрое возмужание, восхищение современников, большие надежды — и разочарование, наступившее еще до исчерпанности его сил: осталась только «похвальба».

Силой Языков был действительно наделен. Наиболее убедительным ручательством тому служат, думается, именно те стихи, которые стяжали ему дурную политическую славу — послание Чаадаеву и т. п.

Ведь вообще именно те поэтические замыслы, которые одушевлены конкретным, быть может, и скоротечным восторгом или негодованием, особенно часто грешат грубостью или небрежностью фактуры, фразеологическими исловко-

---

[77] *Марк Азадовский.* П. М. Языков.— Вступ. статья к кн.: *Н. М. Языков.* Полн. собр. стихотв. «Academia», стр. 59.

[78] Иное дело, что Гоголь всю жизнь находился во власти своих социологических схем,— но других, конечно.

[79] *Н. В. Гоголь.* Указ. соч., стр. 388—389.

стями, словесной неточностью (в пылу не до того!). Исключения редки («Смерть поэта» Лермонтова, например, или — с большими оговорками — «Скифы» Блока) [80]. Так называемые шовинистические стихи Языкова, где он словно захлебывается собственно политической, внепоэтической злостью, прокламируют очень невыгодную идею и к тому же используют недостаточно удачные доводы для ее обоснования (упрек Чаадаеву за «плешивость» в одном стихотворении и «жалкую старость» — весьма, понятно, относительную — в другом; прогнозы насчет того, какие начала примет в будущем русское «просвещение» и какое место займет в нем «русский бог»; поношение «книжников»-западников, тогда как погруженные в богословие «славянофилы» сами не менее грешили «книжностью», и т. п.). И при всем этом политические памфлеты и панегирики Языкова все-таки производили сильное впечатление на фоне тогдашней богатой талантами полемической литературы; они сильно звучат и сейчас для людей, вовсе не расположенных ими любоваться. Надо найти объяснение.

Неверно в восторгах Гоголя по поводу языковских инвектив видеть только партийную пристрастность. Гоголь понимает и ценит выразительность русского слова. Как бы там ни было, и нам остается признать действительную поэтическую крепкость Языкова. И тут же признать

[80] Совершенные стихи, созданные в этом смысле «на случай», чаще всего являются результатом более или менее продолжительной и тщательной обработки (например, стих. Маяковского «Сергею Есенину»; здесь самим автором добросовестно раскрыты фазы и способы такой обдуманной обработки).

другое — человекость в нашем осмыслении того, что́ Языков успел наделать и что оставил.

Первая очевидность: постоянная, доходящая до назойливости симуляция опьянения чем угодно — вином, любовью, патриотическим чувством (это замечено давно, отчасти, например, Ю. Айхенвальдом). Так создается для Языкова легко достижимое общественное прощение; а уже потом на фоне расчувствованности и как следствие ее возникает эстетическое подтверждение весьма умеренного и все равно соблазнительного языковского хулиганства.

Вторая — прелесть истребления. В формах будто бы хмельного подбирания реакции на пресное равновесие течения трезвой жизни Языков упорно твердит читателю о радости постепенного самоистребления. Обман может быть скоро увиден, конечно, но на фоне предполагаемой[81] неинтересности правды и пикантная неправда выглядит заманчивее, во всяком случае острее, а грех привлекательнее.

В связи с этими «очевидностями» и — точнее — в их формах пробивается некая веточка реализма, небольшая, но очень живая.

Если первые две очевидности в конкретных подтверждениях не нуждались (достаточно просто перелистать любые книжки стихов Языкова, переходя хотя бы от послания к посланию), то для понимания связи с реализмом вспомним опять о Баратынском.

---

[81] У Языкова — это рутина условий учения, порядка его и правила, которые им сразу же возводятся к исконному «немецкому» педантизму; и то и другое используется затем приверженцами для его апологии.

Сохранился отзыв студента Языкова о характере поэзии его будущего друга: «В Баратынском мне всего более нравятся следующие, сильные истиной, два стиха: «Еще не породив прямого просвещенья, избыток породил бездейственную лень» [82]. Языкову понравились строки из раннего послания. И характерно, что Языкову приглянулись не какие-нибудь стихи, которые воспринимаются сразу, непосредственно: наоборот, эти стихи надо разбирать, анализировать как некий сгусток логического суждения. Они из тех усложненных образований, которые надо воспринимать начиная с конца, восходя к началу по ступеням соподчиненных понятий. Самое усилие расшифровки удовлетворяет труд восприятия. Странно это, неожиданно, конечно: Языков-поэт чаще всего требует от читателя непосредственного с ним согласия, когда речь идет о его собственных стихах даже самой поздней поры:

В достопамятные годы
Милой юности моей.

«К. К. Павловой», 1846 г., 641

Он, оказывается, здесь чуть шутит, а ведь шуткой характеризуется подавляющее большинство языковских стихотворений. По-настоящему ему нравится легко преодолимая чужая трудность; он готов оценить ее у другого поэта и себе ставит задачей, в общем непосильной. Этим объясняется обилие вымученных построений у поэта, вообще, как сказано, легко слага-

[82] «Письма Н. Языкова к родным за дерптский период его жизни, 1822—1829». СПб., 1913, стр. 351. Письмо А. М. Языкову от 13 февраля 1828 г.

ющего. У разошедшегося поэта слова бегут словно сами собою:

...Протяжные стенанья слов,
И ветра шум, и скрип дубов,
Тревожат краткий отдых мой.
Когда ж засну, то надо мной
Иль крысы завизжат во пре,
Иль в завалившейся норе
Уныло заскребется мышь...

185

Зато в близком соседстве:

Клянусь парнасским божеством,
Клянуся юности дарами:
Наукой, честью и вином
И вдохновенными стихами —
В тиши безвестности, не ждал
От сына музы своенравной,
Равно — торжественной и славной
И высшей рока и похвал...

199

Это — в почтительно-фамильярном послании Пушкину, где младшему по годам и славе Языкову хотелось быть глубокомысленным. Он знает пушкинскую «ясность» в стихе и чувствует глубину содержания такой ясности. Примирить свою легкость стихосложения с желаемой глубиной он, однако, не может.

Противоречие между ясностью («простотой» в таком смысле) и взыскуемой содержательностью остается уделом Языкова навсегда: как только он жаждет воплотить серьезность, он впадает в отвергаемые уже его эпохой инверсии, в едва терпимые синтаксические формы и иногда даже в тяжелое косноязычие.

Он не чужд осознанию своего порока хотя бы тем, как он относится к найденной Пушкиным возможности сочетания легкости и глубины, мерной чистоты «слога» и словно бы неизмеримой значительности содержания. Показателен отзыв о «Повестях Белкина». Языкову они не нравятся вообще; «Выстрел», впрочем, «лучше прочих», да и то в передаче Баратынского: «Прежде нежели мы видели «Выстрел», он рассказал его здесь удивительно ладно и стройно, неизмеримо лучше, чем в печатном оный написан»[83].

Это единственная известная нам точка, где творчески сходятся Языков с Баратынским,— точка, впрочем, непрямого пересечения линий. Конечно, Языков, как и Баратынский, не увидел исторического значения «Повестей Белкина»— оба они разделили недогадливость современной им критики. Но в невосстановимом пересказе Языков — получается так — ощутил бо́льшую «ладность» и «стройность», чем в подлинном пушкинском тексте «Выстрела». Представить себе такое попросту нельзя — остается[84] как будто поверить в пристрастность скорее, чем в глухоту Языкова, для которого устный и потому неизбежно более многословный пересказ «Выстрела» (хотя бы рассказчиком был и мастер Баратынский) представляется «ладнее».

[83] Письмо А. М. Языкову от 18 ноября 1831 г.— Цит. по изд.: *А. Поляков.* Н. М. Языков и Е. А. Баратынский.— «Лит.-библиологический сборник». Пг., 1918, стр. 65—66.

[84] Возможная ревнивая пристрастность почти исключается: Языков вообще был менее многих своих современников чувствителен к чужой славе и успехам, даже не участвовал в критике,— а это редкость для поэтов «пушкинского» круга.

Неизвестно, как ценил Баратынский свой пересказ относительно подлинника — он вряд ли творил свою словесную вариацию на пушкинскую тему. Он вообще был уверен в неповторимой значительности каждого данного законченного художественного решения — и в целом, и в элементах его, вплоть до словесной формы.

Языкову, очевидно, дело представляется не так. Для него переложение — не попытка приблизительной на худой конец передачи однажды сделанной, тем более чужой вещи, а очередное вновь и вновь переписывание темы, записывание мотива: быть может, что-то выйдет в конце концов. Замечательно для понимания его собственной в этом смысле практики сообщение братьям еще из Дерпта:

«Я все-таки буду писать стихи, чтоб не отучиться от их гладкости. *Самые пустые мои пьесы имеют по крайней мере то достоинство, что они чистят будущие стихи мои*» [85]. Здесь равно заслуживают внимания и трезвость самооценки (кто из других больших поэтов без рисовки сказал бы так!), и вера в выработку таким механическим по сути своей путем желанной будущей «чистоты» и — прибавим — искомой глубины, духовной серьезности.

Языков действительно остался полуобработанным самородком, подпорченным к тому же сразу условно-«студентским» лихачеством и тем, что можно было бы назвать, используя выражение Н. К. Михайловского (по другому поводу), «бешенством многописания». Реалистическая жил-

---

[85] *Н. М. Языков.* Стихотворения. Сказки. Поэмы. Драматические сцены. Письма. М.—Л., ГИХЛ, 1959, стр. 425.

ка его лирики — точность называния вещей, прямо зависящая от той же «студентской» смелости поэтической речи. Например, в «элегиях», направленных к Лиле, есть между другими такой оборот:

Томлюсь во сне
Любви мечтами.
В моих глазах
Тоска и страх, —
А под глазами
Как в небесах!..

157

В будто бы поэме, т. е. в пародии на переложенного Жуковским «Шильонского узника», где Языков легко и необидно озорует, словесные переборы столь залихватские, каких тогдашняя поэзия не знала вообще.

Но тщетен был мой жалкий стон:
Дьячок прибил и выгнал вон
Меня, злосчастного в любви!..

VIII

И после этого — живи!..
и т. д.

188

Такой перепос в другую главу по своей непринужденности чуть ли не оставляет позади даже знаменитый пушкинский enjambement в третьей главе «Евгения Онегина» (строфы XXXVIII—XXXIX, сцена свидания Татьяны с Онегиным в саду) — настолько он легок и разговорно смел. Но и только, — как может заметить иной критик, — только смелость, граничащая с удивительной ловкостью пера. Так ли? И мало этого или все-таки немало?

Новых сторон душевной жизни Языков не открыл. Оголенно типическое как своеобразное открытие, осуществляемое Баратынским, осталось ему недоступным; опыт переживаний оказался беднее при всем настойчивом стремлении поэта утверждать широту, богатырство и даже всезнайство. Стихи Языкова могут подсказывать читателю как бы некоторое предвкушение «психоанализа» в том его варианте, когда крик о известной всеохватности предполагает реальную неспособность к действию. Но поэт Языков такой задачи себе не ставил; он был симпатичнее и проще. Очень характерен — почти как формула — такой оборот дела из «программного» послания «Н. Д. Киселеву. Отчет о любви»:

Я думал страстными стихами
Ее принудить угадать,
Куда горячими мечтами
Приятно мне перелстать.
И что ж? Она не разумела,
Кого любил, кому я пел.
Я мучился, а знаком тела
Ей объяснить не захотел,
Чего душа моя хотела.

201

Фабульным ходом своим это напоминает позднейшее стихотворение Баратынского «Сердечным, нежным языком...»: переход от слов к «живому языку» осязаний и пр. Разница, однако, в корне. Баратынский на основе поэтически подтвержденной им перед читателем красоты «сердечного нежного языка» пишет о «тупом», «бессмысленном» «ее» лице; на этом строится определенная ситуация обобщенного, вечного, или претендующего на вечность.

Языков же не «захотел» (см. стихи), но мог бы захотеть, тем самым все же привычно поставил в один ряд «тело» и «душу». Да и «душа», судя по ее «хотению»,—что-то иное, нежели условное вместилище духовного переживания[86]. Если вспомнить пушкинское обращение к Баратынскому при «переводе» письма Татьяны в «Евгении Онегине» («душа его не слышит горя моего»), то здесь душа — источник творческой силы поэтической мысли, лирического слова, источник создания легкой и содержательной фразы на русском языке, источник собственно духовного сообщения. Разница очевидна.

Дуализм любви, если можно в этом случае так приблизительно сказать, в «Отчете» Н. Д. Киселеву, как и в других лирических стихах Языкова, мнимый; диалектика переживания, уже в лирике открытая и широко эксплуатируемая Баратынским, Тютчевым, даже Веневитиновым и Вяземским, даже Хомяковым, у Языкова объективно выступила как только за текстом ощущаемое противоречие между все более жадным желанием жить и чувствовать широко, полно, ве-

---

[86] Так уже в раннем цикле элегий, обращенных к Лилете и носящих чисто эротический характер:

Душа поэта
Давно твоя;
Дождусь ли я
Любви ответа?..

154

Еще убедительнее:

Но что же делает она,
Души его супруга?
Ей ночь несносна и длинна
Без молодого друга...

161

село, желанием при этом гулять и повесничать — и угасанием реальных сил, ограничением подвижности, сознанием близкого конца. В письмах это проступает удручающе прямо, в стихах в виде намека [87], в виде отвергнутой любви или «изменивших сновидений» (говоря романсово-популярным образом Баратынского).

Главная линия языковской лирики пролегает, как видно, через его многочисленные послания. В отношении печати он неразборчив: печатает даже письмо графу Д. Хвостову, очень старательно, впрочем, составленное, уверяя потом своих родственников, что тем самым просто поиздевался над доверчивым тщеславным старичком. Языков так густо домешал своего смеха в свою поэтическую репутацию, что приходится делать поправку на возможную скрытую насмешливость даже в посланиях серьезных.

Обращение к К. К. Павловой — одно из самых последних лирических произведений — звучит для современного читателя так, как будто Языков не знает, что адресат, при всей широте приятия чуждых воззрений, не может сочувствовать его воинствующему русофильству; он и Павлову зовет умилиться его, общего баловня, судьбой обиженного и неунывающего «вечного студен-

---

[87] Даже в сравнительно раннем послании к далеко не близкому и вообще незначительному человеку:

Мечтаю в сладкой тишине
О православной старине,
О музе песен, о вине
И пью железистую воду!

«К Тихонравову», 1827, стр. 287

А это еще полушутка, когда казалось, что сил впереди еще много.

та». Ничем не подтвердив своей общественной прогрессивности [88], он продолжает называть себя «певцом свободы», быть может, искренне не задумываясь над тем, что ему прекрасно ведомо: что в лирике его ближайших предшественников это сочетание, став своеобразным клише, уже получило устойчивое определенное идейное наполнение. Он легко демонстрирует пустоту прямого смысла слов и их сочетаний:

И легко и сладкогласно
Мой счастливый стих звучал,
Выговаривая ясно
Много, много вам похвал!

642

Трудно определить и к определенному месту приурочить то ощущение усмехающейся пустоты, которое создается таким ненагруженным (или недогруженным?) балагурством.

Остается классическое легкомыслие,— а нам остается признать, что языковское пустословие — классика, что классикой являются здесь не некие сами по себе закопченные создания, но только детали их — самая накатанность словесного движения, легкость управления словом по дороге выражения. Для реализма в лирике — это очень много, и Некрасов широко развернулся

---

[88] Языковская патриотическая проповедь приводит и современных литературоведов к неоправданным излишествам. Так, И. Д. Гликман по поводу послания «К Вульфу, Тютчеву и Шепелеву» пишет: «Все оно, от первой до последней строки, пропикнуто духом несокрушимого оптимизма, сознанием исполненного долга, верой в будущее» (*Н. М. Языков.* Указ. соч., стр. XXXII). О каком «долге», к тому же еще «исполненном», идет речь — понять решительно нельзя.

на таком если не возделанном, то заметно взорванном поле. Когда Языков в послании Павловой объявляет, почему он впал в немилость адресата,— можно только пожалеть неосторожно запутавшегося студента; стихи слабые для своего времени, и пошловатые для самого Языкова. Но там, где злоба одушевляет перо, поэт пишет поэтически выразительнее:

Потому что за родную
Старину и за своих
На врагов и нехристь злую
Восстает мой русский стих...
642

Мысль, как видно, небогатая. И от стихов она как-то отделяется: т. е. они не столько выражают ее, сколько окружают, создают видимость лирического высказывания.

В истории литературы всякий оригинальный «случай» уникален. Типологическое значение его обеспечивается выдержанностью, устойчивостью и тем самым соответствием законам текущей жизни. Языков, конечно, уникум: сила и подготовленность лирического выражения высокой пробы, не имеющие достойного выражаемого. Это не приговор — это то, что лирика Языкова обнаруживает при систематическом своем прочтении. Завоевания ее «разпузданной» (не в брапном смысле этого слова) формы уже неведомо для себя и, к сожалению, неведомо для тех, кто ими пользовался потом, начиная теми же 40-ми годами, пошли на службу реалистическому способу освоения русской жизни в лирике.

Положение спутников или попутчиков больших историко-литературных смещений, как правило, неблагодарно. Так, Баратынский остался

чуждым и тому, чье бесспорное величие дало имя «плеяде». Пушкин, как уже помянуто, между прочим дружески пошутил:

Один, под финским небосклоном,
Он бродит, и душа его
Не слышит горя моего...

6, 65

И тут же, не ожидая поэтически призываемой помощи, Пушкин сам оформил письмо Татьяны по-русски. Помощь Баратынского в текущей работе пушкинской мысли не нужна. Он не необходим, потому что ему, замечательному поэту, повезло стать современником гения.

Пушкин очень, что называется, пригрел Языкова, но Языков был ему совершенно не нужен. Провалившийся замысел литературного альманаха, неподтвердившиеся надежды на участие Языкова в новых пушкинских начинаниях не создали желательного (нами, потомками) творческого контакта и сообщения. Языков остался мастером лирических заготовок,— остался и после того 1830 г., когда Пушкин публично с сожалением заметил: «Никто самовластнее его не владеет стихом и периодом. Кажется, нет предмета, коего поэтическую сторону не мог бы он постигнуть и выразить с живостию, ему свойственною. Пожалеем, что доныне почти не выходил он из пределов одного слишком тесного рода...» (11, 117). И тут же слова о «слоге»: «твердый, точный и полный смысла».

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ПЕРСПЕКТИВА РАЗВИТИЯ НА ПОЛВЕКА

Приступая к этой работе, необходимо было принять по меньшей мере три исходных ограничения, соответствующих ее теме и задаче.

Во-первых, речь идет не о всей русской поэзии и не о всех «классических» ее явлениях, но лишь о поэзии *лирической*. Поэтому как бы ни были интересны и исторически значительны стихотворные произведения Ломоносова, Крылова, Грибоедова, баллады, сказки и поэмы Катенина, Ершова, Некрасова — поэтов разных жанров и несопзмеримых дарований — они остаются за пределами непосредственного рассмотрения, хотя могут, а иногда и должны подразумеваться в качестве историко-литературного фона.

Во-вторых, речь идет не о всех важнейших достижениях лирики, но о тех, которые отмечены печатью *реализма*, или знаменуют собою непосредственные подступы к нему. Поэтому сделан непосредственный переход от прареалистического творчества Державина-одописца к Пушкину, минуя лирику Батюшкова и даже хоть «побежденного» Пушкиным, но все же «учителя» Жуковского. Бесспорно, реализм не возник на пустом месте, он подготовлен всем прошедшим — все так. Но пушкинского реализма в лирике ни Батюшков, ни Жуковский непосредственно не подготовили.

За рамками отдельного, специального рассмотрения остается и лирика такого большого поэта,

как Тютчев. Можно не соглашаться с категорически выраженным крайним мнением, по которому на протяжении всего творческого пути поэта (начиная во всяком случае с середины 30-х годов) его лирика «остается и символической и романтической» [1]. Но если согласиться с иным (по мнению К. В. Пигарева, даже «противоположным» [2]) мнением, по которому творческий метод Тютчева с годами меняется, причем «в этой эволюции чувствуется связь Тютчева с общим движением русской поэзии и всей литературы к реализму» [3], то все равно вопрос о реализме тютчевской поэзии до 40—50-х годов у специалистов не возникает [4]; действительной тяге к реализму не может способствовать, между прочим, и такое бытовое обстоятельство, как двадцатилетнее пребывание вдали от родины, зато поблизости от родины классического идеализма и настоящего романтизма.

Наконец, в-третьих, речь идет не об истории реализма в русской лирической поэзии — этого сколько-нибудь обстоятельно в одной монографии сделать невозможно,— а лишь *о становлении* метода, т. е. об определенном историческом отрезке. Назвать его «этапом» или, тем более, «периодом» в хронологическом смысле нельзя: от Державина до позднего Баратынского и Язы-

---

[1] *И. В. Сергиевский.* Избр. работы. М., 1961, стр. 332.
[2] *К. В. Пигарев.* Поэтическое наследие Тютчева.— В кн.: *Ф. И. Тютчев.* Лирика, т. 1. М., «Наука», 1965, стр. 301.
[3] *Вас. Гиппиус.* Ф. И. Тютчев.— В кн.: *Ф. И. Тютчев.* Полн. собр. стихотв. Л., 1939, стр. 20.
[4] Д. Д. Благой тоже относит Тютчева к романтикам.— См. кн.: *А. А. Фет.* Вечерние огни. М., 1971, стр. 579.

кова сменился не один «этап» общелитературного развития. Это полувековой (немного более) отрезок, в основном покрывающий ту эпоху, когда совершилось рождение новой, современной русской литературы. В это время произошло и искомое становление, т. е. определились и творчески полноценно подтвердились некоторые основные свойства, образующие минимально необходимую основу нового творческого метода в лирике. Потом они могли совершенствоваться и обогащаться другими чертами, могли даже претерпевать перемену каких-либо устаревающих устоев в основе, но это уже иная, следующая за нашей тема, хотя и прямо из нее вытекающая.

Назвать и перечислить, тем более исчерпывающе сосчитать основные методологические свойства упомянутого минимума, позволяющие утверждать, что становление реализма совершилось и, как таковое, завершилось, вряд ли возможно.

Самые общие черты можно попробовать сформулировать, не придавая, однако, очередности иерархического значения.

1. Воссоздание непосредственно в тексте, или в составе лирической идеи вне непосредственного текста, или только подразумевание тех конкретно-исторических жизненных «обстоятельств», о которых говорит в известном суждении Энгельс. В этом смысле началом следует считать державинское искусство лирического освоения государственно-гражданственной проблематики. Сама по себе такая проблематика стала достоянием поэзии еще у Кантемира и Ломоносова и, как убедительно показали исследователи литературы XVIII в., в особенности у Сумароко-

ва [5]. Но о их лиризме, особенно двух первых, говорить нет оснований, да и самая культура лирического выражения еще не обозначилась.

Державину принадлежит неоспоримая заслуга в том, что он, будучи лично близок к национально-государственному «общему», каковым тогда представали просвещенный абсолютизм и потемкинско-румянцевско-суворовская военная активность, «лиризовал» самый дух эпохи, его здоровую крепость и его слабости. Он употребил свой талант лирического самовыражения для возведения сильных, исторически оправданных моментов идеологии (или, лучше сказать, духовной атмосферы) абсолютизма в ранг высокого личного переживания. Для собственно реалистического метода этого еще мало, недостаточно, но сращение личного и общего — пусть в данном случае в форме очень ограниченной и конкретно своеобразной — есть уже признак необходимый.

2. Собственно реализм предполагает, кроме того, творческое осознание поэтом-лириком индивидуальности своего духовного и чувственного опыта (какой бы типической характерностью он ни обладал) и чувство права на самовыражение личности. Пушкин не только первым, но и с исключительной в нашей классике уверенностью и отвагой воплотил эту черту.

Его «личное» в лирике внешне заслонило собою отвлеченное «общее» — заслонило в той мере, в какой сам он был крупнее окружающих

---

[5] Наиболее глубоко этот вопрос рассмотрен в статье Г. Н. Поспелова «У истоков русского сентиментализма».— «Вестн. МГУ», 1948, № 1, стр. 3—27. В переработанном и дополненном виде эта статья вошла в книгу Г. Н. Поспелова «Проблемы литературного стиля» (Изд-во МГУ, 1970).

его условий действительности. В этом смысле мы и утверждали, что его методологический путь в лирике обратный державинскому. Но «общее» не ушло, не затмилось. Пушкин — сын типических обстоятельств и сам по своим масштабам капитальнейшее «обстоятельство» национальной жизни своего времени. Приблизительно с 1831-м годом — годом, как замечено, почти исключительно патриотических стихов — совпадает зрелое понимание своей объективной значимости для народа. Лирика точно упирается в обстоятельства. Отсюда и завещание «Я памятник себе воздвиг...», где Пушкин гордо и открыто воспевает себя как культурное величие своей эпохи. Традиция удобно и кстати указывает на проверенный путь, задает только внешнюю форму; а Пушкин вообще известен своей широкой переимчивостью. Внутренняя форма самоутверждения иная.

Постановка себя перед самим собою в качестве объекта лирической мысли, переживания совершенно отлична, как видно, от ломоносовского «Красуйся, дух мой восхищенный...» Там «дух» как объект — нагляднейшее следствие и показатель отсутствия личности и вообще исключенности лиризма — в том, по крайней мере, его понимании, какое определилось при освоении новой литературы[6]. Пушкинское самоутверждение,

[6] Существует авторитетная традиция, по которой в качестве лирических могут и теперь восприниматься произведения древности, где индивидуальное начало еще вообще не выделилось (ср. мысли академика А. Н. Веселовского о «групповом» начале при возникновении лирики.— Ср.: *А. Н. Веселовский.* Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 271 и др.) или по требованиям (правилам, обычаю) тогдашней эстетики себя не выражает (древнегреческие оды).

причем не риторическое, но («Я памятник себе воздвиг...») по мере надобности логически определенно мотивированное — знак уверенного присутствия сознающего свою неустранимость «я».

Повторяя слово «уверенность», можно еще прибавить и: неоговоренность в том смысле, что Пушкину не нужны оговорки. Мотивировка своей значимости — это, конечно, не оговорка, не самоубеждение, долженствующее предшествовать убеждению читателя, а поэтико-логический анализ объекта, в данном случае своей славы и значения.

3. Непременным признаком происшедшего становления реализма является проверенная возможность культивации форм, в которых поэтическая мысль воплощается в виде не просто индивидуально-личного переживания, но переживания, могущего, однако, быть воспринятым в своей типичности и вместе с тем непосредственной эстетической живости. Последнее означает, что самая высокая и ответственная степень обобщения в лирике сама по себе отнюдь не повышает меры реалистичности того или иного произведения и не приближает его к реализму (если оно в общем не реалистическое, каковы, например, многие образцы древней философской лирики некоторых народов Востока или ранние поэмы Маяковского). Лирический образ должен восприниматься как отпечаток личной мысли и

Поскольку самое подразделение на роды и жанры сложилось в поздней древнегреческой поэтике, «отлучать» оды, гимны, песни и т. д. от лирического рода никоим образом нельзя и не надо. Следует только иметь в виду, что в новой литературе лирике любого методологического направления присуще отражение хотя бы и очень условного «я».

чувства. Это поистине тот случай, когда отдельное и общее — не только «диалектическое единство», но *одно*, практически неразложимое и непредставимое в разъятом виде; и только теоретически мыслимое как некие «две стороны» явления.

Естественно, в реальном процессе сотворения лирических вещей соотношение отмеченных сторон различно, диапазон возможностей велик. Как и во многих других областях, Пушкин здесь не представляет крайностей. В его лирике разработана самая сердцевина соотношения, правда, с сильным креном в сторону «частного». Однако то раннее и прочное включение Пушкина и всего (по мере роста доступности, конечно) пушкинского в личный опыт каждого воспринимающего[7], о чем уже говорилось в пятой главе настоящей работы, делает этот крен незаметным. Поэтому, скажем, «Вновь я посетил...» — такое для каждого трепетное соприкосновение с собственным прошлым, с его давно не виденными и грустно-радостно узнаваемыми реалиями, — несмотря на то, что и домик, «где жил я с бедной нянею моей», и настроение ссыльного, и фотографический портрет трех сосен («...одна поодаль, две другие друг к дружке близко...») — это все только пушкинское и ничье иное.

Осваивая, как сказано, сердцевину соотношения частного, неповторимо индивидуального и общего, типического в лирическом переживании,

---

[7] Иное дело — любить или не любить поэта. Число равнодушных к поэзии Пушкина, видимо, больше, чем можно предполагать. Но и для них, грамотных людей, Пушкин с тем или иным оценочным знаком или без всякого знака входит как-то в личный духовный опыт.

Пушкин менее заглядывал за «края» возможностей этого соотношения[8]. Гипертрофия момента единичности и обязательно ему сопутствующей повышенной субъективности в пору становления реализма не представлялась еще опасным разрушителем реализма; да ее в большой поэзии еще и не было. Даже Бенедиктов с его склонностью во что бы то ни стало утверждать свое прихотливое ви́дение вещей и вызываемые им эмоции (что позднее резко высмеял Добролюбов) считался не только с вкусами, но и с предполагаемым уровнем сочувствия публики и потому тоже по-своему не хотел отрываться от «общего». Зато другая крайность напомнила о своей близости в творчестве Баратынского.

Он трудился как раз около этого неотчетливого предела, если и не опасного, то во всяком случае выводящего за область реалистического метода. В этой приграничной зоне Баратынский раскрыл потенции лирического обобщения, доводимого до сжатых в «отборных словах» (Шевырев) формул типического состояния души, духа, сознания, даже неких клише настроения. Если оценивать роль Баратынского с этой стороны, то заслуга его не в самом искусстве сотворения афористических формул, что особенно запоминается в окололитературном обиходе, а в удержании такого формулотворчества в лоне поэзии, и поэзии лирической.

Близость границы все-таки сказывалась, и уже современники упрекали поэта в рассудочности и холодности. Независимо от степени соответст-

[8] Исключениями могут служить, с одной стороны, шутливые дружеские послания, с другой — и то с серьезными оговорками — «Воспоминания в Царском Селе», «Мордвинову» и др.

вия упреков правде положения, тенденция роста «баратынской» лирической ветви ощущалась в основном справедливо. Эта тенденция заметно задела позднее творчество Тютчева и несколько парадоксальным образом неожиданно в перерожденном виде расцвела в творчестве такого апологета субъективизма, как Брюсов. Конечно, вождь и глашатай русского символизма не может рассматриваться как наследник Баратынского,— тут в целом традиции другие и, вероятно, далеко не только отечественные. Но тенденция «рассудочности» и «холода» получила у Брюсова крайнее выражение, утратив (наряду с существенными идейными приобретениями новейшего времени) свойственную ей при рождении «щеголеватость» и элегантность.

Три признака, намеченные только что, носят очень общий характер. Но иначе и быть не может, если помнить, какое многообразие форм и вариантов представляет реалистическая литература, в том числе и поэзия, в том числе и лирика. Эти признаки, сформулированные далеко не окончательно, суть конкретизация устоявшихся и многократно обследованных законов реализма[9] применительно к одному литературному роду. Они, действительно, лишь минимум, но обязательный в составе основы метода того или иного лирика-реалиста.

---

[9] В одной из последних общетеоретических работ они определены как «*социальный анализ*, исследование и изображение социального опыта человека, изучение и изображение как общественных взаимоотношений людей, взаимоотношений личности и общества, так и структуры самого общества»; в этом автор видит «душу» и «сердцевину» реалистического метода. (*Б. Сучков.* Исторические судьбы реализма. М., «Советский писатель», 1970, стр. 26).

Понятно, почему упомянаемое в самом начале стихотворение Анненского «Прерывистые строки» при всей впечатляющей силе не может быть квалифицировано как реалистическое. Глубина проникновения в душевный мир (или пусть «мирок» — здесь все равно) в момент сумятицы и очень скоро протекающего процесса опустошения, еще едва осознаваемого, очень велика, а средства совершенны, как образцовый набор точнейших хирургических инструментов, с идеальным удобством расположенных, чтобы быть всегда под рукой. Метр — трехсложный размер, дактиль, словно имитация стука вагонных колес,— сразу же сбитый, спутанный реальным ритмом менее упорядоченного трехдольника, в свою очередь перебиваемого двух- и даже одноударными стихами; уже отмеченное искусство обеспечения «вернести деталей»; замечательная свобода владения словом из разных пластов речи: разговорно-прозаическое «ну-с», чужеродное «solo», повседневное «в горле какой-то комок», «вздор», романсовое «губы хотели любить горячо...». «мне отдала она это кольцо...» и т. д.— все это взвихрено в едином потоке торопливого выговаривания какого-то хаоса, напоминающего процесс собирания с мыслями, смутный путь к осознанию пустоты и отчаяния. Стихотворение в целом — отлично организованное единство, где сама организация незаметна. Анненский — очень далекий и, может быть, побочный потомок Баратынского, со всеми наслоениями и утратами позднейшего времени. Но в «Прерывистых строках» никаких «связей более общего порядка», говоря словами Л. Гинзбург, не прощупывается. Они даже не намечаются, они не интересуют творческую мысль автора.

Мы здесь не задаемся вопросом о том, хорошо или плохо включение таких «связей». Мы только можем сразу установить, что осмыслять подобные произведения в рамках, в ряду или в критериях реализма не следует. Снова исходный вопрос: ну и что? Какое значение имеет отнесение или неотнесение той или иной поэтической вещи к реализму?

Грубо оценочно — конечно, никакого: разъяснять и оправдывать такое утверждение нет надобности. Однако как ни воздавать должное исторической прогрессивности иных методологических принципов, на которых основывались бесчисленные достижения искусства, как ни трепетать перед опасностью ущемления нереалистических форм не только в истории, но и в современности (ущемления прежде всего романтических тенденций), реализм пока не превзойден никаким иным методом ни в верности, полноте и конкретности воссоздания и художественного пересоздания жизни (первая задача всякого искусства), ни в широком разнообразии форм и средств.

Многочисленные исследования в плане собственно теоретическом и на конкретных образцах практически убеждают, что будто бы претендующий на монополию реализм оказывается самым терпимым методом относительно форм своего бытования, менее боязливым при встрече с разного рода ересями, чем такие широко прокламировавшие свою внутреннюю свободу течения, как импрессионизм и даже символизм, не говоря уж о романтизме. И в этом смысле нельзя не признать превосходства реалистического метода.

Приходится не раз оговаривать подобное, вро-

де бы очевидное обстоятельство, потому что реально доминирующему направлению, сильнейшему, влиятельнейшему, торжествующему при всех на него покушениях, труднее утверждать свою нравственную правоту в эстетической борьбе, чем иному направлению более слабому, чувствующему себя иногда к тому же и гонимым.

Итак, к началу второй трети прошлого века в русской лирике сложилось и закрепилось новое качество, обещающее плодоносный рост. Действительность внесла в возможные ожидания существенные поправки. Прежде всего, рост оказался не непрерывным и не стремительным.

Долгое время в литературоведении держалось мнение, что со смертью Пушкина и Лермонтова, с расцветом творчества Гоголя вообще кончился «поэтический» период и наступила эпоха безраздельного господства прозы. Мнение это опиралось на известные авторитетные суждения прежде всего Белинского, конечно (начиная афористическим памятным «роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии...» «Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным. В нем соединяются все другие роды поэзии — и лирика.., и драматизм...») [10]. Абсолютизация подобных справедливых по сути своей суждений находила как будто бы подкрепление и в самой внешней реальности литературного процесса, где с 40-х годов одиноко возвышалась фигура Некрасова; рядом с ним, на равных правах в литературе первого ряда поставить было некого. И в то же время середина и вторая поло-

[10] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. X. Изд-во АН СССР, 1956, стр. 315—316 («Взгляд на русскую литературу 1847 года», статья вторая).

вина XIX в. были ознаменованы в прозе достижениями мирового значения.

В последние годы нашего времени оживился интерес к той поэзии, применительно к которой вспомнили о недооцененном «серебряном веке». Все чаще поминается имя Тютчева, потом Фета. И новое значение приобрело старое высказывание:

...Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной...[11]
II, 45

Упрек непосредственно обращен к поэту-единомышленнику, и к себе самому, но адресован он разгневанным Лермонтовым шире, конечно. Если отставить слишком сильное и потому резко ограничивающее сферу приложения слово «торговать», то формулой охватывается многое в лирике XIX в. Но даже разменивая великий «гнев», даже в измельчавшей «тоске» лирика XIX в. соотносит себя с действительной жизнью времени. Реализм в своем общем и триумфальном развитии прокладывает себе путь и в лирике,— только этот путь оказывается более скрытым, великими успехами эпического рода отодвинутым в тень, во «второй ряд».

Тем не менее развитие продолжалось, и та высота реалистического качества, которую вновь обрела русская лирика в начале нынешнего века прежде всего в творчестве Блока[12], была

[11] *М. Ю. Лермонтов.* Полн. собр. соч., т. II. М.—Л., «Academia», 1936, стр. 45. В дальнейшем ссылки на сочинения Лермонтова даются по этому изданию. В скобках указываются том и страница.

[12] В этом спорном вопросе продолжаю считать качество лирики позднего Блока (по крайней мере 1907—1916 гг.) реалистическим.

передана не через голову десятилетий молчания, лирического «безвременья» (если можно так сказать), а по цепи, где и Фету, и Полонскому, и, быть может, даже Никитину принадлежала не последняя роль. Все это подлежит тоже дальнейшему и тоже специальному разбору.

К 40-м годам в русской лирике завершилось становление реализма. Подтверждены жизненность и исключительная плодотворность и в лирическом роде реалистического метода, торжествующего в романе, очерке, повести, драме. В лирике Пушкина, восполненной и оттененной достижениями предшественников и современников, прежде всего Державина, Баратынского, Языкова, реалистические тенденции предстали неким средоточием, откуда, подобно пучку лучей, они могли расходиться в разные стороны, скрещиваясь затем в разных фокусах и сочетаниях, далеко не обязательно сразу напоминая о Державине, Пушкине или Баратынском. Намечается некоторое просматривание вперед.

Прежде всего Лермонтов, чья связь с двумя последними традиционно утверждаема и ощутима.

Отношение Лермонтова к Пушкину, постоянно напрашиваясь, рассматривалось много раз, но преимущественно в плане тематическом и в сфере отвлекаемых от образности и стиля освободительно-патриотических идей. Мотивы поэта и пророка, очистительной бури стихий (восходящие еще к декабристской традиции), два «Кавказских пленника» и вообще символически звучащая кавказская экзотика, молодые «гусарские» шалости, самый факт эффектного

вхождения Лермонтова в большую литературную жизнь стихотворением на смерть Пушкина, наконец, гибель обоих на дуэли — все это делало тему «Лермонтов и Пушкин» вполне закономерной и в литературоведении — современная поэтам критика, а потом история литературы, и в обиходном читательском сознании.

В плане же методологическом особое значение приобретает то обстоятельство, что в одной индивидуальной поэтической судьбе (сначала Пушкина, а потом Лермонтова), где подтверждена возможность равенства поэзии и прозы в их одновременной первоклассной значимости, происходит и одновременное совершенствование реализма. Ранее «опаздывающие» по сравнению с другими литературными родами достижения реалистического метода в лирическом роде теперь «догоняют» вполне зрелый, уже критический реализм («Ревизор», «Мертвые души», ранее «Медный всадник») и одновременно с самым авангардным жанром — романом — выдвигают новое качество, ставшее величайшим открытием поэтики в литературе прошлого века — «диалектику души».

Соотношение поэзии и прозы в аспекте методологического и даже стилевого единства лирики и эпоса в творчестве Лермонтова предстает, однако, в уникальном виде.

В самом деле, пушкинский универсализм открывал иную картину. Можно утверждать одновременную и равно высокую (глубокую, зрелую, развитую) реалистичность «Капитанской дочки», «Бориса Годунова», элегии «Безумных лет угасшее веселье...» или «Вновь я посетил...» Можно утверждать и подкрепить доказательствами стилевую общность основы этих разно-

родных произведений [13]. Все же разнородность сказывается очень сильно, начиная разницей идейно-тематической; сопоставления и объединения затруднены. Допустимо предположить, что в, условно говоря, универсальном по охвату форм творчестве Гете «Годы учения Вильгельма Майстера», «Фауст» и поздняя лирика представляют аналогичные трудности для сближения и объединения. К тому же реализм Гете — это еще не решенная проблема. Во Франции Гюго успешно писал в разных родах и жанрах; по крайней мере, слава его равномерно покоится на всех них. Но Гюго — романтик.

Ближе к нашему предмету подходит творчество Гейне: и в нем, романтике, созревает реалист, и он продолжает поэзию в прозе, а эпические путевые заметки в лирических стихах («Die Harzreise»). Он даже перемежает их настолько, что вкрапливает стихи в прозу. Пушкин рискнул сделать нечто подобное в «Разговоре книгопродавца с поэтом»,— только это не лирика, да и «эпоса» здесь — одна строчка подчеркнуто прозаического содержания [14]. Гейне, как видно, поступает революционнее. И недаром, кстати, Лермонтова заметно влечет к немецкому поэту [15]. Но на весах истории Гейне —

---

[13] Подобная попытка, в частности, была предпринята и мною в статье «Стиль Пушкина» («Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении», т. III).

[14] В «Отрывках из путешествия Онегина» прозаические куски — не художественный текст, а лишь конспективные связи, несущие чисто служебную нагрузку. Можно еще упомянуть полушутливое «Послание к Дельвигу».

[15] Это заметно даже иностранцам (см.: *Э. Дюшен.* Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к рус-

прежде всего великий лирик своей эпохи. Его произведения, относящиеся к эпическому, повествовательному искусству, менее значительны, даже по немецким масштабам того времени.

Иное дело Лермонтов, в творческом наследии которого с точки зрения и судеб русской литературы, и современного эстетического восприятия ни «Герою нашего времени», ни лирике невозможно отдать предпочтения. И они очень похожи. Сходен их мировоззренческий строй, ход мысли, раздумий, характер рефлексии, самый круг образов и оформляющих их слов. Навык и культура взволнованной исповеди, подготовленные в поэмах «Корсар», «Преступник», «Каллы», «Исповедь», особенно «Мцыри» [16], нашли

ской и западноевропейским литературам. Казань, 1914, стр. 47—49). В плане собственно поэтики на это указал еще Иван Аксаков в цитированной биографии Ф. И. Тютчева, стр. 81. Можно назвать также статью С. В. Шувалова «Влияния на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии» (сб.: «Венок М. Ю. Лермонтову». М.— Пг., 1914, стр. 321—324), где, однако, верно замечено, что «ироническая струя «Книги песен» мало могла говорить сердцу нашего поэта».

[16] Больше того, Э. Найдич замечает, что еще «начиная с середины 1830 г. лирика Лермонтова превращается в поэтический дневник; стихотворения представляют собой как бы дневниковые записи, раскрывающие внутренний мир лирического героя, его отношение к жизни» (*М. Ю. Лермонтов*. Полн. собр. соч., т. 1. М.— Л., 1948, стр. 338). Сама квалификация ранней лирики как непосредственных записей, подстрекаемая новыми для того времени точными авторскими приурочениями стихотворений — даже в их заглавиях — к определенному неповторимому дню, придает им форму дневника. Признал это и Б. М. Эйхенбаум; при всей активности попыток дискредитировать работу П. А. Виско-

себя в «Думе», «Никто моим словам не внемлет...», «Как часто, пестрою толпою окружен...». «Я к вам пишу...», «Выхожу один я на дорогу...», а также равным образом и в дневнике Печорина, особенно интересно в исповеди «в квадрате»: саморазоблачительное признание Печорина княжне Мэри, восстанавливаемое затем героем по памяти в интимном «журнале». Сходство разных не только жанров[17], но и родов в творчестве Лермонтова самых последних годов оттеняет и параллельность усилий в разработке единого метода; все это вместе образует уникальную монолитность исканий и художественного результата.

На фоне крайне сокращенного, стяженного творческого пути, о чем говорилось в начале этой работы, такая монолитность не кажется чем-то особенным: здесь вообще все стоит очень тесно друг относительно друга — и во временном, и в пространственном отношении, и в смысле типологического уравнения. Творчество Веневитинова приучило к этой возможности современную ему интеллигентную русскую публику. На взгляд современный — непостижимая интенсивность разностороннего интереса; на взгляд тогдашних современников, возможно,— непозвительная разбросанность.

ватова — первого биографа Лермонтова, на данные которой Эйхенбаум во многом и в разное время опирался.

[17] В качестве отличия юношеских стихов Лермонтова от лирики Пушкина Э. Найдич называет «отсутствие жанровой определенности» (там же), но эту особенность следует трактовать шире, как черту историческую — как известную энтропию жанра в лирической поэзии послепушкинской поры.

В этом последнем смысле, если у Пушкина широта многоразличия, то у Лермонтова — красота, внушительная мощь напряженной *однонаправленной сосредоточенности*. Оттого лирика и «нелирика» у него не просто дополняют друг друга, а именно друг друга продолжают и одна в другой продолжаются,— мысль одновременно осуществляет отражение и самовыражение. Исторический путь последних лет поэта Лермонтова кажется не имеющим протяженности во времени — настолько у него все достижения предстают как бы вставленными друг в друга. На уровне тем, образов и даже слов это обследовано и расписано давно, многими.

Лермонтов, конечно, «не Байрон», он «другой», и отличие («но только...») не только в присутствии «русской души». У него, помимо прочего, более трудная творческая задача — до конца исчерпать источник жизненной горечи, не останавливаясь на близких и уже сравнительно легко доступных рубежах «мировой скорби» и всеохватного разочарования, за которыми не предполагается необходимый минимум душевного комфорта и наступает не эстетически стилизованная, но действительная внутренняя неуютность. Лермонтов за все эти рубежи стремится перейти. И он переходит, насколько ему позволяет крайне спрессованное время и исторически обусловленные возможности.

Он не отмежевывается от Пушкина, подобно тому как решительно отличает себя от кумира своих юношеских мечтаний, Байрона (представляемого к тому же почти своим соплеменником). Здесь субъективное пожелание совпадает с объективной возможностью. Лермонтов мог (в принципе) стать русским Байроном, но

вторым Пушкиным он стать уже никак не мог. Байроновский демонизм, грозящий обернуться запоздалым подражанием, не устраивал его упрямую тягу к оригинальности, но это внешнее. А главное — его не удовлетворяет иллюзорность такого способа проникновения в суть катаклизмов современной жизни.

И рыцарских времен волшебные преданья—
Насмешливых льстецов несбыточные сны.

II, 2

Этим сложным образом завершается стихотворение 1836 г. «Умирающий гладиатор», подражающее байроновой теме, предваренное эпиграфом, взятым у оригинала, и вместе с тем, по обоснованному мнению специалистов [18], открывающее «зрелую» лирику Лермонтова. Концовка стихотворения (последние пятнадцать стихов) не имеет аналога в соответствующем эпизоде из поэмы Байрона, в автографе она даже зачеркнута [19], вероятно, из-за того, что очень выпадает из описания заявленной в заголовке темы. В этих стихах — резкий публицистический выпад против «европейского мира», дряхлеющего и жалко молодящегося, в предсмертной скуке обратившего взор к своей варварской «юности». Последние строки исполнены глубокого, но очень благотворного скептицизма. Не-

[18] В академическом Полном собрании сочинений «Умирающий гладиатор» начинает второй том. В Полном собрании сочинений 1948 г. том стихотворений открывается отделом «зрелых» произведений, среди них первым идет «Умирающий гладиатор».

[19] И потому не оказалось в первом печатном тексте в «Отечественных записках» 1842 г. (№ 4, отд. 1, стр. 378).

кие «льстецы» этого «мира», тая издевку, соблазняют своего патрона прелестью «волшебных преданий», которые на деле суть (не для самих хитрых льстецов, конечно!) «несбыточные сны». Условная красота или высокость идеала рая, или упоительная бездонная глубина демонического падения, разочарования — все это иллюзии значительности, иллюзии возможности, неотложных решений онтологического порядка, а главное — «жизни назначенья» (II, 28), нужной деятельности в жизни, той самой, тоска о которой гложет неотступно. И буквально каждый день она родит новую надежду, что вот наконец-то разъяснится «цель упований и страстей» (II, 28) и обозначится путь к ней. И надежда живет упорно, несмотря на то, что судьба ежедневно искушает полным отчаянием:

...Я полон весь мечтами
О будущем... и дни мои толпой
Однообразною проходят предо мной,
И тщетно я ищу смущенными очами,
Меж них хоть день один, отмеченный судьбой!

«*Никто моим словам...*», *II*, *27*]

Упорная целенаправленность поиска истины и «жизни назначенья» — характерная и отличительная черта лермонтовского реализма в лирике. Отсюда и психологизм, и диалектика, и нескончаемая рефлексия, — все то, о чем справедливо говорится в литературе о поэте.

Пушкин в минуту сугубой ясности мысли о бытии сказал:

Цели нет передо мною...

3, *104*

Поминание «однозвучности» шума жизни означало принятие неуклонного объективного её движения. Это неумолимо торжественный проход перед всепонимающим взором поэта — человека, ни с чем не смирившегося, но жизни глубочайшую правоту почувствовавшего или хотя бы ощутившего. Отсюда и мнимо радостное (мнимо — потому что пишет смертный человек):

И пусть у гробового входа...

Ничего похожего у Лермонтова нет и быть не может. Никакого доверия «объективному ходу» (условно говоря) нет. Неослабевающая по своему напору и своим надеждам атака преследует течение жизни,— т. е. то, что Пушкин назвал «однозвучностью шума» и что он нарочно отвел в разряд предметов, вызывающих у него якобы только «тоску», да и то только пассивно «томящую».

Лермонтов выводит на передний план активно преобразующее жизнь сознание, но преобразующее его в одиноких тоскливых мечтаниях. Момент мечтательности, прежде всего заметный и в восприятии читательском какой-то особенно прилипчивый, закрепляет право на отведение Лермонтова-лирика в клетку «романтизма». Всем надоевшие и не очень продуктивные споры о романтизме Лермонтова упираются в это обстоятельство, в широко представленную — прямо по стихам читаемую — мечтательность, да еще с неоднократными перепевами других поэтов и себя самого, да еще с упорным условно-романтическим многословием. Кончилось у поэта это созданием образов устойчивости и спокойствия, но куплено оно было созна-

нием, что ни «Песнь о купце...», ни «Бородино» — это не лирика, что известные его «молитвы» («Когда волнуется желтеющая нива»..., «Я, матерь божия...», «В минуту жизни трудную...») не приносят даже пушкинского отношения приятия, отношения мятежного в существе своем, возникшего в сообщении с исторически объективным движением «равнодушной природы».

Лермонтов, как и Пушкин, не смирился перед общественно-политической реальностью тогдашней русской национальной жизни. Только он продолжил это несогласие — причем, продолжил совершенно независимо от предшественника, в этом деле никак не демонстрируя несогласия, не отталкиваясь от его опыта. В таком несоотнесении своих устремлений с тем, что делал отнюдь не ритуально чтимый им гений — уже показатель собственно *эстетической* значимости его критического реализма, двунаправленной критичности его метода — по отношению к действительности, им лично и без литературной подсказки осознаваемой, и по отношению к традиции, которую он здесь (в отличие от «Кавказского пленника») явно не брал в расчет. Эстетическая значимость критическо-реалистического отношения прямо зависела от непосредственного и личного отношения к воссоздаваемой реальности.

Эта реальность была непушкинской. И не потому только, что история сместилась на несколько очень значимых лет. Реальностью явилось самое непосредственное восприятие. Анализ действительно присущего воспринимающего сознания тем самым стал синонимом реалистического лирического постижения жизни. Само-

постигающая себя, если можно так сказать, мысль — это и есть словесная, в формулах фиксация того не откуда-то сбоку, а прямо с фронта подступающего анализа, лирического атакующего исследования человеческих ощущений, исследования, изобилующего бесчисленными вопросами, изумляющими часто своей неотвязностью, но естественными в общем вопрошающем стиле отношения не столько к бытию[20], сколько к мысли, уже отнесшейся к этому бытию в свое время хоть как-нибудь ответственно; т. е., грубо говоря, отношение к отношению же:

И ненавидим мы, и любим мы случайно...
II, 40

Самое страшное, черное — самораствление в стихотворении «Не верь себе». При всей почти чопорности и подчеркнутой литературности (аккуратность ритмики, строфическая отработанность, переклички с Барбье, откуда и эпиграф взят), это будто бы на случай сочиненное[21] «послание» оказывается чуть ли не самым лично откровенным (и вместе с тем литературным) и вместе с тем возвращающимся к предельной

---

[20] Такие вопросы характерны для пушкинской поры (можно привести много разнообразных примеров,— но, видимо, это излишне), и главным образом для самого Пушкина. Наиболее популярные примеры такого вопрошания — «Дар напрасный...» и «Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы».

[21] Первый и до сих пор единственно авторитетный лермонтовский биограф П. А. Висковатов относит стихотворение к А. Л Потапову («Русская старина», 1885, № 2, стр. 476—477). Так или иначе, внешний вид послания неукоснительно выдержан на всем протяжении большого стихотворения.

близости с тем, кому говорится. Это — послание через минимально представимое расстояние — в лучшем случае, лицо в лицо:

...Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья...

II, 44

Поверь: для них смешон твой плач и твой укор...

II, 45

Лирический поэт не просто приближается к адресату — он буквально наклоняется над ним. Он адресату не просто сообщает некий совет — поэт полонит слушателя, уговаривает его, заклинает. Ближе нельзя.

Взвешивая всегда удивляющую силу лермонтовской горькой «думы» (не стихотворения этого, а нравственно ответственной лирической мысли), ощущаешь ее неравномерную тяжесть, хотя простых, совсем неведомых шалостей здесь — в отличие от лирики Пушкина — нет. Лермонтов шалит невесело: это не преимущество, это исторически обусловленный недостаток, дополнительное бремя, которое предварительно надо поднять и, все время держа на весу, засмеяться. Он резко ограничил широту, присущую жизневосприятию предшественника,— пусть так. Он же сообщил всем ощущениям такую горько-томительную ноту. Радость иных достижений, сомнительная сама по себе, и Лермонтову предстает почерненной. Как бы несомнительное достижение для него сомнительно, даже подозрительно. Та же нарочно рассудочно рассчитанная «Дума» перебирает идейные трофеи таких поэтических набегов. Известно, насколько противен ему результат.

Но это была «Дума» — т. е. именно некий в стихотворении расположенный процесс, оформленный как следствие «думанья». Лермонтов, выдающий себя в альбомных (так называемых «салонных») посланиях мгновенно вдруг заговорившимся на балах, предстает здесь в красивых и нарочно жестко поставленных формулах разочарованности умнейшего сына века. В контексте всего написанного Лермонтовым справедливо прославленная современниками и потомками «Дума» выглядит почетно, но совсем не как нечто высшее.

Это — логически расчисленная по сути и внешне рассудочно оформленная мысль, направленная против рассудочности. Сила ее — в направленности, имевшей очень большой, хотя едва ли автором предполагаемый резонанс. Слабость — в отмеченном противоречии. Школьники читают и возмущаются «условиями», которые породили «наше поколение» — последекабрьское поколение Лермонтова: такие страшные и правильные слова сказаны о нем — даже повторять неловко. А как же самый глашатай, выступающий от лица этого «поколения»? Ведь он же говорит: «мы»?! Значит, только за гениальность выводим его из «толпы угрюмой», только за нее, выразившуюся, между прочим, в том, что поэт теснейшим образом связал себя с «нашим поколеньем». «Дума» предлагает основания к отделению критикующего «гения» от критикуемого им ничтожного «нашего поколения»,— это выставляет разоблачителя в не самой убедительной позиции.

Но Лермонтов не виноват, что «Думу» восприняли за непосредственную исповедь, что «наше поколение» было сразу возведено к мно-

жеству мучеников последекабризма, что даже пронпцательному Герцену, уже находящемуся за границей, захотелось считать себя некогда побывавшим в стане этого «нашего поколения». Привыкли к тому, что поэт критикует нечто постороннее, некую «толпу»,— как Пушкин: «Подите прочь! Какое дело...» и т. д. Стали привыкать и к тому, что другой поэт, брезгливо озираясь, привычно восклицает (или просто — по-новому — ворчит): «Мы иссушили ум наукою бесплодной...». И совсем осталось непривычным настоящее обращение к самому себе — не к отвлеченно-собирательному «потерянному поколению» той эпохи, а прямо к себе. Здесь «Дума» уже не выглядит самым авторитетным образцом— она в этом смысле другая.

Наиболее убедительным и, как кажется, наиболее убеждающим, выглядит стихотворение «Поэт», где, переделывая традицию, поэт сам противопоставляет себя себе же, где он не просто даже, извне глядя, возмущается ужасами превращения «кинжала» во что-то обессиленное и скверное [22]. Голос (возникающий гораздо менее уверенно, чем в «Думе») сразу же при возникновении своем заявляет об исключительности, отъединенности тоскующего поэта от всех (для чего и весь мотив кинжала привлечен), о его ужасной заброшенности:

Теперь родных ножон, избитых на войне,
Лишен героя спутник бедный...

II, 41

---

[22] См. об этом: «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы». М., «Наука», 1964, стр. 215. Мнение, высказанное здесь, до сих пор не оспорено.

В одном характере противоборствуют тоскующий пророк и один из толпы, один из «нас», чей групповой портрет обрисован особенно резко в «Думе». Этот второй голос в характере, воссоздаваемом лирикой Лермонтова, постоянно издевается над первым голосом — «простым и гордым» языком пророка — воплощением «божьего духа»: «нам» он уже «скучен». В результате смысл всего лирического рассуждения — вовсе не в призыве вернуться к идеалу архаического пророка.

Это тяжкое обращение останавливается, словно спотыкается на заданном вопросе. Ответа нет, потому что сам вопрошающий предварительно изнурил себя вопросом и потому, по существу, что изнурение это есть поэтический ответ[23]. Лермонтовская зрелая лирика так поворачивает всю логику (на которой она основана), что в ответ получаешь тот же заданный вопрос,— но насколько увеличенно-неотложным! Постоянное проведение — через любые усилители — вопроса делает его нестерпимо ярким, накаленным и значительным. Потому и холодные слова расчета (в «1-ом Января») оказываются такими испепеляющими по отношению к жизни реальной, светской, повседневной.

В одной из работ о Лермонтове хорошо замечено, что «реализм, восторжествовавший в творчестве Пушкина, в 30-е годы является для русской литературы еще только направлением движения»[24] и что «Лермонтов дополнил Пушкина,

[23] Внешний ответ — обе последние строфы стихотворения — ужасен: это отчаяние риторического вопроса, упирающегося в отрицательность ответа реального.

[24] *И. Е. Усок.* Проблема личности в лирике Лермонтова 1836—1841 гг. Автореферат диссертации на со-

углубившись в изображение динамики мысли своего героя [25], живущего напряженной интеллектуальной жизнью» [26].

«Только направление движения» — здесь автор совершенно прав. «Торжество» — неправда, но не от существенной ошибки, а от ставшего привычным обыкновения употреблять безотчетно слова, сделавшиеся штампами. Таким же в этом, как и в иных сочинениях о Лермонтове, штампом стало слово «трагический».

В таком «направленном движении» — лермонтовский особый ход и особый выход. Глубокое и обычно запутанное внутреннее движение — олицетворение «диалектики души», стихами оформленное блуждание лирического переживания — выводит к просвету; но просвет этот не выход в искомую, ожидаемую и потому логически следуемую ясность, а облегченно выглядывающий афоризм, причем часто, что уже замечалось, парадокс. Словно просвет выводит к черному фону сплошной стены: и вот на глухой плоскости этой закрытости и черноты возникает, оборачиваясь, лицо, ужасающее спокойной правильностью афоризма. Лермонтовские заключительные афоризмы, невольно напоминающие о Баратынском,— тоже проблема.

Концовка, этот мнимый итог, именно в силу своей мнимости, всегда резко, намного мельче содержания лирического раздумия. Так, например, «Завещание», в котором, как заметил еще

искание ученой степени канд. филол. наук. М., 1964 (на правах рукописи), стр. 6.

[25] И. Е. Усок придерживается понятия «лирический герой», сложившегося в критической практике советской текущей критики.

[26] Там же, стр. 8.

Белинский, «выражение не горит и не сверкает образами, но небрежно и прозаично»[27], которое (конечно, впрочем, не от «небрежности») сознательно чуждается каких бы то ни было эффектов, завершается очень резким штрихом, который самим своим местоположением претендует на роль итога:

Пускай она поплачет...
Ей ничего не значит!

II, 98

Мастер эпиграммы, Лермонтов, однако, как видно, не обольщается серьезными возможностями этой формы творчества, очень остро — как о том свидетельствуют некоторые эпизоды «Героя нашего времени» — ощущая постоянную ее чреватость пошлостью (означенной им, между прочим, в эпиграмме же:

Бранится пошло: ясно немец,
Похвалит: видно, что поляк).

II, 102

Важно повторить, что эпиграмматическая концовка многих стихотворений Лермонтова не обольщает и самого автора видимостью подведения итога и тем самым некоей «законченности» художественной мысли. Суть — в самом неуемном движении мысли, в самом моменте движения. Невероятный динамизм самокритической мысли — такого глубокого напора неудовлетворенности русская поэзия еще не знала.

Неизменная склонность к эпиграмматизму и афористические концовки вынуждают соотнести

[27] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. IV,

привычку Лермонтова с обыкновением творческих разрешений Баратынского. Вроде бы очень похоже, морфологически однородно, та же холодная и, конечно, безрадостная сентенция:

Мне грустно потому, что весело тебе

II, 80

...Полюбит не скоро,
Зато не разлюбит уж даром...

II, 64

Можно привести многое, структурно подобное. Но вот функционально, так сказать, все обстоит иначе: Лермонтов продлевает путь, обратный пути Баратынского. Если у последнего все движение стиха ведет к заключительному афоризму, а само представляет собою служебную подготовку такого заключения, подведение к нему (о чем говорилось в предыдущих главах), то у Лермонтова заключение — внезапный, хотя вроде бы и неторопливый внешне оборот напускного спокойствия, но деланного так, что это никого не обманывает. Крепкий, надежный замок «Думы» — немножко другое, более органичное по мысли окончание, зато другие, органичные же концы выпирают своей нарочитостью и форсированной твердостью:

Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным...

II, 45

Все это было бы смешно,
Когда бы не было так грустно...

II, 85

Трагизм мироощущения Лермонтова, о котором пишут все, уже давно объясненный в его са-

мом общем виде, запечатленный и в его лирике, приходит в некоторое противоречие с другим свойством, о котором особенно охотно писали в его время, которое С. Шевырев назвал «протеизмом» [28], которое позднее лермонтовед, Шевыреву наследующий, назвал «эклектизмом» [29]. Лермонтов берет отовсюду и из ранних своих сочинений переносит в поздние, переносит формулы. Перенос некоего пассажа из трагического произведения в другое, трагическое же,— не показатель, понятно, подлинного трагизма. Обилие примеров наводит на мысль о планомерных усилиях в области стилизации. Это можно отбросить, но настоящий вопрос, возникающий в связи с таким очевидным и давно установленным обстоятельством, должен быть поставлен так: почему и как Лермонтов настойчиво оформляет свою мысль как трагедию.

Обе половины вопроса до недавнего времени казались трудными, если необходима была некоторая однозначность ответа на первую. Теперь, когда элементы литературной постройки могут быть выделены, классифицированы и сведены в некие общие реестры возможностей и «предпочтений», когда, напротив, злоупотребление понятиями «неповторимости», «единичности» каждой художественной находки усилило упреки по адресу их сторонников в эмпиризме, отсталости и ненаучности, творчество Лермонтова с его многообразными и со всех сторон проводимыми заимствованиями и переносами должно предстать

[28] «Москвитянин», 1841, ч. 1, № 2.

[29] *Б. Эйхенбаум.* Лермонтов. Л., 1924, стр. 15. Критик приводит здесь различные мнения об «эклектичности» поэтической системы Лермонтова, не говоря уж о его эстетике.

привлекательным полем-полигоном для испытания умных машин. Может быть, теперь давняя проблема утратит свою таинственность.

Еще в 1906 г. А. Блок подтвердил, что «литература последних лет многими потоками своими стремится опять к Лермонтову как к источнику...»[30]. Зло высмеяв «педанта» — Н. Котляревского и будучи во многом пристрастным и неправым, Блок авторитетно закрепил для истории значимость лермонтовской ветви как своего рода корня (или основания) для поэзии нашего века. Непосредственно рожденные ею побеги влияли на позднейшее развитие наравне с нею: она оказалась им не только бабушкой, но и прямой родительницей.

Известно, что после Лермонтова русская лирика разошлась по разным направлениям. Расхождение коренилось в основе самого литературного рода. Разность результатов такого расхождения была обусловлена той острейшей чуткостью, которой лирический род отвечает на «веянья времени». А сами «веянья» были настолько настойчивы, что обозначающиеся направления оказались круто и надолго, если можно так сказать, «развеянными».

Здесь не место воспроизводить перипетии идейно-эстетических споров и их влиятельные на судьбы отечественной поэзии последствия. Но только получилось так, что после Лермонтова не оказалось некоей «лермонтовской» линии, подлежащей продолжению в целом или осмысленному, точнее, сознательному расщеплению. Линия распалась сама по себе,— она не могла су-

---

[30] *Александр Блок.* Собр. соч., т. 5. М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 25.

ществовать при любом продолжении. Самопоедание (при свете высшего идеала) мысли и лирической поэзии — этого после Лермонтова не только никто не мог (что мы знаем), но и никто не смел, что знали современные и непосредственно последующие поэты.

История разнесла русскую лирику по разным направлениям. Они не оказались роковым образом не встречаемыми. Но с 40-х годов до 10-х годов XX в. лермонтовские достижения в реалистическом воссоздании характера, повторяю, оказались разорванными, и части их разбежались далеко и разошлись надолго.

Понимание этого расхождения не лишено драматизма. Конечно, мы не согласны с Б. Эйхенбаумом, когда он таким образом заступается за отступившую «высокую» (т. е. в условно пушкинском вкусе) лирику: она, «конечно, не исчезла не только при Лермонтове, но и при Некрасове — изменилось только взаимоотношение этих стилей, существующих и более или менее ожесточенно борющихся между собой во всякую эпоху. Фета оттеснил Некрасов, но зато позже явились Бальмонт, Брюсов, В. Иванов, а некрасовское начало скромно приютилось в «Сатириконе» (Саша Черный и др.), чтобы потом с новой силой зашуметь в стихах Маяковского» [31].

Как ни относиться к этому полубрезгливому рассуждению, очевидно одно, по крайней мере: в 20-е годы Некрасов был воспринят не просто в отъединении от своих бывших современников-лириков, но и в резко враждебной им оппозиции. Прав или неправ (по-моему, неправ) Эйхенба-

---

[31] *Б. Эйхенбаум.* Лермонтов. Л., ГИЗ, 1924, стр. 18—19.

ум,— Некрасов, действительно, и при жизни, а, особенно, в потомстве, оказался надолго как бы сбоку. И это сам Некрасов — казалось бы, прямой наследник классики!

«Боковое» в литературоведении положение Некрасова закономерно по сути своей оказалось на самой оси столбовой дороги развития нашей лирики. Дело в том, что два крупнейших лирических поэта, чье творчество ознаменовало дальнейшие завоевания реалистического метода, очутились в крайне неравноправном и очень неудобном для литературоведческого рассмотрения положении.

На творческой репутации Фета как-то сразу и словно бы раз навсегда размашисто расписалось полупризнание. Его откровенно консервативная (а к концу жизни и столь же откровенно заявляемая реакционная) политическая позиция вызывала готовность принять неприглядность его общественного облика, его личности (прижимистый помещик, кулак, оборотистый хозяин, скопидом и т. п.) как наиболее представительный показатель характеристики поэта [32], определяющий его собственно эстетическую позицию, его поэтическое лицо.

Такой вывод поэтической репутации из общежитейской и просто житейской неправилен, и некоторым подтверждением тому служит искренняя симпатия к Фету Л. Н. Толстого как раз в период наиболее острых его духовных переживаний.

К тому же, идя от личного и социального поведения, упреков к Некрасову могло быть —

---

[32] Всегда присутствующий,— начиная исследовательскими работами и кончая школьными учебниками.

и было — не меньше [33]. Зато самый путь к итогу у Некрасова настолько иной и настолько им самим твердо хранимый [34], что социально-личный быт для него может восприниматься только в плане «звуков неверных», «лирой исторгаемых». Ибо поэт Некрасов сразу и бесповоротно связал свою лирику с освободительным движением. Поэт исключительно лирический по складу своему, он сразу же обратил завоеванное русской поэзией искусство самонаблюдения на себя.

Результат потряс поэта. Недовольство собой стало самым сильным стимулом лирической активности Некрасова. Он до возможной тогда крайности развил лермонтовский мотив гражданской «самокритики» — если можно употребить современный термин для краткого обозначения понятного тогдашнего явления общественной психологии. Это сообщило реализму лири-

---

[33] См. хотя бы исследования К. Чуковского «Поэт и палач» и «Жена поэта», собранные затем в книге: *К. Чуковский.* Некрасов. Статьи и материалы. Л., «Кубуч», 1926.

[34] Замечательная, вряд ли у кого-либо из великих поэтов встречаемая форма обращения к юношеству: на склоне дней, уже в 1877 г., призыв не поддаваться соблазнам, отвращающим от его, Некрасова, гражданской цели:

Пускай нам говорит изменчивая мода,
Что тема старая — «страдания народа»
И что поэзия забыть ее должна,—
Не верьте, юноши! не стареет она.

Это из той «Элегии», где знаменитейшие строки:

Я лиру посвятил народу своему.

11, 898

ческого воссоздания характера особую идейную четкость и целеустремленность.

Фет же, напротив, если употребить современное ходкое выражение, выпрямляет иную тенденцию, или линию лермонтовской лирической рефлексии, доводя ее даже, можно сказать, до абсолюта: ибо после него эта тенденция в русской лирике не дала ничего более прекрасного. Это сосредоточение в каждом случае преимущественного внимания на самом факте впечатления и фиксация, закрепление важнейшей в связи с ним мысли-отношения. Ступени по смыслу своему разные, но операции могут проводиться и одновременно.

Гражданская проблематика Фета совершенно не интересует: за исключением эпитафий защитникам Севастополя («Севастопольское братское кладбище») в лирике [35] Фета абсолютно отсутствуют произведения, в которых можно было бы усмотреть тематику, связанную с общественной жизнью. В этом исключительном для русской поэзии XIX в. (если брать, конечно, большие имена) явлении сказывается несомненная демонстративность, осознанность эстетической и методологической позиции.

Называть ее по старой и устойчивой привычке «чистым искусством» [36] все-таки неверно: позиция эта не противопоставляет красоту и совершенство искусства безобразию и неустроенности

[35] Не беру в расчет эпиграммы и памфлеты Фета потому, во-первых, что это не лирика, а во-вторых, потому что злобность их не искупается сколько-нибудь заметной талантливостью. Это вообще — нечто третьего сорта, тем более для поэта А. А. Фета.

[36] См., например: *Г. Н. Поспелов.* История русской литературы XIX века, т. II, ч. 1. Изд-во МГУ, 1962, стр. 599, и др. учебники.

жизни [37], не превращает первое в убежище от второго, в пресловутую «башню из слоновой кости» и т. п. В таком направлении ориентировали Фета эстеты 50-х и последующих годов, но он не вполне поддался соблазну «автологической» традиции.

Он идет от жизни, только осваивает в ней сферу впечатлений [38] — реальную, однако, сферу действительности — и осваивает ее очень глубоко, стремясь если не исчерпать, то охватить наибольшее число возможностей (вариантов) связей, мгновенно возникающих между воспринимающей душой и явлением — природным или чувственным.

Это положение следует подчеркнуть. Дело не в том, что Фет изображал эмоциональную реакцию на то или иное явление, будь им гроза, закат, звуки леса, весеннее пробуждение или прекрасная женщина. В этом ничего специфического нет — на то и существует лирическая поэзия, она всегда отзвук и реакция. Дело в реакции на уже состоявшуюся реакцию же, т. е. в том, что *предметом* лирического осмысления выступает уже свершившееся *впечатление*,— и его надо как можно скорее, пока оно не остыло, не померкло, не стёрлось, схватить и возможно точнее, полнее, выразительнее (а потому и, как

---

[37] В этом смысле верно само заглавие большой статьи Д. Д. Благого «Мир как красота», сопровождающей академическое издание «Вечерних огней» (*А. А. Фет.* Вечерние огни. М., «Наука», 1971, стр. 495—635).

[38] Оттого и не выглядит таким несправедливым устоявшееся мнение о том, что Фет — прямой и самый авторитетный предшественник импрессионизма в русской поэзии (слово «импрессионизм» обретает в его поэзии очень точные реальные соответствия).

правило, очень «неточными», хотя далеко не случайными словами, уподоблениями) отобразить.

Примитивность мнения о том, что лирика Фета бедна «мыслью», но зато богата «чувством», основана поэтому на грубой путанице понятий, прежде всего на примитивности истолкования понятия «мысли».

Отрицание за фетовской лирикой «мыслительного» содержания — вовсе не наследие вульгарной социологии, машинально поныне применяемое. Это старая аберрация; ей немногим менее лет, чем самой фетовской лирике. Как ни удивительно, но начал Дружинин. Интересно и тонко разбирая и высоко оценивая сборник поэта 1856 г., критик, как всегда, связанный привязчивой полемической иронией, заявляет и легковесное [39] суждение: «У Фета не находим мы ни глубоких мировых мыслей, ни остроумных афоризмов, ни сатирического направления... Поэзия его состоит из ряда картин природы, из антологических очерков, из сжатого изображения немногих неуловимых ощущений души нашей» [40].

Уже смещенная насмешливым эпитетом «мировых», сниженная соседством с упоминанием «сатирического направления», «мысль» выглядит в контексте рецензии Дружинина тоже вроде бы иронично, а упрек тем самым может представиться недействительным (о «картинах» и «ощущениях» потом).

Однако далеко не многим так представилось;

---

[39] Назвать его опрометчивым было бы неправильным потому, что суждения Дружинина были, как правило, хорошо продуманы и взвешены.

[40] *А. В. Дружинин.* Собр. соч., т. VII. СПб., 1865, стр. 117.

тень иронии не смягчала прямого смысла критического суждения [41]. Фет с присущим ему «чувством», но без «мысли» стал игралищем так называемой «образованной» толпы, «публики». Неудивительно, что и после Дружинина куда более беспощадно Фет должен был быть наказан М. Е. Салтыковым (Щедриным), когда журнал «Отечественные записки», в котором тому предстояло вскоре стать ведущим редактором, развернул знамя борьбы за идейно прогрессивную литературу. Щедрин назвал Фета «второстепенным» (в этом он следовал Некрасову), согласился с его популярностью, отметил, что «мир» его «довольно тесен, однообразен и ограничен», и заключил, что «слабое присутствие сознания составляет отличительный признак этого полудетского миросозерцания» [42]. Щедрин прибавил к этому заключение о «скудности творческих средств» Фета [43].

Конечно, к 1863 г. Щедрин не мог знать, чем явится названное «слабое присутствие сознания» для судеб русской лирики. Его возмущало фетовское неприсутствие в деле обличения социального зла. И, конечно, Щедрин не хотел вторить Дружинину относительно отсутствия «мысли». Просто понятие «художественной мысли» (а тем более «лирической мысли») тогда

---

[41] Показательно, что даже консервативный историк литературы Николай Энгельгардт, отнюдь не противник, между прочим, «чистого искусства», счел нужным дважды оговорить свое несогласие с дружининской мыслью о «мировой мысли» у Фета (см.: *Николай Энгельгардт.* История русской литературы XIX столетия, т. II. Изд. 2. Пг., 1915, стр. 111 и 119).

[42] *И. Щедрин.* О литературе. М., 1952, стр. 186.

[43] Там же.

еще не было в ходу, скорее всего, оно вообще не существовало. Тем не менее противопоставление «чувства» «мысли» и отказ Фету в последней стало затвердевшей традицией, а потом настолько привычной, что вроде бы и не подлежащей пересмотру.

Между тем, подтверждение наличия «мысли» сразу же наводит на аналогию с Тютчевым,— тоже, конечно, по традиции, по которой (и, конечно, правильно) Тютчев — «поэт мысли». Лучшее, по-моему, сопоставление и различение обоих поэтов в плане их лирических устремлений принадлежит современному исследователю, сказавшему, к сожалению, много несправедливого собственно о Фете. Связывая Тютчева с проблематикой первого этапа освободительного движения, а Фета — с изменившимися задачами второго, Г. Н. Поспелов замечает «изменение самого склада поэтического мышления»: «Мысль Тютчева-художника всегда стремится проникнуть через текучие и изменчивые переживания и впечатления от жизни к чему-то более глубокому, неизменному и существенному в ней. Мысль художника Фета всегда стремится схватить что-то возвышенное и значительное в самых текучих, изменчивых, субъективных переживаниях и впечатлениях. Он не раздумывает о жизни *вообще* в связи с впечатлениями какого-то момента, он силится художественно запечатлеть самый момент своей душевной жизни в его собственном обобщающем значении. Поэтому его художественная мысль гораздо менее рассуждающая и гораздо более эмоциональная» [44].

[44] *Г. Н. Поспелов.* История русской литературы XIX века, т. II, ч. 1.: Изд-во МГУ, 1962, стр. 313. Считая Фета наряду с Майковым, Полонским и даже Щер-

Здесь не интересна суммарная формула, долженствующая определить путь мысли Тютчева; не претендуют на новизну и суждения о «возвышенном» и «впечатлениях» у Фета. Но самая постановка даже подобных штампов в положение взаимного соответствия, соотнесенности (не удержишься и скажешь по-модному — «контрапункта»,— на сей раз это точно) — очень удачна и правильна. *«Самый момент своей душевной жизни в его собственном обобщающем значении»* — это удивительно точное в каждом из употребленных исследователем слов определение специфики фетовского реализма в лирике. Фет чурается гражданственности, он ее даже презирает как поэт — в этом оправдание негодующего возмущения многих современников и потомства. Но «общее», «обобщающее» не сводится к собственно «общественному».

«Общественное» составляет для живущего в обществе человека самое первое; Фет пренебрегает, и нарочно пренебрегает, этим первым. Он обобщает иное,— и это иное, хоть не первое, тоже значимо. А в лирике Фета прежде всего «обобщающее значение» такого «иного» подтверждает правоту неведомых и неинтересных ему принципов реализма.

Вслед за многими, пишущими о Фете, Г. Н. Поспелов говорит о любви и о природе как о преимущественных предметах. Фет «раскры-

---

бином, «романтиком консервативного склада», автор отмечает вместе с тем, что «их романтическое творчество представляло собой существенный момент в развитии национальной эстетической культуры и вместе с тем не могло не оказывать воздействия на углубление реалистического изображения жизни в других литературных родах и жанрах» (там же, стр. 311). Все-таки — только «в других!».

вает поэтически лишь отношение человека к жизни природы в ее романтико-идеалистическом понимании и связанный с этим пониманием мир личных переживаний, прежде всего любовных». Затем: «Основной направленностью поэзии Фета стал пафос возвышенности и значительности личных переживаний и впечатлений, вызванных жизнью природы и любовными отношениями». И дальше: «Особенной характерности лирический рисунок Фета достигает в таких стихотворениях, которые являют своеобразное единство мотивов созерцания природы, любовных переживаний и связанной с этим романтической рефлексии поэта» [45].

Можно сравнить эти суждения с более старым и более типичным: «Со стороны своего содержания поэзия Фета не отличается особенным разнообразием. Два главных мотива, которыми он чаще всего вдохновляется, это — *любовь* и *природа*. Фет — певец любви и певец природы». (Дальше замечено, что хотя «область его поэтического вдохновения узка... она имеет общечеловеческое значение...» и т. д. [46]). Цитирую здесь преимущественно Г. Н. Поспелова, потому что, во-первых, он, как историк литературы и к тому же любящий систему, стремится определить своеобразие разбираемых им явлений относительно друг друга и потому не может давать обтекаемых и нивелирующих характеристик, никого ни к чему не обязывающих; а во-вторых,

---

[45] *Г. Н. Поспелов.* Указ. соч., стр. 312, 314.

[46] «История русской литературы XIX в. под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского», т. III. М., 1910, стр. 466. Статья В. Ф. Саводника. Ср. также вступительную статью Б. Бухштаба к изданию, по которому здесь цитируются тексты Фета (стр. 29).

его суждения о поэзии Фета суть максимум того, что сказано о методе Фета-лирика вообще. Но мнение о Фете как живописце природы должно быть если не пересмотрено, то оговорено: изображение природы, всегда в лирике несущее функции более или менее подходящего средства выражения переживаний, у Фета откровенно служебно.

Здесь существенное отличие от Тютчева, творческую мысль которого действительно занимает натура, природа, ее законы и непостижимые тайны. Тютчев все время стремится что-то *вырвать* у природы, заставить развязаться ее сокровенный «язык» (см., например, «Не то, что мните вы, природа...»). А Фету она *самопроизвольно* что-то говорит — только внимательно слушай, вслушивайся и записывай нужными словами моменты созвучий этого голоса со своими душевными движениями. Оттого поразительное у Фета отсутствие описательных и иных «пустых мест», которые (со слов музыкантов) В. Ф. Саводник называет «remplissage» [47], т. е. неким принудительным заполнением.

Часто поминается удивление молодого Толстого перед «непонятной лирической дерзостью, свойством великих поэтов» [48], и совсем не поминается заключение Дружинина, искушенного в наблюдениях над перворазрядной современной литературой.

К некоторому смущению тех, кто трактует Дружинина как только проповедника «чистого искусства», звучит его похвала «сознанию того, что проза жизни кажется прозой лишь для очей,

[47] Там же, стр. 465.
[48] *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч., т. 60. М., 1969, стр. 207.

непросветленных поэзией»[49]. В этом критик находит глубинную силу лирики Фета. Наиболее выдающуюся черту метода его творчества в связи с этим он видит в «зоркости взгляда, разгадывающего поэзию в предметах самых обыкновенных, и *неотступное упорство* в творчестве, *неуспокаивающееся* до тех пор, пока данный и подсмотренный поэтический момент не передан с безграничной верностью»[50]. Уже одни подобные суждения дают Дружинину право на уважительное внимание нашего литературоведения. Но это замечание между прочим.

Итак, «дерзость» — и «упорство»[51], «неуспокаивающееся» до полной победы достижения. В результате достигалась та тонкость уловления мельчайших мигов, которая в конечном счете унаследована от Пушкина и передана Анненскому. Эта тонкость уловления как следствие «неотступности» вглядывания приводит иногда к чрезмерной изысканности, могущей быть воспринятой как некое эстетическое кощунство.

Таково, например стихотворение «Сосны»: то, что в «пейзажной» лирике предшественников да и многократно потом, и в собственно пейзажах в живописи было предметом восхищения и источником духовного подъема, вдохновения, умиления или скорби, у Фета вызывает отвращение: «Я видеть не могу надменных этих сосен...» (259). Им достается за все: и за «несносность» их «трезвого вида», и бестрепетность (в буквальном и переносном смысле слова), и за то,

---

[49] *А. В. Дружинин.* Собр. соч., т. VII, стр. 120.

[50] Там же (курсив мой.— *В. С.*).

[51] Стоит сравнить с началом одного из программных стихотворений самого Фета: «Стихом моим незвучным и упорным...» (403).

что они, мертво-зеленые, будто бы «пугают» молодые «поколения» живой зелени... Если бы им были противопоставлены мирты, или пальмы, или пинии — это было бы знакомым (в принципе.) Но нет:

Италия! Ты сердцу солгала!..

90

Сосны отвратны в сопоставлении с родными же, русскими «кленами девственными» и «плачущими березами». Очень прихотливый вкус, непонятные чужому взгляду превознесения и опалы, и самый непредвиденный эпитет, примененный к клену. Возводить все такое к реализму, как-то подтягивая к «общезначимому» и т. п., не представляется возможным. Реалистически направлен путь, доводящий и самого Фета порой до крайности, а вольно или невольно подражавших ему последователей — импрессионистов от реализма вовсе уведший.

Между тем, не будучи в данном случае реалистическим, это видение жизни не является и безусловным произволом,— опять-таки потому, что «картины природы» здесь ни в коей мере не цель. Можно сопоставить образ ледохода в юношеском стихотворении Лермонтова «Весна» с образом из стихотворения Фета «Опять незримые усилья...»:

А там по нивам на просторе
Река раскинулась как море,
Стального зеркала светлей,
И речка к ней на середину
За льдиной выпускает льдину,
Как будто стаю лебедей.

139

В другом случае — при всех скидках на незрелость поэта — дана мимоходом картина, уже шаблонизированный и упрощенный образ, составляющий необходимый первый член параллелизма:

Когда весной разбитый лед
Рекой взволнованной идет...
II, 262

Дальше Лермонтов переходит к тому, что его непосредственно занимает: к своей думе о судьбе. Картина не становится аллегорическим образом переживания — она лишь традиционный трамплин или традиционная точка отталкивания. У более зрелого поэта картина могла бы быть оригинальнее и выразительнее — но суть от этого не изменилась бы. Фет же «упорно» всматривается в весенний поток не потому, чтобы его точнее описать; его взгляд оттого и остановился на движении потока, что неотчетливому его душевному движению что-то по созвучию стали говорить особенности слияния струй маленькой «речки» с большой водой «реки». Линии слияния капризны и случайны на вид, конечно, но льдинки, ведомые ими, выбегают поочередно, выплывают не в беспорядке (хотя бы и очень поэтическом), прямо на середину большого течения. Расшифровывать подобные созвучия, вероятно, невозможно. Во всяком случае, это вопрос специального изучения поэзии и поэтики Фета. Нам важно наметить роль того, что традиционно называется природой и пейзажем у Фета. В этом смысле заявление поэта Евг. Винокурова (в маленькой статье, изобилующей претенциозными и сомнительными приговорами, призванными перевернуть привычный образ Фе-

та): «Никто в русской поэзии не чувствует так природу, как Фет» [52] — может быть воспринято с некоторой надеждой.

Приведу два эпизода — из бесчисленного количества подобных. Наблюдение из «свежей» тени в летний полдень:

А там, вдали, сверкает воздух жгучий,
Колеблясь, как будто дремлет он.
Так резко сух, сноторный и трескучий
Кузнечиков неугомонный звон.

146

Точнее, кажется, невозможно увидеть и сказать даже в прозе, где точность (еще Пушкин сказал) — главное достоинство.

Вот вид пламени в камине:

Тускнеют угли. В полумраке
Прозрачный вьется огонек.
Так блещет на багряном маке
Крылом лазурный мотылек.

274

Не раз встречался в художественной словесности голубой язычок на верхушке огня, именно этот словесный образ; казалось, мера точности исчерпана. «Упорность» художественного всматривания Фета как форма (или вид) погружения в свои и тем самым общие переживания, в их ток и перемены, дает однако высшую точность: непростой, требующий остановки для осмысления метафорический образ, субъективно изощренный, оказывается наиболее приемлемым для других: наибольшее доверие вызывает

[52] *Евгений Винокуров.* Лирика Афанасия Фета.— *А. А. Фет.* Лирика. М., ГИХЛ, 1966, стр. 13.

именно он, к нему как к средству выражения тяготеет переживание каждого, чье душевное состояние оказалось особенно восприимчивым к «плещущему» «лазурному мотыльку».,

«Упорность» фетовского таланта создает возможность *слияния* выражаемого и «природного» образа, когда первое не просто выражается через второе, с помощью второго, а, подобно сдвоенному контуру в оптическом приспособлении при наводке объектива на резкость, сходится в единое изображение, совпадает в единстве. Таково стихотворение «Зной» — беспощадная «истома» живого существования, «жадность» чувства, не облегченного от чувственности даже в старости.

В другом лирическом размышлении этого же времени «бессильная истома» любви изливается в вопросах себе, что называется, прямо, без картин; наоборот, поэт жалуется на невозможность воплощения: «где силы у меня схватить их на лету?...» и т. п. (стих. «Как трудно повторять живую красоту...», стр. 319). В «Зное» же истома *воплощена*, выражена в мельчайших знаках порабощающей, гнетущей, изнуряющей жары, пробивающей «слабую» защиту ветвей, в оцепенелости поз, похожую на лень,— и ни в чем ином, кроме этого. Даже прямое указание автора на контраст в последних двух стихах — тоже всецело в сфере изображения:

> Только в той вон аллее прохладной
> Средь полудня вечерняя мгла...
>
> *319*

Можно широко трактовать столкновение в одной точке, и во времени, и в пространстве «полуденного» и «вечернего», учитывая значение этих понятий в фетовской поэтике,— но это

опять же задача возможного специального разбора. Подчеркнем только, что «Зной» — типичный случай полноты и неразложимости того слияния, о чем идет речь.

Говорить о реализме подобных произведений, конечно, труднее, чем о таких, например, строчках:

С твоим я встретиться робел и жаждал взором
И приходил молчать. Я и теперь молчу.

269

Будничность не есть непременно реализм. Но понятное в общем, отвлеченном своем виде, это обстоятельство очень часто забывается на практике. Один из видных современных поэтов, вообще склонный к философским и теоретическим размышлениям и не связывающий поэзию Фета с реалистическим методом, обнаруживает такое понимание реализма: «Но он (Фет.— *В.С.*) бывает и реалистически точен, конкретен: «В темноте, на треножнике ярком мать варила черешни вдали... Мы с тобой отворили калитку...» — или: «Стоит красавица степная с румянцем сизым на щеках»[53]. Воздержусь от комментария,— ясно только еще раз, насколько непрояснена даже самая общая постановка вопроса о реализме и реалистичности.

Надо сказать, что в громадном числе стихотворений Фета можно найти немало таких, которые прямо просятся быть сопоставимыми с произведениями предшественников. Так, Д. Д. Благой уже обратил внимание на тематическую перекличку хрестоматийного фетов-

[53] *Е. Винокуров.* Лирика Афанасия Фета.— Указ. соч., стр. 5.

ского «Сияла ночь...» с хрестоматийным же пушкинским «Я помню чудное мгновенье...»[54]. Можно присоединить и третье — тютчевское «Я встретил вас...». Более интересную параллель можно провести между ранним стихотворением «О, долго буду я...» и пушкинским «Мой голос для тебя...» («Ночь») — интересную потому, что оба поэта словно пишут парафразы на одну заданную тему, причем не только пишут каждый в своем стиле, но проводят каждый свою проблему. Параллельные обзоры, вероятно, помогут лучше убедиться в тех особенностях реалистического создания лирической мысли, которые привнес в русскую поэзию Фет[55]. На поверхности же выделяется нечто такое, что бросается в глаза сразу и о чем свыше ста лет говорят буквально все — так называемая «музыкальность».

Первым о ней после статьи П. Н. Кудрявцева в «Современнике» заговорил А. Григорьев, «сблизив», кстати, «болезненную поэзию» («единственным оригинальным представителем» которой он находит Фета) с «патуральной школой»[56]. Григорьев видит (или слышит) сходство Фета с Шопеном и уже потому оправдывает его «причуды больного эгоизма». О музыкальности писал, например, В. Боткин; сам Чайковский в известном письме вел. кн. Константину Константиновичу (поэту) говорит о благотворном вторжении Фета в область соб-

[54] *Д. Д. Благой.* Мир как красота.— Указ. соч., стр. 575.

[55] В случае необходимости намеченные сопоставления и анализы могут быть при доработке раздела развернуты.

[56] *Аполлон Григорьев.* Литературная критика. М., 1967, стр. 98—100.

ственно музыки, а Фет, с понятной радостью узнав об этом, признается тому же адресату о своей тяге к музыке и постоянном уходе в ее «область»... После всего подобного вполне правомерна та неукоснительность, с которой даже в кратких упоминаниях о Фете не обходится без «музыкальности» — не говоря уже о «певучести», или «напевности» и проч.

Вопрос о степени родства лирики Фета с музыкальным искусством, а отсюда — о выразительных особенностях метода поэта есть лишь частный случай, некая определенная конкретизация старой и нерешенной теоретической задачи: лирика и музыка; и еще: музыка и реализм. Углубление в этот вопрос — а такие случаи были — опасно тем, что оно не обещает предела. Задача манит, завлекает и пока не дает ответа. Без ее решения, не схоластического, понятно, но принципиального, каждые отдельные попытки оказываются кустарными и чрезвычайно затруднены. Может быть, в русской поэзии именно лирика Фета окажется тем непосредственным «материалом», который просветит общую проблему. Сейчас же можно заметить, что то впечатление, которое чаще всего обозначается словом «музыкальность», есть пораженность исключительной силой выразительного заряда, особенно в тех случаях, когда стихотворение вроде бы что-то описывает, особенно — если словами размеренными, «плавными» и традиционно красивыми:

Еще темнее мрак жизни вседневной,
Как после яркой осенней зарницы,
И только в небе, как зов задушевный,
Сверкают звезд золотые ресницы.

98

Музыка, может быть, здесь и не при чем, а поминается она как сфера самого полного воплощения выразительного начала.

Запись впечатлений, возникающих в процессе самопознания и сопутствующих этому процессу,— вот что мы считаем особенностью метода лирической поэзии Фета, если попытаться дать формулу. В таком случае подлинная музыкальность есть не наличное свойство стихов (разве что в сугубо метафорическом смысле), но стремление к невозможному — к освобождению от слова, от того точного и покоряющего читателя слова, что найдено «упорным» трудом. Положение кажется немножко диким, без очень веских и, в свою очередь, упорных доказательств его отстоять нельзя; пока его можно заявить как гипотезу[57]. Отметим противоположность тенденции метода Баратынского (а отчасти и Лермонтова), который нахождение «отборных» слов и отменной их связи почитал знаком состоявшейся завершенности.

Достижение в поэтике чревато разломами как формой обновления. Тенденция Фета при крайнем (не у него!) доведении подрывает доверие к слову, к форме выражения,— при том, что сам мэтр так о ней заботился. Явление Фофанова в этом смысле — несправедливое, но историче-

[57] В этом пункте очень мешает анекдотическая сторона истории вопроса. Серьезное заявление Фета в стихотворении «Как мошки зарею...» вызвало пародию профессионала-юмориста Минаева с концовкой, сразу же завоевавшей популярность («О, если б мычаньем...») — бо́льшую, чем популярность оригинала. С минаевским легкомыслием неожиданно и, наверное, невольно оказался солидарным Тургенев, шутливо пожелавший Фету сочинить стихотворение, декламация конца которого будет ограничиваться «безмолвным шевелением губ».

ски обусловленное возмездие за крайнюю поэтическую щепетильность.

Реалистичность лирики Некрасова — это само по себе уже не проблема. Проблемы могут возникать при осмыслении характера и особенностей его реализма. И здесь стойкое неразличение лирики как особого родового образования от стихотворной поэзии вообще, о чем говорилось в главе 4-й, очень затрудняет дело.

То, что Некрасов — самый крупный представитель критического реализма в русской поэзии XIX в., знают все. Права на эту роль у него ни при жизни, ни после не покушались отнимать даже противники. Реализм связывается главным образом с опытом народной эпопеи «Кому на Руси жить хорошо» [58], поэмами «Мороз, Красный нос», «Орина — мать солдатская», с медитациями вроде «Поэт и гражданин» и «Размышления у парадного подъезда», где помимо лирики и, конечно, в связи с ней существен элемент собственно эпически-описательный. Между тем лирика Некрасова, обнаруживая свою близость с предшествующим периодом, означает самый плодотворный этап в развитии реализма XIX в.

Сам по себе метод лирической поэзии Некрасова не проделал такого рельефно восходящего движения, как, например, у Пушкина, хотя его

[58] Она специально и с разных сторон рассмотрена в монографии И. Ю. Твердохлебова «Поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (М., 1954), где, между прочим, отмечено: «В основе реалистического метода Некрасова лежит отражение социально-типических сторон действительности, широкое обобщение жизненных явлений... Своеобразие реализма поэмы состоит и в революционной направленности, активно-действенном характере воспроизведения поэтом жизни» (стр. 122).

поэтический путь продолжителен — почти сорок лет. Зато в его творчестве в самом начале был такой скачок, подобного которому ни у кого из наших больших лириков не было. Разные крупные писатели, прославившиеся затем в прозе, начинали стихами. Иногда это было и осталось только пробой пера, вспоминаемой затем в подробных биографиях и по случаю издания полных собраний сочинений,— например, Гоголь, Щедрин. Кое-что из подобных проб может сохранить известное историко-литературное значение — например, Тургенев. Некрасов же начал «Мечтами и звуками», т. е. лирикой,— и тотчас так круто порвал с прошлым, что можно подумать, будто между этими опытами и обращением «Когда из мрака заблужденья...», а особенно «Я за то глубоко презираю себя...» простирается целая полоса многолетнего развития.

Некрасов начинает неточно, неправильно и сразу с присущей ему деловой решительностью и энергией рвет с подражательным стихотворством, как только ему становится ясно, что это «не то»; Некрасов сразу находит себя не только в роли крупнейшего и талантливого организатора литературного дела, но и как выразителя самых передовых гражданских идей современности в лирике. Индивидуальная судьба Некрасова оказывается выражением исторической потребности, и поэт сам это сознает.

Будучи, в отличие от Пушкина, исключительно литератором-практиком, предоставив в этом смысле другим своим современникам (не поэтам) высказываться по теоретическим вопросам, поддержанный надежными идейно-политическими и эстетическими единомышленниками, на которых можно было всецело положиться, Некра-

сов однажды выступил с программой. Он в статье «Русские второстепенные поэты» заявил, что «лет десять тому назад (статья написана в 1849 г.), даже и меньше, весьма охотно прощали отсутствие содержания и даже смысла за несколько удачных выражений, гладкость и благозвучие». Несправедливость и, как мы бы теперь сказали, непсторичность суждения очевидна. Да и самому автору, кстати, не «простили» — при всех перечисленных достоинствах — его первого сборника. Неверны и задиристые первые слова: «Стихов нет», тем более, что содержание статьи их целиком опровергает. Зато очень важно, если не в отвлеченно теоретическом плане, то в плане поэтики самого Некрасова осознание того, что «написать теперь гладенькое стихотворение сумеет всякий, владеющий в некоторой степени механизмом языка; и потому гладкость и правильность стиха не составляют уже в наше время ни малейшего достоинства». И еще: «По мере... постепенного развития и совершенствования языка постепенно исчезает и трудность выражения, так что изящная форма уже перестает быть достоинством, а делается необходимым условием всякого литературного произведения» [59].

Традиционный предрассудок насчет «топорности» поэзии Некрасова, его полного пренебрежения «формой» и т. п. не связывается прямо с этим его заявлением, тем более, что статья без малого столетие пребывала в забвении, однако признания молодого Некрасова могут их подкрепить, особенно если эти признания сопоставить

[59] *Н. А. Некрасов.* Полн. собр. соч., т. 9. М., Гослитиздат, 1950, стр. 190—191.

с многими из публицистически острых произведений того свойства, о которых В. М. Жирмунский заметил, что «здесь поэзия граничит с риторикой, т. е. с такою речью, которая рассчитана на эмоционально-волевое воздействие на слушателя», хотя, впрочем, «границы между поэтикой и риторикой никогда не были вполне отчетливы» [60]. Однако Жирмунский же выступил и против низведения некрасовской гражданской проблематики до уровня формального средства в достижении оригинальности, против «теории» Б. М. Эйхенбаума, «согласно которой политические темы появились у Некрасова как «оправдание» назревшей необходимости порвать с исчерпавшей себя и переставшей быть действенной поэтикой пушкинской эпохи» [61]. Целым рядом известных исторических и историко-литературных обстоятельств из всех проблем, связанных с некрасовским методом, именно проблема формы выдвинулась на первый план.

Некрасовская будто бы беззаботность насчет фактуры образа, строения стиха, рифмовки и т. д. не соответствует действительности. Равным образом не годится и услужливое оправдание частых случаев неловкости, неуклюжести торопливостью работы человека, который, кроме поэзии, был захвачен множеством дел и не чужд

---

[60] *В. М. Жирмунский.* К вопросу о «формальном методе».— В кн.: *Оскар Вальцель.* Проблема формы в поэзии. Пг., «Academia», 1923, стр. 12.

[61] Там же, стр. 13. И критик, и его оппонент, не убедив друг друга, остались при своих прежних мнениях. См.: *Б. М. Эйхенбаум.* Сквозь литературу. Л., «Academia», 1924, статья «Некрасов» (перепечатана в кн.: *Б. Эйхенбаум.* О поэзии. Л., 1969); *В. Жирмунский.* Вопросы теории литературы. Л., «Academia», 1928.

был игре различных страстей; в конце концов, как уже сказано, и Пушкин чем дальше, тем больше был занят многообразными житейскими делами, но об отделке стихов очень заботился.

У Некрасова была определенная, как это показывает лучшая и самая эстетически действенная часть его лирики, принципиальная установка относительно поэтического слова: называть вещи своими именами и верить, что «свое имя» лучше всего дойдет к адресату. Отсюда уже, как частные случаи, пресловутая крайняя прозаизация, ритмическое однообразие и отсутствие интереса к метрическим экспериментам, бесстрашие перед упрощенностью рифмы [62].

Кто же адресат? Ответить не просто, если иметь в виду не «Дядюшку Якова» и не «Коробейников», где все ясно, а лирику.

Увы! писать для публики, для света —
Удел не русского поэта...
Друзья мои по тяжкому труду,
По Музе гордой и несчастной,
Кипящей злобою безгласной!
Мою тоску, мою беду
Пою для вас...

«Пусть-чуть не говорю...», 1856, т. 1, стр. 162

---

[62] Между тем Некрасов обладал несомненным талантом к изобретению рифм; об этом справедливо пишет К. Чуковский («Некрасов как художник». Пг., «Эпоха», 1922, стр. 74 и др.). Невольно вспоминается мастерство признанного изобретателя Маяковского в виду, например, такой рифмы:

Что за красотка «Боржия»!..
Менялся весь в лице
И даже (не топор же я!)
Заплакал при конце...

1, 189

Очень устойчивый для Некрасова образный антураж «Музы» не позволяет смотреть на приведенную мысль как на дань минутному настроению. Жестоко самокритичные медитации, элегии, прямые инвективы, обращенные к себе и к «нам», — самое характерное, «особное» в лирике Некрасова — адресованы им не любому, понятно, читателю. Тем самым мнимость небрежения формой становится очевиднее: можно было подозревать недостаток уважения к рядовой читающей публике, к тогдашнему полуграмотному «образованному обществу», но трудно заподозрить беззаботность относительно мнения «братьев-писателей» со стороны практического борца за сплочение прогрессивной литературы. Адресат лирики Некрасова разный; иногда он — как в приведенном примере — выделен отчетливо. Касаюсь этого вопроса для дополнительного опровержения старого предрассудка, хотя он связан и с задачей данной работы.

Можно спокойно присоединиться к мнению С. Городецкого, которое он высказал еще в 1919 г. в ответе на знаменитую анкету Чуковского: «Некрасов поэт гениальный, и техникой он владеет великолепно. Но с точки зрения еще переживаемых нами узких эстетских теорий, его техника не понятна и не может быть понята... Особенно ярко видится его техническое совершенство, если принять во внимание упадочное состояние поэзии в его время». Н. Тихонов сказал иначе: «Он, вероятно, инстинктивно чувствовал необходимость брать слова, рифмы, фразы из обыденной речи по контрасту с каноном «высокого стиля» у Пушкина. Не прекрасно звучащие, ледяные, гибкие слова, а самые, что называется, заморыши, слова-неудачники...».

Пролеткульт-боевик В. Кириллов нашел свое: «Его техника настолько проста, правдива и убедительна, что хочется сравнить ее с самым голосом природы,— с шумом ветра, пеньем птиц и т. д.». П. Садофьев на этот же вопрос ответил особенно находчиво: «Для его (Некрасова.— *В. С.*) времени — это техника Вл. Маяковского. Для нашего — техника рабкоровских поэтов» [63]. Как видно, для каждого из разных поэтов в самой поэтике отозвалось близкое, что называется, заветное.

Определение адресата задевает нашу тему потому, что своеобразие реализма лирической поэзии Некрасова заключено не только прежде всего в ее тематике и в том, что обычно разбирается как идейное содержание, но и в особом артистизме, мастерстве перевоплощения, которое неудобно назвать искусством поэта-актера только потому, что такое обозначение может быть понято как порицание.

О первом написано очень много верного, и только издержки исключительного внимания литературоведов к этой очевидной стороне дела еще полвека назад дали повод к попятному неудовольствию, направленному «против того беспринципного и, в существе своем, безразличного «приятия» Некрасова, которое изучением назвать нельзя» [64]. Об идейной направленности своей поэзии Некрасов говорил неоднократно, но наиболее полное и краткое суждение — в строках, указывающих на истоки, например, в этих, из поэмы «Саша», обращенных к

---

[63] *К. Чуковский.* Некрасов. Л., 1926, стр. 390.
[64] *Б. М. Эйхенбаум.* Сквозь литературу, стр. 235.

родине:

Жизнью измят я... и скоро я сгину...
Мать не враждебна и к блудному сыну:
Только что ей я объятья раскрыл—
Хлынули слезы, прибавилось сил,
Чудо свершилось: убогая нива
Вдруг просветлела, пышна и красива...

I, 112

Словно комментарием к подобным признаниям выступают два одновременных ответа на вопрос о «народолюбии» Некрасова в упомянутой анкете К. Чуковского.

А. Блок: «Оно было неподдельное и настоящее, т. е. двойственное (любовь-вражда). Эпоха заставляла иногда быть сентиментальнее, чем был Некрасов на самом деле».

М. Горький: «Вероятно, оно было искренно, как необходимость, но столь же вероятно, что для него — как для многих людей той поры — было тяжелым крестом» [65].

По-моему, приведенные три цитаты исчерпывают *принципиальную* сущность идейно-эстетической стороны метода некрасовской лирики,— остаются расшифровки, восполнения и вариации, что делает наше некрасоведение.

Зато наибольший интерес представляет искусство мобильных перестроек в пределах единой и устойчивой на протяжении десятилетий [66] системы поэтической культуры. Некрасов мог попеременно и одинаково естественно обращаться к революционеру, к человеку духовно развито-

[65] *К. Чуковский.* Некрасов, стр. 393.

[66] Сказанным не отрицается эволюция и не утверждается, понятно, окостенелая неподвижность. Но после «Мечтаний и звуков» и до «Последних песен» поэт остается верен одному неизменному методу.

му, ищущему «дела» и смысла дела, сомневающемуся, близкому к безверию,— и к чиновнику, обывателю, ищущему в журнале развлечения, но готовому, между прочим, мимоходом проглотить и невредную просветительскую идею, облегченно-сатирическую картинку (а вдруг подействует, если должным образом ее подать); и к простому трудящемуся человеку, еле знакомому с грамотой («Несжатая полоса» в этом смысле не знает соперников), и к ребенку. Такой широты и равной органической силы[67] русская поэзия еще не знала. И все это без малейшей натуги и оскорбительных ужимок, без приспособления, «адаптации». Повторяю, я говорю только о лирике и о тех сюжетно-повествовательных произведениях, где лирический ток решительно определяет звучание произведения.

Образцом представляется «Зеленый Шум». Здесь трудно выделить какое-либо жанрово-стилевое начало в чистом виде, с какого конца ни подступись. Миниатюрная эпическая поэма с простеньким сюжетом, который без труда можно пересказать, но он занимает только половину текста; к тому же он прямо тонет в том развернутом образе весеннего ликования, который дважды врывается в повествование,— образе Зеленого Шума. Внешне это «картина весны», а по существу лирический лейтмотив вещи. Но этот безраздельно главенствующий образ оказывается заимствованным: найден источник —

---

[67] Понятие «силы» закономерно и часто встречается применительно и к личности Некрасова и к его творчеству. Причем даже со стороны тех, кто не уважал первую и без восторга относился ко второму.

украинская обрядовая песня [68]; и этого мало: вся роскошная, с детства знакомая картина победного нашествия весны *составлена из слов* комментария к публикации песни, сделанного вовсе не поэтом, а ученым — этнографом и ботаником [69], и спустя несколько лет чем-то поправившегося Некрасову. Если эти сведения предшествуют знакомству с поэмой (допустим такое), невозможно представить, что соединение столь разнородных частей приведет к успеху. Однако поэму мы знаем раньше, и потому скорее эти составные кажутся невозможными, словно результат какого-то позднейшего и неумелого разложения.

На протяжении шестидесяти пяти стихов поэма должна убедить в самом факте того, что праздник воскресения природы в состоянии разрушить злодейский умысел, выношенный, взвешенный, ставший привычным и опирающийся даже на некое «естественное право» мстителя. А лирический текст должен показать — и показывает и дает почувствовать,— *как* осуществляется эта победа жизни в форме торжества прощения над местью.

Один и тот же рисунок стихового размера означает разные по представительности и весу ритмические силы: напористый боевой, чуть хвастливо-бравый, как под барабан, ход Шума, его мягко-сокрушительный натиск, под которым без сопротивления никнет старое время года:

Идет-гудет Зеленый Шум...—

(препятствия представляются легкими декора-

[68] И. С. Абрамовым в 1928 г.— См.: *Н. А. Некрасов.* Полн. собр. соч., т. 2, стр. 670.
[69] Там же, стр. 669.

циями, бесшумно падающими) — и торопливый попиженный говорочек несчастного жалостливого человека, злодея по неволе:

Скромна моя хозяюшка...[70]

Доверительное бормотание, словно в самом деле в долгой зимней осаде, когда время терпит,— оттого и такая обстоятельность в рассказе, объективно крошечном, с мелкими подробностями, даже «типун ей на язык!» — все уместилось. Изобретенный Некрасовым размер стиха, который с такой эпической — и в точном, и в переносном смысле слова — широтой проявится потом в крупнейшем произведении поэта, демонстрирует здесь свое могущество тем, что, по-

[70] Можно построить для себя ритмические схемы стихов того и другого рода (или ряда, или «пласта») — они заметно различны. С. М. Бонди в уже упоминавшемся спецкурсе МГУ по теории русского стиха характеризует трехстопный ямб с дактилическим окончанием «Зеленого Шума» — размер, который потом присвоят себе «Кому на Руси жить хорошо»,— как двустопный «второй четырехсложник» (т. е. имеющая обязательное ударение на втором слоге четырехсложная стопа) и, в целях защиты существования таких стоп, традиционным стиховедением не признаваемых, утверждает строгую однородность ритма, даже (предложение С. М. Бонди) «ритма чувств» на протяжении всего произведения. Редкий случай, когда крупнейшему современному стиховеду изменяет слух: в угоду защищаемой схеме С. М. Бонди предлагает чтение:

Идёт-гудет Зелёный Шум.., а не
Идет-гудет Зеленый Шум...—

т. е. без пропуска ударений, как то подсказывает самое непосредственное ощущение поэтического образа; слушаться его, уверен, в данном случае вернее всего. Иное дело — «Скромна моя хозяюшка...».

добно чародею в сказке «Кот в сапогах», может превратиться в мышку: «рев» «зимы косматой» звучит как нашептывание, а рассказ о нем — как жалоба. Страшные заключительные слова:

Окрепла дума лютая —
Припас я вострый нож...—

149

звучат не страшно, угрозы в них нет. Ритм и создаваемая им стилевая инерция словно заглушают отдельные слова, как бы определенно значимы и значительны они ни были. Оттого и перекликающиеся с приведенными слова, словно взятые из сценария немого фильма:

Слабеет дума лютая,
Нож валится из рук...

149

не кажутся смешными, балаганно-мелодраматическими.

Но показ мощи ритмического движения не самоцелен, он целенаправлен. Лиризм Некрасова понес бы здесь урон, если бы Зеленый Шум так же по́ходя, как остатки зимы, затопил значимость горя и обиды человека, затаившегося от злорадства соседей. Заключительная песня, что слышится «одна — в лесу, в лугу», усмиряет злобу без того, однако, чтобы свести конфликт к морали «не убий»:

Люби, покуда любится,
Терпи, покуда терпится,
Прощай, пока прощается,
И — бог тебе судья!

149

Человеческое, выступившее сначала в развернутом строе метафор, теперь являет себя открыто, непосредственно. В форме, доступной тому читателю, для которого поэма писалась, т. е. в виде счастливого примирительного конца (самого приемлемого конца!) Некрасов уравнивает дело великой природы и дело маленького человека. «И — бог тебе судья!» — не подбрасывание барином простолюдину второсортной эстетической подачки, но честное и внезапно очень обнаженное откровенное признание народу, что ответов у поэта нет, а обманывать он не хочет, как человек-гражданин, и не может, как поэт-реалист. В этом смысле,— что, конечно, спорно,— заключение «Зеленого Шума» едва ли менее реалистично, чем привлекавшее своим поэтическим оптимизмом и социально-политической диалектикой окончание «Кому на Руси...» — последняя песня Гриши.

* * *

Судьба реализма в лирике Лермонтова, Фета, Некрасова, лишь бегло здесь намеченная,— это особая и большая тема, которую, конечно, рассматривать можно и монографически, применительно к каждому поэту, а можно и в плане общего развития русской поэзии; тогда помогут соотнесения и с творчеством Тютчева, и с линией Кольцов — Никитин — Суриков, и со стихами, условно говоря, народнической ориентации. Не очень трудно будет убедиться и — чем больше примеров, тем обстоятельнее — убедить в том, что после Лермонтова и эпохи пресловутого «гонения» на поэзию о каком-либо подобии единого потока не может быть и речи. Гораздо

труднее понять, и понять в самом историческом материале, смысл того синтеза разных течений, который обозначился в начале нынешнего века, главным образом, в лирике А. Блока 10-х годов, когда поэзия после долгого времени снова вышла в высший слой литературной жизни. Возвращение активного общественного интереса к лирической поэзии, конечно, было вызвано наступлением новой эпохи русского общественного развития. Вспомним, что этап пролетарской революционности начался лирической гражданской поэзией, подобно тому как ею же, например, начинался декабризм. Если сам интерес неудивителен, то тяготение к реалистическому методу после многих лет так называемого в этом смысле «безвременья» остается задачей еще даже ясно не поставленной, а для своего решения требующей, вероятно, пересмотра творчества и репутаций ряда поэтов второй половины XIX в.

Долгое время некрасовская и фетовская линии считались непримиримыми, равно как и таланты и значение их несопоставимыми. Ныне Д. Д. Благой очень веско заявляет, что с точки зрения современного опыта «историческое единство противоположностей: *Некрасов — Фет* обретает гармонический характер. Они уже не противостоят друг другу, а один другого восполняют»[71]. Так воспринимаем мы, и дело исследования теории восприятия — расцветшей сейчас отрасли искусствознания и эстетики, изучающей законы «эстетического предпочтения»,— разобраться в природе и смысле такого примирения некогда открыто враждебных путей лирического творчества. Но остается

[71] *А. А. Фет.* Вечерние огни, стр. 635.

задачей рассмотрение того потаенного общего, что непременно было в творческом методе и Некрасова, и Фета, и их последователей, что дало затем возможность Блоку любить равной любовью и того, и другого и сознавать родство не только своих поэтических устремлений, но и своих написанных стихов с их наследием, дополненным голосами Григорьева и Полонского.

Самая идея реалистичности позднего лирического творчества Блока, несмотря на предшествующие попытки обоснования, требует дальнейшей разработки. И эта задача оказывается не отвлеченной историко-академической, потому что метод Маяковского или Есенина (при всех соприкосновениях того и другого с некрасовской традицией) просто не может быть понят вне опыта Блока.

Так что цепь преемственности, часто поминаемая как некий ритуально необходимый словесный оборот, выступает реальной действительностью. Включение во взаимную связь разновременных явлений и исторически упорядоченное прослеживание развития этой связи — в нашем случае в плане развития реалистического метода русской лирической поэзии — окажется, безусловно, стоящим и благодарным предметом научного поиска.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение
3

Глава первая
Определение предмета
и поиски начала
23

Глава вторая
«... Чувства общие, по существу своему...»
55

Глава третья
Утверждение классической системы
92

Глава четвертая
Пушкинское предрешение
дальнейшего лирического развития
171

Глава пятая
Поэтика «отборных слов»
и точности обычного слова
218

Глава шестая
Перспектива развития на полвека
300

Стр.	Строка	Напечатано	Должно быть
16	7 св.	перепзбыток	прен ыбыток
156	10 св.	непрочной	непорочной
164	11 св.	(1834)	(1835)
235	8 сн.	Девушка	Деьушке
235	7 сн.	«не знаю»	«Не знаю»
244	15 св.	доверительностью	доверительностью,

В. Д. Сквозников