

Г. А. ГУКОВСКИЙ

ПУШКИН И ПОЭТИКА РУССКОГО РОМАНТИЗМА

(Проблема национально-исторического колорита в романтической поэзии)

Пушкин в начале своего творческого пути осуществил принципы обеих ветвей русского романтизма 1800—1810-х годов, — и психологического романтизма Жуковского, и гражданского романтизма декабристского и декабристского толка. Уже само по себе объединение обоих этих путей романтизма в творчестве юного Пушкина было проявлением независимости гения, проявлением той тенденции к слиянию всего наиболее передового и ценного, что было в литературе до него, которая всегда отличала Пушкина и впоследствии. Если же принять во внимание, что с 1810-х гг. по 1820 г. Пушкин органически усваивает достижения Батюшкова, что в это время он сближается в отдельных чертах с Крыловым, что он, несомненно, учитывает и опыт французских поэтов XVII—XVIII вв., то картина получается еще более ясная. Правда, поскольку творческие победы Батюшкова в сущности близки к положительному содержанию искусства Жуковского, в основе поэтической работы Пушкина до 1820 г. лежит все-таки объединение школ Жуковского и гражданского романтизма. Впрочем, это объединение не было в данный период доведено Пушкиным до конца. Элементы обоих типов раннего русского романтизма, как правило, существуют в различных стихотворениях, хотя и написанных в одно и то же время, вперемежку. Но даже существование их в пределах единого творческого процесса одного поэта было творческой победой немаловажного значения. До Пушкина и такое объединение не было осуществлено. Жуковский оставался чужд гражданскому романтизму даже в своих военно-патриотических стихах. «Певец во стане русских воинов» — более лично-психологическая элегия, чем гражданское стихотворение, в понимании декабристской поэзии; интимные «домашние» эмоции дают основной тон этому превосходному произведению. В прекрасном послании «Вождю победителей» характерно, что героем является не нация, а личность — и личный тон пронизывает все стихотворение. Индивидуальный оттенок имеет и послание к Александру I. Конечно, и Жуковский не мог в годы войны остаться совсем в стороне от гражданской тематики. И в указанных стихотворениях, и в «Песне барда над гробом славян-победителей» (1806) мы найдем гражданско-патриотические ноты, но не они определяют основной характер этих произведений. То же в еще большей степени относится к Батюшкову, единственное стихотворение которого военно-патриотического содержания («К Дашкову») имеет подчеркнуто личный психологически-интимный характер.

Попытку писать не только в гражданско-патетическом стиле, но и в манере Жуковского сделал Гнедич (см., например, «Дружба» 1810, «Осень» 1819, «Приютинно» 1820 и др.); у него есть даже стихотворения, в которых он пытался совместить оба стиля в пределах единого текста,

например, «К провидению» 1819 г., «К другу» 1819 г. Но эти попытки Гнедича несистематичны, непоследовательны, не доведены до ясности. Подлинным собирателем русского романтизма был молодой Пушкин.

В основном творчество Пушкина до 1820 г., а в значительной части и позже, на юге, оставалось замкнутым в пределах романтизма, его мировоззрения и стиля. Романтический субъективизм был свойствен ему в обоих его течениях, и лично-психологическом и социально-героическом, так же, как связанный с ним метод преодоления «внешней» предметной действительности, и истолкование поэзии и вообще культуры как особой сферы, парящей над объективным миром. Отсюда — невозможность вместить объективный мир в «духовную» сущность слова, следовательно, субъективная семантика; отсюда — отсутствие историзма, отрыв эмоции и мысли свободолюбца от «неразумной» и неукоснительной закономерности жизни народов, характерные для всей декабристской поэзии (вспомним, например, «Думы» Рылеева).

Следовательно, творчество молодого Пушкина не было и не могло быть просто первым шагом на его будущем реалистическом пути, и развитие Пушкина как поэта, вообще протекавшее органически и без крутых переломов, не было прямолинейным.

Начиная с 1820 г., в творчестве Пушкина накапливались идейные и стилевые материалы для перехода его на позиции реализма, осуществленного в основном в Михайловском, около 1825 г.; эти же материалы, в свою очередь, были развитием тех начал, которые были основными для Пушкина еще до 1820 г. Иначе говоря, отход от романтического мировоззрения в творчестве Пушкина был обусловлен развитием именно романтических начал его. Потенции, заложенные в гражданском романтизме, в специфическом их развитии привели к крушению романтизма изнутри. Но для построения нового стиля, обнаружившегося в самом романтизме, оказались нужны и психологические открытия стиля Жуковского.

Этот процесс внутреннего движения романтизма может быть прослежен в любой грани, в любом признаке стиля. Я остановлюсь на одном признаке, специфичном для гражданского романтизма; этот признак не исчерпывает вопроса, но указывает направление движения, и для этого достаточно рассмотреть только его; этот признак — романтический местный колорит.

Давно известно, что проблема местного колорита была выдвинута в литературе именно романтизмом. Романтизм выступил против классицизма с его отвлеченным, космополитическим идеалом прекрасного, с тенденцией изображать человека вообще, вне времени и пространства, изображать его по законам искусства, обязательным для всех времен и народов. Следует здесь же подчеркнуть, что в России эта проблема была поставлена не романтизмом вообще, а именно гражданским, предекабристским и декабристским романтизмом; она осталась чуждой романтизму Жуковского и его школы. Можно сказать, что Жуковский разрешил в русской поэзии задачу воссоздания психологической индивидуальности отдельного человека; гражданский же романтизм приступил к разрешению задачи понимания и воссоздания индивидуальности народа, индивидуальности национальной культуры.

Нас не должен вводить в заблуждение такой пример, как изображение, например, Жуковским средневековых рыцарей. Они не наделены в его балладах никакими конкретными чертами ни эпохи, ни тем более национальной культуры. В балладе о старушке даже невозможно сказать, где происходит действие, так в ней спутаны черты православной церковности с западными легендами. Легенды Жуковского интересуют не как фольклор, выражающий лицо данного народа, непохожего в своей фантазии, как

и в своей жизни, на другие народы; легенды для него — это мечты души, рвущейся из оков «внешней» жизни в свободное творчество фантазии. Эстетизированная эмоция — суть и цель древних легендарных мотивов поэзии. Освобожденные от бытовых «внешних» ассоциаций, образы и символы легенд для Жуковского — наиболее естественное, прямое воплощение несказуемых состояний души. Поэтому никакого объективирующего значения они для него не имеют, не определяют темы, а определяются ею. Смальгольмский барон таков, как он дан в балладе, не потому, что он — шотландец, а в балладе показана Шотландия (и вообще северная романтика) потому, что тема баллады — трагические и суровые страсти.¹

В балладах Жуковского нет никакой народности, — в смысле определения субъективной темы объективным коллективным сознанием. Пресловутые несколько стихов из «Светланы» о гадании девушек не меняют дела, потому что даже этот исключительный случай не противоречит общему положению вещей. И вступление к «Светлане» — это эмоциональная мелодия образов и слов, а не воссоздание этнографического явления в слове, не стремление воплотить тип народного сознания, из которого бы поэт сделал вывод, определяющий его понимание личности, да и других проблем искусства и жизни.

Характерна разница поэтического использования истории народов, например, у Вальтера Скотта и у Жуковского. В своем «The eve of St John» В. Скотт говорит о событиях и именах, вызывавших в сознании шотландца патриотические воспоминания о прошлом, как у нас, например, чрезвычайно богаты ассоциациями упоминания о Куликовом поле, Непрядве и т. п. Жуковский никогда не оперировал такими событиями русской истории, хотя и обдумывал ряд лет поэму из русской истории, так и не написанную. Он пользовался западными именами, для русского читателя не имевшими национально-героической насыщенности и остававшимися только эффектными символами яркой мечты о красивом.

Анкрамморския битвы барон не видал,
Где потоками кровь их лилась,
Где на Эверса грозно Боклю напирал,
Где за родину бился Дуглас.

Для Вальтера Скотта эти имена, как и само наименование знаменитой битвы, памятной в Шотландии, это — героическая история его народа. Для Жуковского и его читателя — это эффектные изображения неизвестных боев и воображаемых рыцарей; имена эти ничего не говорили, как ничего не говорят и до сих пор русскому читателю. Для Жуковского эти имена — не достояние народа, а эмоциональное выражение душевного состояния, взятого в его особенности.

Совершенно иное положение с поэтами «левого» крыла русского романтизма. Для них проблема национального колорита весьма насущна. Это для них политическая проблема, одна из основ их политического мировоззрения в искусстве. В общем плане можно утверждать, что если борьба за личность, за индивидуальность человека и его внутреннюю жизнь в искусстве была борьбой за свободу человека в обществе, то борьба за национальное своеобразие, индивидуальный облик культуры, склада мыслей и чувств, быта и поверий народа была борьбой за национальную

¹ То, что эта баллада — перевод из Вальтера Скотта, не имеет значения. Жуковский придал ей свой колорит. Кстати, надо заметить, что я рассматриваю Жуковского 1800—1810-х гг. Жуковский с 1830-х годов значительно меняется под влиянием Пушкина. Но этот новый Жуковский, не чуждый реалистических черт, не подлежит рассмотрению в данной связи.

свободу. Здесь уместно напомнить о том общем увлечении передовой литературно-общественной мысли фольклором, национальной стариной, средневековьем и северными легендами, которое охватило всю Европу, начиная с середины XVIII в., а в особенности в конце столетия. Это была заря новой литературной эры романтизма, глубочайшим образом связанной с судьбами новой эры социальной жизни народов, с периодом буржуазных революций.

Буржуазные антифеодалные революционные движения переплетались с национально-освободительными войнами. Американская революция была войной за независимость, и она же установила буржуазно-демократическую республику. Якобинцы во Франции называли себя патриотами, и идеи французской нации, ее свободы, ее достоинства, были для них одной из основ их мировоззрения, причем нацией они считали все население страны, кроме космополитов-аристократов, врагов революции, а патриотизм понимали как борьбу за свободу как своего государства, так и своего народа. И для Державина патриотизм — синоним якобинизма (см. оду «На счастье»). Когда наполеоновские войска из силы революции превратились в силу империалистических захватов, войны против Наполеона, войны за независимость народов от ига французской буржуазии стали войнами прогрессивными, национально-освободительными, и в них рождались революционные тенденции и замыслы лучших людей, осмысливших правильно героическую борьбу народов. Такова была война 1812 г. для русского народа, такова же была война 1813—1814 гг. для германского народа. Затем Европу ряд лет потрясали национально-освободительные восстания, переплетавшиеся с социально-революционными, — греческое восстание, итальянские восстания, испанская революция. Нация — это была демократическая идея в 1775—1825 гг. Во имя свободы развития народных сил боролись и те, кто с оружием в руках отстаивал независимость своей страны, и те, кто восставал против феодальной реакции, и те, кто в искусстве отстаивал право нации на самостоятельность, на своеобразие. Это своеобразие недаром искали в поверьях, языке, обычаях, искусстве народа, а не в «интеллигентном обиходе» и не в книгах, написанных учеными людьми. Право нации на самоопределение в области культуры и стиля было другой стороной права народа на свободу.

До романтизма, в пору властвования классицизма в литературе, признавался лишь один общечеловеческий идеал искусства, идеал красоты, рационально-дедуцированной и ориентированной на условную античность. Сама эта античность понималась не как конкретное, исторически определенное, хронологически и географически ограниченное бытие, а именно как условный общечеловеческий идеал, не связанный органически ни с историческими, ни с этнографическими, национальными чертами породившей его культуры и действительности. Народы, в лице своих литератур, склоняли свои головы под ярмо классических норм прекрасного и разумного. Но когда началось великое восстание народов против всех норм, выкованных при феодализме, тогда оказалось, что не все люди одинаковы и не всегда и не повсюду действуют одни и те же нормы прекрасного. Мало того, оказалось, что не для всех народов приемлемы одни и те же нормы общественного бытия. Во всяком случае, если раньше, при классицизме, национально-исторические различия культур считались чем-то преходящим, идейно, а стало быть и художественно малоценным, теперь эти различия были признаны законным достоянием народов, их неотъемлемым правом.

Единый универсальный идеал античного классицизма рушился. В середине века был обнародован макферсоновский Оссиан; за ним появилась Датская история Малле с публикацией древне-скандинавских поэтических сказаний. Северный фольклор вошел в литературу со сборником Перси.

И вот, рядом с Гомером и Еврипидом, истолкованными в качестве образцов разумной гармонии человеческих душевных качеств, встал другой идеал человеческой красоты, не похожий на античный, но все же прекрасный и в своем роде законченный, идеал северной народной культуры. Ровный свет греческого солнца и симметрия античных белых колонн на вечно голубом небе воображаемой Греции был понят по-новому, когда рядом с ним утвердился на равных правах трагический сумрак северной мифологии, растрепанный, но по-своему величественный идеал воинственной культуры викингов и бардов, мрачной природы скал и бурь, скудной, но мощной жизни Шотландии или Исландии. Все народы принялись конструировать свою идею национальной культуры, отличную от древней греческой и римской.

На первых порах это конструирование привело к разделению двух типов культуры, южного и северного, античного и оссиановского. Гердер возвестил Европе равноправие обоих типов и, главное, народный характер, фольклорную основу обоих. Он же глубоко принципиально и в связи с проповедью передовой социально-политической доктрины показал мощь народного искусства всех народов и провозгласил закон: нет искусства, нет и не было великих творений поэзии, не вырастающих на основе народного миропонимания, народного склада мысли, чувства, народной поэзии. Сталь открыла для Франции (а потом и для России) широкие перспективы романтизма, показав смысл и значение своеобразия двух типов искусства, античного — южного, и северного — романтического, коренящихся в условиях жизни народов древней Греции, с одной стороны, и народов севера — с другой (географическая теория Монтескье была еще убедительна для Гердера и Сталь).

Одновременно меняется облик самой античности, в частности Греции. Культуру античности передовые мыслители эпохи стремятся осмыслить как конкретный частный вид культуры данного народа, прекрасный, но не обязательный для других народов. Нахлынула новая волна археологических и исторических разысканий древнего мира. Винкельман, открывший вновь для Европы подлинную греческую красоту, не ту, которая стала привычной в отвлечении Расина, а простую, примитивную красоту детства человечества, еще не преодолел взгляда на античность как на идеал. Но он уже доказывал, что этот идеал — выражение конкретных социальных условий, что он неповторим в других условиях; при этом, его концепция также имела передовой в политическом смысле характер. Через несколько десятилетий Сталь, восхищенная античностью, тем не менее уже совсем свободна от обобщения античного идеала. А Сисмонди, также значительно влиявший на русских романтиков, обосновал географическое и отчасти этнографическое понятие южной культуры, объединявшее античность с итало-французским средневековьем и возрождением, утверждая в качестве основы искусства национальное своеобразие, национальную идею. Национальная идея каждого народа, неподвижная внутри себя, но сменяющая одна другую со сменой исторической роли народов в мировой истории, легла в основу философии истории Гегеля.

Все это движение протекало в рамках романтизма и носило идеалистический характер (в философии оно противостояло механистическому материализму классицизма XVIII в.). Само понятие нации, народа мыслилось как метафизическое, неизменное, лишнее, в сущности, развития. История понималась как сосуществование или смена замкнутых национальных культур. Каждая данная национальная культура объяснялась внешне-географически и в конечном счете — метафизической тавтологией, объясняющей ее складом души народа или группы народов («южане» и «северяне»). С другой стороны, и каждый отдельный человек, представитель определенной замкнутой культуры, определяется в своем

быте и характере той же тавтологией: он таков потому, что он — норманн, или потому, что он — грек. И все же, возможности развития этой концепции были неограничены, и в своем движении она приводила к крушению романтизма, к реализму. Эта концепция выдвигала проблему обоснования своеобразия человеческой личности чем-то вне ее лежащим, для нее объективным, а именно — типом данной национальной культуры. Здесь был заложен принцип преодоления субъективизма романтического мышления, в свою очередь преодолевшего рационалистический схематизм и отвлеченность классицизма. Завоевав конкретность индивидуальности человека и нации, романтизм понял ее как вечную сущность, замкнутую, т. е. саму себе доверяющую. Социальная действительность, скачкообразный ход истории, выступление масс, изменившее на глазах поколения мир, прогрессивное движение человечества и крушение метафизических идеалов буржуазной революции привели лучших людей начала XIX века к осознанию истории как движения и изменения, разбили неподвижное представление о национальной культуре. Еще Рылеев мыслил русскую героиню как неподвижную, т. е. лишен был историзма как принципа мировоззрения, заставляя русских героев всех веков говорить, мыслить и действовать как декабристы. Но уже Гегель сформулировал законы диалектики. Вальтер Скотт показал миру, что люди бывают разными не только в силу различия национальных культур, но и благодаря различию исторических этапов жизни одного народа. Этот переворот, поистине решающий для литературы и для реализма в частности, был осуществлен историзмом искусства. В то же время Вальтер Скотт в гениальном «Айвенго» показал национальные различия как социальные, осмыслив исторические изменения общества и человека в формах борьбы социальных сил. Вальтер Скотт научил историзму ученики историков. Барант первый научно показал изменение людей в развитии общества. Тьери избирает для своего капитального труда — «Истории завоевания Англии норманнами» тему «Айвенго» и ссылается на этот роман в предисловии к книге.

Конечно, появление Вальтера Скотта было подготовлено всем развитием романтической литературы, так же как построение социологической истории было подготовлено развитием философии и науки в конце XVIII в. Ведь Вальтер Скотт заложен уже в «Геце фон Берлихинген» Гете. И все же значение открытия историзма и социального принципа в литературе было неизмеримо велико. Оно нашло реально-объективное объяснение своеобразия конкретного человека и типов людей. Человек бывает таким, а не иным, потому что его сделала таким история его народа и всего человечества, потому что его сделало таким его участие в борьбе социальных сил его эпохи.

Француз XVIII в. — не француз XIX в., и в то же время банкир XIX в. не то же, что рабочий XIX же века, — такова была новая установка. Ее осуществил Бальзак, воспитанный на романтизме, историческом романе, ученик Вальтера Скотта и рассказавший о своей эпохе как историк и социолог. Ее осуществлял Пушкин, начиная с середины 1820-х годов вставший прочно на почву социально-исторического понимания человека. Субъективизм романтизма не отпал, а оброс плотью объективного, получил объяснение в истории и социальной жизни. Люди-индивидуальности стали людьми-типами. Национальная культура сама стала фактом истории и дифференцировалась в объективных условиях социальной борьбы. Метафизическая тавтология распалась. Родился реализм XIX столетия.

Мне пришлось сделать этот краткий экскурс в дальнейшую историю романтизма, чтобы пояснить те стороны этого явления, которые привлекают мое внимание. Мне было важно указать, что проблема «местного колорита» была, с одной стороны, проблемой политической в плане национально-

освободительной борьбы, с другой же стороны, послужила отправным пунктом дальнейшего прогрессивного движения литературы к реализму.

Русская литература не осталась чуждой общеевропейскому движению. В ее демократических, а затем и революционных течениях возникает интерес к национальному искусству, к фольклору. Фольклоризм Чулкова и Попова в 1760—1770-х годах — это явление, соотношенное с предромантическим течением Запада, с Макферсоном, Перси, Клопштоком и др. Оссиан и Малле сыграли в России в XVIII в. такую же роль, как и на Западе. Радищев, не без влияния Гердера, утверждает понимание фольклора как выражения духа народа и основы всякого подлинного большого искусства. Он же ищет своеобразия русской национальной культуры именно в народном сознании, революционном по преимуществу. И его теоретические размышления и его поэма «Песни древние» открывают традицию революционного романтизма в России, традицию поисков национального искусства, характеризуемого освободительной направленностью содержания и замкнутой спецификой национальной самобытности формы. И в этом отношении гражданский и декабристский романтизм наследуют у Радищева.

Следует здесь же указать еще на одно обстоятельство. Определение замкнутых типов национальных культур в европейской поэзии и в литературе вообще шло в основном для Европы по двум линиям: северной культуры (Оссиан и др.) и античной (Гомер и др.); но оно не замкнулось в этих двух линиях. Уже Гердер пытался рассказать о культуре народов Востока и Америки как об особых своеобразных типах. Расширение круговорота мировой экономики и политики расширяло кругозор романтического национального понимания культуры. Американские индейцы, уже не по-вольтеровски, не на манер французских просветителей, на которых они так похожи в «Альзире», были изображены Шатобрианом, сделавшим попытку охарактеризовать их культурный тип. Парни, увлекавшийся Оссианом, создает цикл «Мадагаскарских песен», переведившихся не одним русским поэтом. Молодой Гюго напишет роман о неграх, в котором попытается воссоздать своеобразие души негритянского героя — «Бюг Жаргаль». Еще позднее Мериме будет разоблачать романтический показ негров в бессмертной реалистической новелле «Таманго» и т. д.

Не случайно в это же время становятся столь популярными описания путешествий в экзотические страны и делает свои открытия Шамполион. Но самую значительную роль в этом открытии чуждых экзотических культур играло увлечение Востоком. Восточный стиль, выражающий восточное мировоззрение, «душу Востока», по многим причинам стал играть в литературе чрезвычайно важную роль. Открывается для Европы поэзия Ирана, Коран становится модной книгой, Гете пишет свой «Западно-восточный диван», Радищев говорит о Гюлистане Саади, а затем — Байрон открывает новую поэзию Востока. Мур, а потом Виньи и многие другие делают восточный стиль одним из ведущих явлений романтизма. Здесь, на Востоке была найдена третья великая культура, — рядом с гомеровской и оссиановской, — богатая своеобразной красотой. И опять — современников этого «открытия» поражало то, что перед ними — народ (вернее, группа народов), создавший свой высокий идеал человека, красоты, мудрости, не имеющий ничего общего с идеалами Гомера и Оссиана, народ, не знающий правил Буало, ученья Вольтера и даже искусства Шекспира, — и тем не менее владеющий подлинной культурой. И эта культура правомерна. Следовательно, нет единого закона культуры. Критерием ценности культуры оказывается не книжность, не проверка ее нормами южной Европы, а национальная органичность ее, связь с глубинами «духа» данного народа, ее независимость, замкнутость.

Сохранность своеобразия культуры воспринимается как следствие мужества народа, сумевшего героически отстоять свое лицо, свою духовную независимость, свою свободу.

«Хоть у китайцев бы нам несколько занять
Премудрого у них незнанья иноземцев», —

тоскует поэт-декабрист Грибоедов, и это для него — лозунг политической свободы.

Все три основные народные культуры, резко очерченные в своем своеобразии, гомеровская, оссиановская и восточная, — становятся символами героики народной борьбы за независимость, противопоставленными безликой в национальном отношении культуре салонов феодализма. И опять — у романтиков эта идея народности культуры и ее освободительной функции внеисторична (но этнографична) и, в основном, внесоциальна. Потом придет реалистический принцип исторического и социального определения культуры и принесет иную характеристику принципа народности. У зрелого Пушкина Пугачев рассказывает народную сказку, а дворяне-офицеры пробавляются песенкой из пошлого, для Пушкина, песенника. И еще в «Борисе Годунове», реалистической трагедии, построенной по историко-социальному методу, противопоставлена русская национальная культура западной — польской, салонной, но в пределах русской культуры единство не разбито: царевна причитает по жениху народным складом. Впрочем, эта черта здесь — также историческая характеристика допетровской Руси, в которой еще не произошло, по мнению Пушкина, отделения верхушечной культуры от народной. В «Евгении Онегине» трагедия Онегина связана с салонностью его вненациональной культуры, тогда как «милый идеал», Татьяна обоснована народной культурой во всем своем облике, и в фигуре няни, и в сне, в котором мотивы русских сказок побеждают наносную стихию мотивов западных романов. Романтическая народность не была уничтожена пушкинским реализмом, а была объективирована им. Этнографическая метафизичность была снята историко-социальным и демократическим объяснением ее. Культура нации стала культурой данного исторического периода, расслоенной и определенной социально. В «Сценах из рыцарских времен» — во всем этом наброске веет единый дух эпохи — дух Германии эпохи возрождения; но культурный тип героев определен не только страной и эпохой, а и социальным местом: Франц, Мартын, рыцари — это разные культуры. Между тем, культура Востока, восточного человека у Байрона, как у Виньи и у Гете, — едина, не разделена социально и неизменна хронологически. Она — символ. Она дана скорее мифологически, чем реально.

Итак романтический местный колорит и романтическая народность были одной из граней прогрессивного политического крыла романтизма. Они формулировали новую мифологию и символику национально-освободительной борьбы. Именно поэтому и на русской почве в начале XIX столетия поиски местного колорита теснейшим образом сочетаются с гражданской, преддекабристской, а потом и декабристской поэзией, хотя и остаются до Пушкина в пределах романтической иллюзорности и внеисторичности.

Я могу здесь привести лишь несколько примеров в этом плане, не стремясь исчерпать материал или хотя бы изложить обстоятельно историю этого вопроса в русской поэзии 1800—1820-х гг. Для передовой русской литературы этого периода опыты создания национального искусства в 1760—1790-х гг. — уже пройденный этап, не удовлетворяющий запросов нового времени, вследствие политической беспринципности этих опытов, отсутствия связи их с проблематикой освободительной борьбы. Исключение составляет только Радищев; однако надо учесть, что его «Песни древние»

написаны уже в 1801—1802 гг. При этом опыты XVIII в. были замкнуты кругом узко национальных, только русских заданий, легко переходя в охранительную или реакционную тенденцию отъединения «русского склада» от передовой европейской культуры.

Иную позицию занимает уже, например, Гнедич. У него мы наблюдаем — вместе с постановкой проблемы гражданского стиля — широкое признание равноправных типов культуры, сходное с передовыми течениями западной литературной мысли. Гнедич в основном знает два типа культуры: гомеровский и оссиановский. И у него уже намечается вопрос, важный для дальнейшего развития русского искусства: куда отнести русский национальный тип культуры? В качестве «северного» народа русский народ причислялся к оссиановской группе (так было, например, в творчестве старого Державина); но глубокие исторические связи с Грецией через Византию, подчеркнутые еще Ломоносовым, заставляли сопоставлять истоки русской национальной культуры с гомеровским типом. Сюда же вела мысль о русском народе как еще юном народе, нетронутым рефлексией и меланхолией северной поэзии, бодром и оптимистическом. Так Гнедич приходит к попыткам объединения русского тона с античным типом стиля в «Рыбаках».² Так же он приходит к славянизации слога своей «Илиады», истолкованной им как аналог идеалов русской героики.³

Еще в 1804 г. Гнедич написал большое стихотворение, почти поэму, «Красоты Оссиана или песни в Сельме», в котором он хотел, по его собственным словам, «все красоты Оссиана слить в эти песни и в них одних показать, каков Оссиан». Это — опыт воссоздания целостного облика стиля Оссиана как замкнутого эстетического канона, противостоящего гомеровскому. При этом характерно не только то, что это стихотворение пишет гражданский поэт и известный гомеролоубец и античник, но и то, что Гнедич пишет его «русским складом», признанным в качестве русского народного стиха размером: четырехстопным хореем с дактилическими окончаниями, без рифм, размером русских сказочных поэм.

Так сближалась русская манера с оссиановской. В 1806 г. Гнедич тем же размером пишет «Последнюю песнь Оссиана», и в этом стихотворении звучат воинственные мотивы гражданской поэзии и тема гибели народной героики в тусклой современности:

О герои, о сподвижники
Тех времен, когда рука моя
Раздробляла щит трилиственный!
Вы сокрылись, вы оставили
Одного меня печального!
Ни меча извлечь не в силах я,
В битвах молнией сверкавшего;
Ни щита я не могу поднять,
И на нем напечатленные
Язвы битв, единоборства моих,
Я читаю осязанием, и т. д.

И как бы вывод:

Так в чертогах праотческих
Позабыт и след великого!

Наконец, к 1807 г. относится замечательное послание Гнедича «К К. Н. Батюшкову» — поэтическая декларация двух народных героических культур, — гомеровской и оссиановской, данная в стиле напряженной гражданской поэзии. Нет сомнения в том, что это стихо-

² См. А. М. Кукулевич, «Рыбаки», идиллия Гнедича, Уч. зап. филол. фак. ЛГУ, 1939, № 3.

³ См. А. М. Кукулевич, «Илиада» Гнедича, Уч. зап. филол. фак. ЛГУ, 1939, № 2.

творение создано под влиянием знаменитой статьи Гердера о Гомере и Оссиане («Ueber Ossian und die Lieder alter Völker», 1773):

... О, песнь волшебная Омира
 Нас в миг перенесет, певцов,
 В край героического мира
 И поэтических богов;
 Зевеса, мечущего грома,
 И всех бессмертных круг отца,
 Пиры их светлые и дома
 Увидим в песнях мы Слепца.
 Иль посетим Морвен Фингалов,
 Ту Сельму, дом его отцов,
 Где на пирах сто арф звучало
 И пламенело сто дубов...
 ... Там Оссиан теперь мечтает
 О битвах и делах былых
 И лирой тени вызывает
 Могучих праотцов своих.
 И вот Тренмор, отец героев,
 Чертог воздушный растворив,
 Летит на тучах с сонмом воев,
 К певцу и взор и слух склонив, и т. д.

Здесь все типично и показательно. Гнедич оперирует яркими, героическими словами-символами, емкое значение которых — укор вялым современникам: волшебная песнь, певцы, героический мир, Зевес, мечущий грома, бессмертные, их светлые пиры и дома, отец героев и т. д. — весь этот, яркий, здоровый, блестящий мир народной патетики имел гражданственное звучание. Гнедич ищет эффектных сопоставлений и противопоставлений, ораторских оборотов:

В край героического мира
 И поэтических богов.

Затем, — Гнедич стремится к некоей стилизации: в строфах о Гомере он как бы имитирует подлинную греческую манеру речи (гомеровскую): «Зевеса, мечущего грома», бессмертные «круг отца», «дома» — как бы бытовая деталь простой первобытной культуры античности. Гомер, по Гнедичу,

Среди бесчисленных видений
 Откроет нам весь древний мир.

Гомер для Гнедича — не условно-идеальный эпик, такой же, как Вергилий или Вольтер, а певец еще грубой, но героической культуры подлинной Греции с ее верованиями и битвами, и самые верования древних для Гнедича — не просто набор мифологических отвлеченностей и украшений, а реальный этнографический материал. Его античность и в этом стихотворении — не такая, как у классицистов, а новая, романтическая, по-новому подлинная, рядом с другой подлинностью — Оссианом. Оссиан же дан рядом типических мотивов его поэм, для Гнедича не только характеризующих его стиль, но и жизнь народа, создавшего его: здесь и сто арф и сто дубов,⁴ и тени праотцов и другая, не гомеровская, сумрачная мифология севера. Но при всем том, Гнедич мыслит и изображает и гомеровскую Грецию и «Морвен Фингалов» вне-исторически. Для него не существует, например, последовательности обеих культур, не существует и их исторической изменчивости. Это — именно типы культуры вообще, этнографически и географически предопределенные и сами на себя обра-

⁴ Ср. уже у Державина в его «оссиановской» оде «На победы в Италии» (1799):

Встают, сто арф звучат струнами;
 Пред ними сто дубов горят.

щенные. Ни взаимосвязи между культурами, ни влияния их друг на друга, ни иных исторических взаимоотношений при таком их восприятии нет. Каждая из культур представляет собою законченное целое, непроницаемое и неизменное. История превращается не только в географию, но в ряд замкнутых комплексов, отдельных образований, хронологически не текучих, из которых каждое закреплено в своей системе образов, мотивов, знаков, в конечном счете — в своей мифологии, в своей символике.

Признаки этой культуры даны заранее для читателя — книгами, ему известными до стихотворения Гнедича: Гомером, Оссианом, всей античной и северной поэзией. Читатель, заранее не носящий в своем сознании целостного образа этих культур, просто не может понять того, о чем пишет Гнедич. Потому-то ему нет необходимости реально описывать древнюю Грецию и Шотландию. Для него достаточно указать знаки, символы этих целостных образов, — и образы сами возникнут в памяти читателя. Так и делает Гнедич. Он дает несколько знакомых штрихов, за которыми стоят широкие образные комплексы, и эти комплексы опять имеют и политический смысл, так как это образы народной героики. Поэтому такое значение приобретают в данной системе имена, названия, наиболее уплотненные знаки, вызывающие ряды представлений: Омир, Зевес, Морвен, Фингал, Сельма, Оссиан, Тренмор, Мальвина, Моина. Следовательно, и здесь Гнедич пользуется романтическим методом. Гомер и Оссиан в данной системе стиля, в сущности, это не историческая реальность, а образная система, заключенная более в сознании поэта и читателя, чем в объективной хронологии. Гнедич не изображает, а дает почувствовать, вызывает видения, знакомые душе и воображению и значительные для него не столько сами по себе, сколько по тому воспитательному гражданскому пафосу, который с ними связан. Поэтому и здесь у него — трехступенная система образности. Стихи — это только слова, знаки, суггестивные символы, вызывающие комплекс образов; в свою очередь этот комплекс — только образ великих переживаний; эти переживания и составляют внутренний смысл стихотворения. Между словами и их глубинным смыслом располагается посредствующее звено: символический образ культуры данного типа. Отсюда и поэзия как система внешних знаков. Образ культуры Гомера и Оссиана строится у Гнедича извне, нанизыванием мифологических слов-имен, слов экзотических, необычных, слов сгущенной выразительности, а не конкретным и объективным изображением самого этого исторически бывшего мира и людей, созданных этим миром, как это будет у зрелого Пушкина.

Вне-историзм Гнедича, его романтическое, интроспективное и метафизическое представление о культуре и различии культур сказывается и в том характернейшем обстоятельстве, что обе рисуемые им культуры он мыслит как вечно существующие и отраженные в сознании европейца XIX в. Его стихи — это стихи поэта-гражданина 1800-х годов, вобравшего и Гомера и Оссиана в свое сознание и именно через свое сознание их воспринимающего. Между тем, когда романтизм претворится у Пушкина в реализм, произойдет обратное. Пушкин покажет мир Востока или древности, увиденный как бы вне субъективности поэта. При этом он воссоздаст не только внешний, но и внутренний мир человека другой культуры. Он создаст стихи — как бы не от своего лица, а от лица араба («Подражания Корану»); при этом он останется Пушкиным, человеком XIX в. У зрелого Пушкина разнообразным и исторически меняющимся станет сам субъект поэзии, тем самым превратившийся в объект ее в реалистическом понимании. У Гнедича же объект — Гомер и Оссиан — лишь черты субъекта, поэта-современника. В этом — романтическая ограниченность понятия и поэтики народности у Гнедича.

То же самое, хотя и с индивидуальными отклонениями, можно сказать и о Катенине, наиболее сильном, глубоком и принципиальном пропагандисте романтической народности гражданского, политически-прогрессивного характера в России до Пушкина. Теперь уже не вызывает сомнений то положение, что Катенин — это поэт декабристского круга, даже, можно сказать, — поэт-декабрист. Правда, его непосредственно политические стихи, содержащие революционные призывы, до нас не дошли (они, вероятно, были), кроме нескольких строк революционной песни «Отечество наше страдает под игом твоим, о злодей!»... Но все его стихотворения в целом включены в систему гражданской героической поэзии, призванной будить чувства свободы, патриотизма и мужества. При этом именно проблема романтического местного колорита призвана у Катенина играть решающую роль в этой политической воспитательной функции его стихов.

В основном Катенин увлечен двумя типами народной культуры, двумя стилями: античным и народным русским, хотя он не прошел и мимо других, привлечших внимание европейской литературы его времени. Так, его перевод романсов о Сиде и «Пир Иоанна Безземельного» представляют опыты воссоздания культуры средневекового рыцарства. Античность Катенина в таких стихотворениях, как «Софокл», «Ахилл и Омир», «Идиллия», «Сафо» — это новая романтическая античность, выдвинутая против условности античного идеала классицизма, воспринятая как подлинная, примитивная, первобытная и народно-героическая, так же, как средневековье Катенина — не романсовое, условно элегическое à la Жуковский, а пора суровых и грубых нравов, воинственных подвигов, рыцарских предрассудков и опять — народной героики. Те же задания воплощения п о д л и н н ы х и неприкрашенных культур стоят перед Катениным и в драме. Кроме «Пира Иоанна Безземельного» здесь наиболее существенна «Андромаха» — опыт античной трагедии, простой и полной пафоса первобытных и жестоких, но величественных подвигов, проповедующей культ цельных, сильных, мужественных и простых людей-героев.⁵

Метод самого показа античности, как и средневековья, у Катенина специфически романтический, несмотря на то, что он собирает в своих стихах значительно большее количество деталей исторического порядка, деталей быта, а иногда, в лучших своих произведениях, поднимается до показа особых черт психики, особого мира представлений людей изображаемой культуры. Все же картины былых культур для Катенина — только его мечта, прежде всего — вдохновенный сон поэта-гражданина.

В этом смысле характерно превосходное стихотворение «Мир поэта»: это — именно ряд картин отдельных культур, древнееврейской и эллинской, и это — не история, а мир поэта, чуждого тусклой современности и зовущего к первобытной яркости жизни:

Где мира древнего волшебное начало?
 Где первых чад земли чудесные дела?
 ...И тщетно станет вдохновенный
 Теперь певец искать кругом;
 Бессмертный стихотворства Гений
 Почнет непробудным сном.
 Одною памятью еще мы в свете живы,
 Еще лишь призраки наш мертвый красят сон...
 ...И на крылах воображенья,
 Как ластница, скиталица полей,
 Летит душа, собирая наслажденья
 С обильных жатв давно минувших дней...

⁵ Нет необходимости более подробно останавливаться на произведениях Катенина после исследований последних лет: ср., в частности, работы Г. В. Бигнер — ее статью «Драматургия Катенина» (Уч. зап. Лен. гос. ун-та, 1939, № 12) и др.

Это было написано в 1822 г., когда Пушкин делал уже титанические усилия, чтобы оторвать культуры прошлого от души поэта, поняв, напротив, душу поэта как проявление и результат объективного исторического развития культуры народов.

Великой заслугой Катенина является то, что он смело перешел от разработки стилей «чужих», например, заново понятой античной Греции, к разработке стиля русского, понятого не условно или случайно, как в XVIII в., а как стиль русского народа, противопоставленный наносной западной, верхушечной, культуре. Катенин попытался оторвать русскую культуру от оссиановской и, отчасти, от греческой (последнее — не до конца) и обосновать ее фольклором, «Словом о полку Игореве», демократической героикой. Эта ориентация Катенина имела явственно революционный смысл, что и нашло прямое выражение в лучшем, наиболее глубоко произведении этого цикла: «Мстиславе Мстиславиче». В этой небольшой поэме Катенин воплотил тему воинской героики — борьбы русского народа за свою независимость, за свободу. Национально-освободительная тема воплощается в стиле и в символике национально-народного характера, в использовании безрифменных фольклорных стихов, формул фольклорной поэтики, образов «Слова о полку». Стремясь создать впечатление не условно поэтической, а подлинной народной героики, Катенин вводит в свои стихи «низменные», крестьянские формулы, прямолинейно-жесткие, лишенные завуалированности мотивы суровой борьбы. Он приучает читателя к образам крови, спасительной свирепости народной мести.

Решето стал щит железный,
Меч — зубчатая пила...
...Пот, с кровью смешанный, каплет с главы...
...На тьмы татар
Бойцы легли,
И крови пар
Встает с земли...

В конце поэмы обнажается ее декабристский смысл. Характерно, что Катенин, вдруг с легкостью покидая стилизацию, переходит от древнерусского склада к современному и в привычных четырехстрочных строфах четырехстопного ямба дает аллюзию: татары превращаются в тиранов, подавляющих Русь. А ведь это — монолог Мстислава Мстиславича: так легко отказывается Катенин от древнего стиля, — ибо и для него, как и для Рылеева, историзма все еще не существует, и русский склад — это стихия национальная, а не историческая, следовательно, применимая и к современности, равная ей. И вот Мстислав XII века говорит декабристскую речь.

Не останятся отныне
Успехом гордые враги
Доколь Россию всю пустыне
Не уподобят их шаги.
Их орд на нас польется море,
А сила русская мала.
О горе, вечное мне горе,
Что я виновник первый зла!
Но чем бы ни решались битвы,
Моя надежда все крепка:
Услышит наши бог молитвы,
И нас спасет его рука.
Он русским даст терпенья силу,
Они дождутся красных дней;
У нас в земле найдут могилу
Враги, гордившиеся над ней.

Отойдя от русского склада, Катенин уже не возвращается к нему и после монолога Мстислава дает концовку поэмы в гекзаметре, не ощущая противоречия античного размера с русским народным размером начала

поэмы. Впрочем, постоянно меняя метры, он и до монолога Мстислава допустил рифмы, строфы, а прямо перед этим монологом — даже стих классицизма, александриец. Таким образом, романтическая манера давать своеобразие культуры внешними знаками, а не системой внутренней изобразительности, проявилась в непоследовательности и метафизичности.

Это заметил тонкий литератор-современник, романтик и радикал, Кюхельбекер. В своей статье — обзоре журналов «Взгляд на текущую словесность», напечатанной в «Невском зрителе» в 1820 г. (ч. 1, февраль), Кюхельбекер нападает на катенинскую поэму сначала с позиций еще арзамасских (осуждая в ней простонародность, «безвкусие», жесткость), а затем останавливается на новаторском сочетании «нескольких родов размеров» в поэме Катенина (она называлась в журнальной публикации «Мстислав Храбрый»). При этом Кюхельбекер высказывается как истинный романтик, увлеченный идеей замкнутых культур, каждая из которых требует своих стилистических проявлений. Он заявляет, что у нас есть три типа стихов: 1) народный стих, 2) ломоносовский немецкий и 3) «сей же размер, но без рифм, подражание количественному размеру древних».

Таким образом устанавливается в метрике три типа культуры: народная, новая западноевропейская и античная. «Каждый из сих трех размеров имеет, можно сказать, о с о б е н н ы й с л о г, слог того рода поэзии, коему он принадлежал первоначально. Смешивать сии три слога — почти все равно, что говорить, по примеру наших бывших модников, лепетом, составленным из слов русских и французских, а сверх того, вмешивать выражения греческие и латинские. Употребление же различных размеров одного и того же рода не только позволительно, но, как нам кажется, должно послужить к обогащению языка и словесности». Здесь, в этом пассаже Кюхельбекера дана в сжатом виде схема мышления различными культурами. Единый идеал культуры рассыпан, остались равные, но своеобразные культуры. Отсюда и стиль поэзии — уже не вообще «правильный» стиль: он подчинен новой норме, новому закону, закону стиля данной культуры. И Сумароков, и Карамзин, и еще Жуковский писали стихи, не думая об этой среде, о культурной атмосфере своего стиля. Они писали стихи по-русски так же, как французские поэты по-французски, стремясь выразить свою мысль или свою эмоцию, писали стихи от себя. Теперь поэт хочет писать стихи не просто на русском языке, а в русском духе и стиле, или на русском языке, но в стиле античном, или даже в том же французском, как потом Мериме будет писать по-французски, но в славянском стиле. Поэт хочет писать стихи не только от себя, но вместе с тем и от данной культуры. Слова обусловлены не просто намерением поэта высказать мысль, но и заданием быть проявлением специфики данной культуры. Катенин пишет:

В той равнине холм высокий,
На холме ракивов куст.

Это — не просто деталь пейзажа, а слова и образы русского народного склада. До системы романтического местного колорита поэт сказал все просто, что на холме рос куст, но «ракивов» и «в той равнине» меняют все дело. Не о холме только, в первую очередь не о холме и кусте идет здесь речь, а о русской песне, о былине, о русском чувстве природы, о любви к Руси — отечеству. А если бы шла речь в оссиановском «северном» стиле, появились бы скалы и, вероятно, разбитый бурей дуб и т. д. Между поэтом и его темой появилась новая среда, уже не идея «высокого» или «низкого», а живое представление о стиле и складе образов данного народа, и слова подчинены закону этой среды. Создать образ ее, атмосферу специфики культуры — эту задачу ставят перед собой поэты, и эта задача имеет освободительный смысл. Ставят ее перед собой и поэты-драматурги.

Стояла она и перед Озеровым, одним из начинателей стиля гражданского романтизма в русской литературе.

В этом отношении характерны в особенности две трагедии Озерова — «Фингал» (1805) и «Поликсена» (1809). Озеров, вообще говоря, следовал в своей драматургической практике образцам французской трагедии времени революции, точнее, конца XVIII—начала XIX вв. Именно в это время у французов в трагедии, сохраняющей еще внешний каркас классицизма, явственно проступают новые веяния романтического характера. В частности, именно эпоха революции принесла, и не случайно, интерес к местному колориту и духу эпохи, к подлинности культурного стиля изображаемой среды. Новатором и провозвестником в этом отношении был наиболее значительный драматург этого времени — Непомюсен Лемерсье, в 1800 г. поставивший первую французскую романтическую драму «Пинто». Его трагедия «Агамемнон» (поставлена в 1794 г.) осталась его шедевром. Это была трагедия, в которой налицо как будто бы привычный тип классического произведения. Но пафос трагедии не в этом, и успех ее не этим был обеспечен. Трагедия открывала новые горизонты драматургии. Лемерсье попытался показать на сцене Грецию в непривычном, в не классическом, в не условном ее облике. В пьесе зритель увидел гомеровских греков жестокими полуварварами; трагедия мрачна и полна ужасных проявлений беспощадного рока. Это был опыт изображения подлинной гомеровской Греции, как она представлялась ученику современной археологической и исторической науки. Самый язык Лемерсье, попрежнему скованный александрийским стихом, стремился к резкой энергии, нарушая привычки гармонической певучести классического трагедийного стиха. В 1798 г. Лемерсье поставил трагедию «Фредегонда и Брюнего», также имевшую успех. В ней он хотел передать сумрачную поэзию ранней средневековой культуры. Следует напомнить, что Лемерсье был свободолюбцем, не примирившимся с тиранией Наполеона. Его поиски романтического колорита в трагедии были связаны с его политическим радикализмом. Не случайно и Орест Сомов в своей известной статье-декларации новой школы «О романтической поэзии» называет Лемерсье в числе французских романтиков, рядом с Парни как автором поэмы «Иснель и Аслега» и Шатобрианом.

Одновременно с Лемерсье и другие драматурги Франции ставили те же проблемы. Так, Дюсис, уже опытный драматург, прославившийся своими попытками привить театру французского классицизма Шекспира, в 1793 г. поставил на сцене трагедию в 4 действиях «Абюфар или Арабское семейство», трагедию, не чуждую тенденции воссоздания восточного колорита; характерно нарушение им классического правила о пяти действиях (во всяком случае о нечетном их числе). «Абюфар» имел успех. На русский язык его перевел не кто иной, как Гнедич (1802 г.). Не прошло мимо французской трагедии и увлечение Оссианом. К 1796 г. относится трагедия Арно «Oscar, fils d'Ossian», построенная на оссиановских мотивах, в задачу которой входило воссоздать колорит «северного» стиля.

Нужно оговорить, что сравнительно с позднейшими романтическими стилизациями, например, с «Балладами» Виктора Гюго, местный колорит во всех этих произведениях выражен незначительно; он не пронизывает всех элементов произведения. Однако современники ощущали его сильно. Для них трагедии Арно или Лемерсье были живым воссозданием чуждой культуры. Это объясняется прежде всего самим принципом романтической поэзии, принятым в данной литературной среде и характерно проявившимся в гражданской поэзии: принципом слов-отзвуков, мотивов и отдельных признаков стиля, за которыми, а не в которых возникал знакомый уже комплекс эмоций и представлений. При такой системе стиля достаточно было немногих специфических нот, чтобы вся симфония прозвучала в во-

ображении читателя. Между тем, привычные черты классицизма уже не воспринимались остро; они были постоянным сопровождающим условием сцены, и их можно было как бы не замечать; они выносились за скобки, являлись неизменным фоном всякой трагедии, и на этом, ставшем уже бесцветным, фоне тем ярче выступали хотя бы легким абрисом нанесенные черты новой образности циклопической Эллады или же оссиановской страстной и воинственной лирики. Нужно учесть при этом и еще одно: сценическое оформление и исполнение. Именно эпоха революции принесла французской сцене обновление, параллельное тому, которое происходило в драматургии. Сцена обставляется не только декоративно и пышно. На ней вместо условных дворцов и коллонад появляется археологически воссозданная «настоящая» Греция, пустыня и палатки и даже верблюды («Абюфар»), оссиановская дикая природа у Арно и т. д. Сцена оформляется с установкой на географическую, этнографическую, стилевую точность, в соответствии с разнообразием типов изображаемой культуры. Великий Тальма одновременно с этим производит революцию в костюме, вводя на сцену подлинные одежды эпохи и отменяя условный костюм классицизма, почти единый для трагедии об Ахилле, об американских индейцах или о персах. Сама декламация приобретает большое разнообразие типов эмоций.

Все это мы находим и у Озерова. Подобно Арно, он пишет оссиановскую трагедию «Фингал»; подобно «Агамемнону» Лемерсье — свою «Поликсену». И у него немногими, в сущности, чертами, для современников, однако, достаточными, внушался зрителю комплекс оссиановского типа культуры. И у него оссиановская воинственная поэзия осмысливается как народно-героическая. Характерные в этом смысле замечания находим в статье Вяземского «О жизни и сочинениях Озерова»:

«Воображение Омера богато, роскошно и разноцветно, как вечная весна, царствующая на отеческих его полях. Воображение Оссиана сурово, мрачно, однообразно, как вечные снега его родины. У него одна мысль, одно чувство: любовь к отечеству, и сия любовь согревает его в холодном царстве зимы и становится обильным источником его вдохновения. Его герон — ратники. Поприще их славы — бранное поле; алтари — могилы храбрых. Северной поэзии прилично искать источников в баснословных преданиях народа, имеющего нечто общее с ее народом, когда разборчивая строгость не позволяет ей дополнить своими вымыслами скудные средства, открытые отечественной историей. Северный поэт переносится под небо, сходное с его небом, созерцает природу, сродную его природе, встречает в нравах сынов ее простоту, в подвигах их мужество, которые рождают в нем темное, но живое чувство убеждения, что предки его горели тем же мужеством, имели ту же простоту в нравах, и что свойства сих однородных диких сынов Севера отличны были природою в общем льдистом сосуде. Самый язык наш представляет более красот для живописания северной природы. Цвет поэзии Оссиана, может быть, удачнее обильного в оттенках цвета поэзии Омеровою перенесен на наш язык».

Далее Вяземский пишет: «Трагедия «Фингал» — торжество северной поэзии» и ниже: «В «Фингале» ничто не забыто ни трагиком, ни поэтом. Тот и другой взял с Оссиана полную дань. Счастливый преемник Озерова может приняться после него за Эдипа, частью сравняться с ним, а частью и превзойти его; но едва ли дерзнет кто-нибудь по следам его искать добычи в поэмах Оссиана. Он найдет поле, уже пожатое и обнаженное рукою счастливою и искусною в выборе. Представление Фингала говорит воображению, сердцу и глазам зрителя. Тут все у места: пение бардов, хоры жрецов, сражения. Все сии принадлежности, во многих трагедиях часто излишние, в Фингале нужные, тесно связаны с главным содержанием и, так сказать, идут не за сочинителем, а за действующими лицами».

Итак, для Вяземского, современника, умевшего читать в словах стиля, ему близкого, больше, чем в них сказано только словами, для поэта, близкого к традиции гражданского романтизма, «Фингал» — трагедия романтическая, героическая, пожалуй даже политическая в декабристском плане, замечательное создание «северной» поэтической культуры. Иначе отнесется к ней Пушкин, перерастающий декабристскую поэтику, стремящийся к иной народности, к реалистическому историзму, к воплощению действительности и, в частности, исторической действительности в слове. Он откажется от поэзии символов и от вызывания теней замкнутых комплексов культуры. Он отвергнет Озерова, ибо местный исторический колорит «Бориса Годунова» п о к а з а н в трагедии, а не лирически навевается ею, оставаясь, в сущности, за текстом.

То же относится и к «Поликсене», признанной самим Озеровым лучшей его вещью и «не дошедшей» полностью до современников. Здесь Озеров поставил задачей создать образ подлинной гомеровской Греции, ее «души». Его греки были совсем непривычны для русской трагической сцены. Это — ни мало не маркизы, а сама трагедия стремится преодолеть салонный стиль. Она нарочито проста по сюжету, скупа, подчеркнута прямолинейна, как архитектура греков. Любовь в ней играет минимальную роль, — ибо примитивно грубые герои древности воевали, а не таяли в нежных чувствах (любовь — чувство «северян»: отсюда меланхолические элегии Фингала). Греки Озерова дики, жестоки, суеверны. Он тоже видит в их мифологии — обычаи и верования народа, а не поэтический вымысел. Его греки жадно делят добычу, пленных; они кичатся разрушением, уничтожением врага; они готовы менять пленную царевну на дорогую вещь. При всем том эти древние первобытные люди — герои; они величественны и в своих расправах, и в битвах, и в культе мертвых, которому должна быть принесена в жертву невинная Поликсена. Озеров старается наделить своих героев мыслями и чувствами диких воинов, неистовых и прекрасных в своей южной пылкости, в своей не размышляющей верности верованиям своего народа. Конечно, все это переплетается в «Поликсене» с условностями классицизма, с срывами в современность (например, в просветительских рассуждениях Агамемнона), но тенденция намечена отчетливо и, в условиях системы романтизма, достаточно. Недаром Мерзляков, в меру своей архаической системы взглядов и, еще больше, в меру своей близости к Жуковскому, не мог принять непереносимых для него необычных греков. Он нашел многое в «Поликсене» странным и неблагопристойным; он считал, что озеровские титанические дикари ведут себя низко, непорядочно, неприлично. Это осуждение было победой Озерова.

Как уже было сказано, особую роль в истории русского гражданского романтизма сыграли поиски воссоздания одной определенной экзотической культуры, а именно культуры ближнего Востока. «Восточный стиль» стал не только модой, но для передовых кругов литературы — символом освободительной героики по преимуществу. Я уже говорил, что такова была функция вообще национального колорита в поэзии начала XIX в. Особенно же в этом смысле выдвинулся именно восточный колорит по ряду причин. Во-первых, если русская народная культура связывалась и с оссиановской и с гомеровской, то не менее естественной казалась ее связь с восточной. Россия представлялась страной как европейской, так и азиатской. Церковно-славянский язык был в России языком Библии, в свою очередь осмысленной в качестве памятника истории, борьбы, верований еврейского народа. Во-вторых, в пору общеевропейского увлечения Востоком, Россия, воевавшая с кавказскими народами, включавшимися в комплекс восточной культуры, соседствующая с магометанскими народами, оказывалась как бы естественным интерпретатором Востока для Европы. В-третьих, священный ореол библейской поэзии способст-

вовал поднятию ее на степень героической. В-четвертых, давняя общеевропейская и русская традиция использования библейской символики — псалтыри и др. для воплощения политически протестующих настроений также поддерживала обращение к ней и у политических протестантов начала XIX в. В-пятых, культура арабов-магометан и древних евреев, с их культом войны и гибели за идею, с их мстящим богом воинов импортировала в плане политически-воспитательном радикалам 1800—1820-х гг. В-шестых, ко всему этому прибавилось впоследствии греческое восстание, открыто овеявшее культуру новых греков и молдаван, также воспринимавшуюся включенной в восточный комплекс, революционным пафосом.

Так или иначе, но «восточный стиль» стал стилем свободы. При этом он, как уже указано, не был точно дифференцирован ни национально, ни географически, ни исторически. Это был «пестрый» и «роскошный» стиль неги, земного идеала страстей и наслаждений, соединенного со свирепой воинственностью и неукротимой жаждой воли, которые гражданский романтизм искал и в других первобытно-народных культурах. Это был стиль Корана и стиль Библии вместе, — и в то же время стиль иранской поэзии и кавказских легенд. Признаки всех этих исторических явлений, переплетаясь, складывались в единый образ Востока, суммарный, как это только и могло быть в романтической системе мысли и искусства. Этот-то образ явственно имел характер лозунга борьбы нации против тирании.

Проследить это можно на ряде примеров. Остановлюсь на нескольких. Я не буду, однако, прослеживать самые ранние факты, сюда относящиеся. К 1810 г. связь восточного, в частности — библейского стиля с политически острой содержательностью определилась так отчетливо, что на эту модную тему откликнулся даже А. А. Шаховской, писатель, всегда быстро реагирующий на запросы литературы и зрителя, всегда умевший откликнуться на литературно-идеологическую злобу дня. Следует впрочем учесть, что в 1810-х годах Шаховской был вовсе не чужд передовым идеям века и даже лично был связан с передовыми в политическом смысле группировками.

В начале 1810 г. на петербургской сцене появилась трагедия Шаховского «Дебора или торжество веры». Это — возвышенная пьеса о героической борьбе израильского народа против тирании. Евреи у Шаховского свободолюбивы; они не терпят самовластья иноземцев. Герои трагедии, в особенности — Дебора, совершают чудеса беззаветного мужества и самопожертвования ради свободы отечества. Шаховской сделал все возможное, чтобы придать своей трагедии восточный библейский дух и стиль, притом именно в плане усиления гражданских мотивов. В предисловии к изданию пьесы (1811 г.) он счел даже нужным в удостоверение подлинности стиля указать, что его консультантом был Невахович, который «вспомоществовал мне не только своими сведениями в еврейской словесности, но даже он (по сделанному нами плану) написал некоторые явления 1-го и 2-го действий, переложенные мною с небольшими переменами в стихи; многие мысли и изречения в роли первосвященника извлечены им из священного писания; политическая речь Деборы в судилище почти вся принадлежит ему». ⁶ Затем Шаховской говорит о музыке к трагедии, написанной О. А. Козловским, который «напитался, так сказать, библейским духом». В тексте самой трагедии Шаховской широко использовал имена, звучащие экзотически, библейские обороты, детали быта библейской

⁶ Л. Н. Невахович был, между прочим, переводчиком «Мыслей, относящихся к философской истории человечества» Гердера. Это любопытно в данной связи.

Иудеи и т. д., — все вместе имеющее задачей воссоздания стиля древне-восточного народа. Самая иступленная религиозность героев трагедии — не столько программа автора, сколько характерная черта мировоззрения, стиля и даже политического уклада изображаемой культуры. Нужно отметить, что и внешне трагедия нарушает каноны классицизма: в ней не соблюдено единство места; существенную роль играет хор народа; декорации пышны и экзотичны; любовного сюжета нет.

И вот с этой-то восточной романтикой сочетается основная политическая тема трагедии. К еврейскому городу Силому подступил сильный враг, царь ханаанский Сисар. Он хочет навязать вольным гражданам Силома царя, предателя из среды евреев, Хабера. Но вожди граждан Силома, воин Лавидон и его жена Дебора, вместе с народом защищают свободу. Хабер хочет прельстить Дебору обещаниями, но «не склонится во век она признать царя» (д. 3, явл. 5). Патриотизм, восточный стиль и борьба за священную свободу переплетаются. Правда, Шаховской в одном месте сам устами первосвященника высказывается за монархию вообще (1, 3), но вся трагедия опровергает эту обязательную отписку, ничего к тому же не определяющую, так как в 1810 г. даже для русских свободолюбцев еще не стоял остро вопрос о республике.

И еще одна характерная особенность: трагедия, подобно «Дмитрию Донскому» Озерова, подобно французским трагедиям начала XIX в., включает явные политические аллюзии к современности. Речь в ней идет, в сущности, и о национальной опасности для русского народа очутиться перед лицом врага-победителя, тирана Наполеона, о позоре Тильзитского мира. Шаховской хочет поднять воинственный дух русских, ратует за национально-освободительный подъем, против уступок Наполеону-Сисару, против соглашений с ним, против политики мира любой ценой; он зовет русский народ на брань за свободу и достоинство нации.

ПЕРВОСВЯЩЕННИК. — Меж тем, как огонь палящий,
Как сокрушитель ветр, как гром с небес разящий,
Сын Хама, божий враг, теснит нас в граде сем.
ЛАВИДОН. — За божий храм и град, коль должно, все падем,
Кивота благодти безбожный не коснется,
Доколь Аврамлих чад весь род не пресечется,
Жив бог, и дух наш жив; сотрется гордых рог,
Не сокрушится род, его же избрал бог.

Лавидон восклицает: «Царь, избранный врагом, — ярем и бич народа». Это — ограничительная формула, а все же: царь — ярем и бич. Это звучало сильно. Звучало же для декабристов как освободительный лозунг наименование царя Ивана IV тираном даже в «Истории» Карамзина.

Предатель Хабер уговаривает Лавидона смириться:

ХАБЕР. — Услышь, о Лавидон!
Рыдания вдовиц, плач сирых, старцев стон;
Погибель храма зри, зри веры разрушенье
И отвергай потом сие одно спасенье.
ЛАВИДОН. — Еще спасенье есть,
ХАБЕР. — Какое?
ЛАВИДОН. — Ратный бой.
В нем дастся нам не царь, но смерть врага рукой.
Лестна во брани смерть; не имут мертвы срама.

Дебора восклицает:

Так, я предчувствую, что близок злых конец:
День казни наступил...
...Покорство робкое не отвратит напасть,
Но право гордым даст на вящее гоненье:
Народ познает то.

Все это, и многое другое в трагедии — речь к современникам. И здесь Шаховской, как и Озеров, как и Катенин даже, — внеисторичен. И все же, аллюзии, характерные для гражданской романтической поэзии, не только не противоречат романтическому местному колориту, но и сочетаются с ним постоянно и естественно. Здесь дело в двух особенностях данного стиля. Во-первых, он включал в систему подтекста, в систему образных комплексов, стоящих за словом, вызываемых символами текста, элемент сопоставления. За римскими стихами типа пушкинского «К Лицинию» стоит и декорация древнего Рима, и французская революция. За библейской героиней стоит и воинственный Восток, и национальная борьба Европы и России против тирана. Ведь романтизм не мог подняться до подлинного историзма. Для него библейская культура стоит рядом с русской, или, скажем, оссиановской, как своеобразная, но не исторически зависимая. Романтизм говорит более о духе культуры, о героике, подъеме эмоции, чем о фактах и исключает в конечном счете объективное бытие. Дух древнего Востока должен воспламенить дух русского народа. Так смыкается в пропагандистской установке местный колорит и современность. Во-вторых, в русской литературе данного круга русская культура, как уже было сказано, воспринималась как связанная с восточной и, в частности, — библейской; сама же русская национальная культура воспринималась вне-исторично, древняя как живая и неизменная и в современности. Тема «русского духа» была призывом отказаться от чуждой народному складу новоевропейской цивилизации и вернуться к древним нравам и древней героике. Так же и декабристы истолковывали свою политическую программу как возврат к национальным устоям свободы.

Намеченная у Шаховского формула библейской восточной трагедии с политически-освободительным содержанием нашла дальнейшее развитие в русской драматургии. Осенью 1813 г., в пору подъема национально-героической волны, в петербургском театре была представлена впервые трагедия в трех действиях Петра Корсакова⁷ «Маккавей» (напечатана в 1815 г.). Корсаков был так же, как Шаховской, связан с «Беседой». И его ближайшим образом интересовала современная ему французская трагедия. В 1815 г. он поместил в «Чтениях в Беседе» «Отчаяние Нерона». Отрывок из трагедии «Эпихариса и Нерон (подражание г. Легуве)». Это — монолог Нерона, «т и р а н а», сверженного с престола. Монолог — сплошная аллюзия: Нерон в нем — это Наполеон. В «Русской Талии» 1825 г. напечатан отрывок перевода трагедии Жуи «Сулла», сделанный Корсаковым. Эта трагедия, как известно, также построена на аллюзиях, причем в образе Суллы легко угадывался тот же Наполеон (эту именно трагедию имеет в виду среди других Пушкин, говоря о французских трагедиях с аллюзиями в письме о «Борисе Годунове»⁸).

«Маккавей», как и «Дебора» — библейская трагедия.⁹ Она целиком построена на мотивах библейски-восточной образности, в восточном стиле, конечно, намеченном только романтической мифологией. В то же время — это трагедия народной героини. Еврейские герои мужественно гибнут в ней во имя отечества, его свободы, его верований (библейская религия), в борьбе с тираном, сирийским царем Антиохом. Этот Антиох — типичный самодержец-злодей. «Смириться должен раб, коль царь не хочет пасть», — таков его лозунг (1, 1). Наоборот, Маккавей и их мать Соломония произносят патетические тирады, напитанные гражданским пафо-

⁷ П. А. Корсаков впоследствии впал в реакционность, с 1835 г. был цензором, а затем и соредактором «Маяка».

⁸ См. Б. В. Томашевский. Пушкин и французская литература, «Литературное наследство», № 31—32, стр. 6—7.

⁹ Корсаков использовал в ней трагедию «Les Macchabées» Ламотта (1722), но отнесся к устаревшему для него французскому драматургу совершенно самостоятельно.

сом и построенные на символах освободительной борьбы. Антиох заявляет, что Маккавеи должны отречься от отечественного бога.

АНТИОХ. —...Иль смерть мучительна — удел их будет слезный...

СОЛОМОНИЯ. — Постой, тиран! Себя еще люблю я лстыть

Надеждой сладкою, что все они погибнут,

Сомненье самое в противном страшно мне:

Евреи верные мечты своей достигнут,

И кровь не помрачат Израиля в себе.

Ужели старца ты забыл Элеазара? —

Он низостью от мук избавить мог себя;

От смерти лютого он мог спастись удара,

Мог жить — достойным став и Сирия, и тебя;

Но милости твои постыдны презирая,

Он даже к хитрости прибегнуть не хотел...

Ужель сыны мои, свой род позабывая, —

Не в силах подражать толикой славе дел

И сделаться векам примерами грядущим?

Пей в чадах кровь мою, неистовый злодей!

Недолго будешь ты мечем главы секущим

Лить кровь оставленных от Иудей:

Иль жертв сих стон дойти до неба неудобен?

Так; трепещи, тиран, — внемли мой ныне глас:

Час мести недалек и близок день господень...

Соломония говорит своей наперснице:

СОЛОМОНИЯ. — Фариса! Знаю я дух рода моего:

По нем поборник бог. Что — с ним — судьбы все злобны?

Пред богом что тиран и лютый гнев его?

«О благе своего отечества радея», — действовал ее сын. «Я мой спасу народ» — говорит он (1, 3). Он — «любви к отечеству сей дивный образец», он «Отраду подавал на роду вопиющу» (II, 1). Он восклицает:

Разрушься, рабства цепь! погибни, враг! (II, 3).

Бог Израиля, по Корсакову, — бог свободы:

Господь, лиющий к нам в сердца струи отрад,

Почтенней тех богов являлся предо мною,

Чей дремлющий, молчит против тиранов гром...

В «Маккавеях» соединение напряженной патетики гражданской поэзии и ее политической символики и терминологии «духа» «бранного Востока» произошло окончательно. Трагедия изобилует при этом аллюзиями. Антиох заставляет вспомнить Наполеона. Евреи — это «избранный народ», русские. Возлюбленная героя говорит:

Я летописи все евреев пробегала...

Но взор мой равных им народов не встречал:

Чудесно было их, Цефиза, возвышенья,

И час тот, где их бог от плена свободил;

Но меньше ль дивно их и самое паденье?

Пред ними Иордан со страхом отступил,

Для них природа свой закон позабывает,

Твердыни крепких стен падут пред их трубой;

Светило дня для них свой бег останавливает,

Чтоб боле озарить победы их собой;

Им — бездны вод, моря суть слабые преграды;

Горяща молния их пишет в дэбрях след;

Как перед вихрем прах — падут пред ними грады,

И каждый битв их гром — есть новый гром побед;

Когда же сей народ, в толиком возвышенья,

Надмывая гордостью, забудет свой закон,

Тогда тягчит его небесное прещенье,

И бедствами страшит вселенной взоры он:

Пророчества его счастливы умолкают;

Невольничества цепь гремит на нем в тот час,
И чуда — как тень пред солнцем исчезают...

Это — изображение русского народа в духе гражданских доблестей и призыв к нему свергнуть иго, вернуться к исконным законам его гражданского бытия, призыв, опять звучащий политически знаменательно. В других местах трагедии даны намеки, например, на династический брак Наполеона (I, 1), на всевластие Наполеона в Европе (I, 2), «пророчество» о поражении Антиоха — Наполеона в 1812 г. (III, 11). Соломония повествует о войне евреев с Антиохом и о постыдном мире, и ее речь звучит совсем по-декабристски. Эта речь — намек на войну и мир 1807 г.:

Ты помнишь те еще болезненные годы,
Как Аполлония тьмочисленны полки,
На Иорданские пришед прозрачны воды,
Взмутили их волной кровавья реки;
Как жажду нашими слезами запивая,
Они глотали наш в восторге зверском стон,
И как тиранство их владыки прославляя,
Хвалебну песнь еще был должен петь Сион (1, 3).

Еще более конденсированный и яркий характер приобретает соединение «восточного стиля» с освободительной проповедью в лирике. Здесь широко использовалась библейская поэзия псалмов, и эти новые политические псалмы становились декабристской поэзией.

В краткой форме лирического стихотворения самые признаки восточного стиля определились отчетливее всего. Как и в других случаях романтического местного колорита, эти признаки — просты, немногочисленны и имеют внешний характер. Последнее связано с тем, что романтическое слово не ставит своей задачей исчерпать значение, вобрать в себя содержание, а лишь вызывает его в сознании читателя, оставаясь отделенным, как бы внешним для него. Восточный стиль широко и подчеркнуто использовал церковно-славянизмы и библейские обороты, потому что Библия, известная русскому читателю в церковно-славянском тексте, стала образцом восточной народной героики, поэзии восточного народа. В данном стилистическом контексте славянизмы, таким образом, приобретали новый смысл, противоположный смыслу славянизмов Ломоносова и, тем более, Шишкова, смысл романтический и политический-передовой. Затем: восточный стиль ищет воплощения «роскоши» и пестроты первобытного южного вдохновения; он сгущает великолепные сравнения, параллелизмы, контрасты, анафоры. Он скопляет «роскошные» слова, вроде розы, неги, лобзаний, знойный, — и т. д.; он скопляет страстные слова и формулы; и он любит больше всего экзотические восточные имена, названия, внешние знаки стиля.

Восточный стиль в 1820-х годах стал модой, увлечением; множество поэтов писало восточные стихотворения, и признаки восточного пестрого слога, наконец, окаменели. Еще Хомяков писал в 1830 г.:

В тени садов и стен Ески-сарая
При блеске ламп и шуме вод живых,
Сидел султан, роскошно отдыхая
Среди толпы красавиц молодых.
Он в думках был, — главою помавая,
Шумел чинар, и ветер, свеж и тих,
Меж алых роз вздыхал благоухая
И рог луны был в сонме звездных.
(Сонет, Моск. Вестник, 1830, ч. III, стр. 195).

Или вот отрывок из анонимной поэмы «Дорошенко» (М. 1830, стр. 27).

На западе рубины рассыпая,
Садится Шах светил¹⁰ за Чатырдаг;

¹⁰ «Шах светил — солнце. Восточное выражение; так же и караван звезд».

Звезд караван, безмолвно выступая,
 Мерцанье льет, как древний маг,
 Земля во мгле бледнеет, исчезая,¹¹
 И в тишине Изана¹² стихнул глас; —
 Джалид уж пуст, на минарете блещут
 Огни лампад; фонтаны нежно плещут
 И Маазин уже в последний раз
 Свой Алла-гу для верных восклицает...
 И тихо все — жизнь будто отлетает.

Или — стихотворение Лукьяна Якубовича «Иран» (Стихотворения Л. Якубовича, СПб, 1837, стр. 62):

Ликуй, Иран! Твоя краса,
 Как отблеск радуги огнистый.
 Земля цветет и небеса,
 Как взоры гурий, вечно чисты.
 Так возлюбил тебя Аллах,
 Иран, жемчужина Востока,
 И око мира, Падишах,
 Сей лев Ислама, меч пророка.
 Твой воздух амброй растворен,
 Им дышит лавр и мирт с алоем,
 Здесь в розу соловей влюблен,
 Поэт любви томится зноем.

Характерен здесь, как и в других примерах, синтаксис с избытком приложений и дееспричастий, приобретающий изысканный узорный характер. А вот, например, стихи, производящие почти пародийное впечатление:

КЛЯТВА¹³

Клянусь Меккою священной,
 Клянусь оливой и конем;
 Клянусь саблей обнаженной
 И ятагана¹⁴ острием;
 Клянусь пророком Магометом
 И гурий — райских дев приветом;
 Клянусь Азраила¹⁵ стрелой,
 Клянусь розы милым цветом,
 Клянусь усами и главою;
 И пред судилищем Монкира¹⁶
 При распадени всего мира¹⁷,
 При Жануатовых¹⁸ вратах,
 Входя на Аль-Зират¹⁹ ужасный,
 Тогда как все внушает страх,
 Произнесу обет свой страстный, —
 Услышит всякий от меня:
 Иль ты ничья — иль ты моя!
 О ты, прелестница младая!
 Склонись на нежную любовь!
 Горит душа, кипит вся кровь...
 Люби меня, о дева рая!

(Ал. Т.....въ, 29 авг. 1827, Тамбов).

Напечатаны эти стихи в «Дамском журнале» в 1828 г. (ч. 22, стр. 164).

Я привел эти примеры только для того, чтобы показать особый характер восточного стиля в романтической поэзии. Это примеры поздние, последекабристские. Но стиль складывался именно в декабристской среде,

¹¹ «Предание».

¹² «Изан — молитва, которая ввечеру поется на минаретах». Все это — примечания автора.

¹³ «Из турецких мелодий».

¹⁴ «Род кинжала»...

¹⁵ «Ангел смерти».

¹⁶ «Инквизитор умерших».

¹⁷ «Турки верят, что при окончании света мир распадается в мелкие частицы».

¹⁸ «Селение вечности, рай магометанский».

¹⁹ «Так называется мост шириною в нить паутинную, по которому должно проходить в Жануат»...

причем здесь он получил особое значение в соответствии со всем характером гражданской поэзии, чуждым эпигонам романтизма в конце 1820-х годов и позднее. При этом на первый план здесь нередко выступала не символика Ирана, а символика Иудеи, Библии, псалмов, впрочем, объединенная с другими восточными культурами.

Еще в XVIII в. переложения псалмов использовались политически русскими передовыми поэтами: Ломоносовым, Сумароковым и другими. Известна цензурная история оды Державина «Властителям и судиям» — переложения 81 псалма. Использовался в этом плане, например Сумароковым, и 145 псалом. Но иначе зазвучит этот псалом уже у Межакова в 1817 г. В нем появятся слова современной политической терминологии, сочетаемые органически с библеизмами, и псалом перестанет быть прямым выражением личного протеста, а станет символом современной борьбы, и именно потому, что это — поэзия народа, национальной культуры, в частности, восточной культуры. У Межакова это еще только намечено:

Оставим мы надежды лживы
 На власти мира горделивы;
 Не станем их считать опорой дел своих.
 Их блеск, их пышность непристойны
 Обетов наших недостойны
 И истинных нам благ не нужно ждать от них...
 [Бог] стесненных сокрушит оковы,
 Озлобленных расторгнет ковы
 И угнетателей повергнет в нашу власть.²⁰

Специально разрабатывал данную манеру Федор Глинка, и у него восточный стиль в его библейском изводе окончательно созрел как декабристский стиль. Стихотворения этого цикла собраны за несколько лет в его сборнике «Опыты священной поэзии», вышедшем в свет в 1826 г., но разрешенном к печати 12 октября 1825 г.

Глинке чужды мотивы неги и роскоши как проявления восточного слога. Но он собирает другие признаки его; вместо гурий и пери — у него кровавые, воинственные, напряженно страшные мотивы первобытного космизма, перекликающиеся со стилем Гнедича. А главное — восточная, библейская поэзия у него символична в смысле наполнения ее образами гражданскими, декабристскими, революционными, несмотря даже на пессимизм, часто овладевающий поэтом. Слова библейской старины вызывают гневные и скорбные эмоции гражданина рабской России и переплетаются с словами революционной терминологии. Глинка «перелагает» псалом 1, — и вот его праведник-декабрист (стихотворение «Блаженство праведного»):

Когда лукавые рабы
 Блажат бездушных истуканов,
 Он видит бога над собой
 И смело борется с судьбой.
 Зажглась гроза, синеют тучи,
 Летит, как исполин могучий,
 Как грозный князь воздушных стран,
 Неудержимый ураган,
 И стелит жатвы и дубравы...
 Но он в полях стоит один,
 Сей дуб корнистый, величавый:
 Таков небесный гражданин!
 И процветет он в долгой жизни,
 Как древо при истоках вод;
 Он будет памятен отчизне,
 Благословит его народ...
 Не так, не так для нечестивых:

²⁰ «Уединенный певец», 1817, стр. 51. Межаков был тоже «беседчиком». Но как поэт — он подражает старому Капнисту, а затем карамзинистам. Он пишет легкие послания в духе «Моих пенатов», подражает Парни и т. д.

Ветшая в кратких, смутных днях,
 Они развеются, как прах.
 Господь не стерпит горделивых:
 Он двигнет неба высоты
 И землю раскалит до ада.
 Но вам, страдальцы правоты!
 Он вам и пастырь и ограда!

Или — пример призывов к политическим действиям («Тщета суеверия», переложение псалма 2):

Мой бог послал благоволение,
 Он ополчил меня железом
 И рек: «Паси син языки;
 Смири в их гордости великой
 Слепцов с безумным их умом;
 И, как скудельные фиалы,
 Разбей сердца их одичалы;
 Заблудших вырви из сетей:
 Будь страж и вождь моих людей.
 О сильные земли — смиренье!
 В суде — защита нищете!
 Вся жизнь — будь жертва правоте!
 Законам правды — поклоненье!
 Я зрю: он близок, божий день;
 И вы побегли, исполины,
 Как из глубокия долины
 Бежит пред ясным утром тень.

Ведь здесь все — Библия, и все — декабризм, вплоть до «исполинов», оказавшихся библейским синонимом тиранов. В стихотворении «Сила имени Божияго» псалмопевец Давид произносит декабристский монолог:

Не бойтесь, други! ярой мести,
 Не унижайтесь пред судьбой:
 За дело правды мы и чести
 И за отчизну держим бой...
 ...Восстали, движутся народы,
 Идут искать моей души,
 Искать Израиля свободы... и т. д.

Затем — картина страшных событий, апокалиптические видения победы декабризма, оснащенные восточно-воинственной образностью.

В стихотворении «Победа» опять декабристский гимн словами Библии и французской революции вместе («помазан от елея», «Израиль», «отчизна», «оковы», «злодей» — тиран):

И я, помазан от елея,
 Кипящим мужеством горел:
 И в очи страшного злодея
 Бесстрашно юноша глядел.
 Он пал как столб. Цвети, отчизна!
 Израиль мой, с твоих сынов
 Снята позора укоризна:
 Не знай ни плена, ни оков!

Вот речь декабриста к народу о мести тиранам, — в одеянии образов священного востока («Из пророка Исая»):

Бог рек: Я восшумлю им в уши,
 Зажгу кипящей мезью души.
 Почто в нарздах дух увял?
 Земля становится иною...
 Я землю обновлю весною,
 Но хладный в вере и любви,
 Народ! ты дух свой обнови
 В святой купели покаянья!
 Уж близки, близки воздаянья!
 Се чаша ярости полна!

В «Картинах иудейских нравов. Из пророка Иеремии» посылаются проклятия неправому обществу тирании и рабства.

В «Гневе господа на нечестивых. Из пророка Иезекииля» бог говорит:

Уже мои готовы стрелы,
И звери жадные давно
В глуши пустынь ко мне рыкают
И просят крови и костей.
Уже их тайный глас сзывает
На небывалый страшный пир:
И будут в явству ваши трупы,
И в питие им ваша кровь!
И все, насытятся, опочнут
Меж вас, безгробных мертвецов...и т. д.

Это именно библейский мстительный страшный бог; Глинка хочет выдержать местный колорит и в облике своего бога.

Следует отметить, что соединение библейских мотивов с политическими здесь не имело и не могло иметь значения цензурного прикрытия политики Библией. Наоборот, с точки зрения цензуры, оно было опасно, так как заключало кощунственные для официальной церкви применения церковной литературы. Это соединение было обусловлено всем характером мировоззрения русских радикалов первой четверти XIX в.

Так претворяется поэзия библейских пророков в декабристской среде. Она звучит призывами к героизму и свободе даже там, где прямо не касается политики — в романтической символике. Сам библейский-пророческий стиль осмысливается радикально. В нем создается образ поэта-пророка, — из Библии и из декабризма и рядом с ним — образ библейских битв за свободу и в первую очередь — свободу национальную. Оба эти образа-мотива нашли отражение и у Глинки, и у других поэтов данного круга, и у Пушкина.

В сборнике Глинки есть несколько стихотворений о пророках библейского облика, призванных богом вещать правду людям, народу. Стихотворение «Призвание Исайи» начинается так:

Иди к народу, мой Пророк!
Вещай, труби слова Егвы!
Срывай с лукавых душ покровы
И громко обличай порок!
Иди к народу, мой Пророк!..
А ты, народ неблагодарный,
Ты ласки все забыл отца!
Как змея — души в вас коварны,
Как камни — черствые сердца!
Что сделали с моим законом?
Где лет минувших чудеса?
Мой слух пронзен невинных стоном,
Их вопли движут небеса....
А ваши сильные и князи,
Пируя сладкие пиры,
Вошли с грабителями в связь,
И губят правду за дары.
Где правота, где суд народу?
Где вы, творящие добро?
В вино мешаете вы воду,
Поддел и ложь — в свое серебро, и т. д.

Или вот начало стихотворения «Пророк» (из Эздры и Исайи).

Тоскуя о судьбе людей,
Сидел Пророк в глубокой думе
И се, из купины немой,
Востек незримо глас священный,
Как песни тайные небес...
Сей глас, как древле Моисею,

Вещал: воздвигнись, мой пророк!
 Ты будешь божьими устами!
 Иди, разоблачай порок
 В толпах смущенных суетами:
 Звучи в веках живой глаголи! и т. д.

Те же мотивы составляют основы пространного стихотворения «Глас пророка».

Не нужно производить детального анализа всех этих стихотворений, чтобы увидеть их сходство, в целом и в деталях, с пушкинским «Пророком», написанным на мотивы той же библейской книги пророка Исайи, как и стихотворение о «Пророке» Глинки, и в тот же год, когда вышел сборник Глинки. Пушкин как бы откликнулся на темы Глинки. Его «Пророк» — это продолжение той же линии декабристской поэзии восточного стиля. В нем нет прямых политических высказываний, нет «аллюзий», но политический характер образа самого пророка, как и политический подтекст всего стиля стихотворения — вне сомнений. Это подчеркивается и свидетельством Погодина о том, что Пушкин написал тогда же еще три стихотворения о пророке, направленных против Николая I. Дошедшие до нас по памяти современников стихи Пушкина, сюда относящиеся:

Восстань, восстань, пророк России,
 В позорны ризы облекись и т. д.

— обнажают политическую направленность и известного «Пророка». Для современников уже самый библейский слог его, высокая напряженность тона, рисунок изысканных параллелизмов в сочетании с концовкой-декларацией приводили к тому, что стихотворение обрастало определенными, в 1826 г. — декабристскими, ассоциациями.

В четверостишии «Восстань, восстань» Пушкин соединяет библейский стиль с Россией, как и Глинка, но не путем аллюзии, а прямо называя Россию. В «Пророке» он отходит от Глинки в том, что не дает соединения Библии с современностью, характерного для гражданского стиля. Это и понятно. «Пророк» написан, когда Пушкин уже преодолел в основном декабристский романтизм. Он резко осуждал в это время аллюзии в трагедии. Позднее он писал об одном из стихотворений Глинки в библейском духе, что он «заставил бога говорить языком Дениса Давыдова» (Дневник Пушкина, запись 22 декабря 1834 г.).

Пушкин хотел создавать вещи в восточном стиле целостно, с полным погружением в культуру и эпоху, как объективную реальность, а это исключало аллюзии. И все же его «Пророк» хотя уже и отошел в этом вопросе от декабристского романтизма, еще тесно связан с ним, и в целом, хоть и не включает аллюзий, ориентирован на романтический подтекст политической эмоции, вызывающий политические образы современности.

Граждански-героическое, т. е. политическое, декабристское освещение библейского стиля не исчезло в творчестве Пушкина и позднее. К 1835 г. относится неоконченный отрывок «Юдифи», «Когда владыка ассирийский», написанный в типичном восточном стиле, точнее — в библейском стиле, с избытком библейских слов-символов (Олоферн, владыка, десница, вера в бога сил, Израиль, иудеи, иереи, алтарь, вретище, Ветилуя, сынов Аммона, военачальник Ахиор и др.), с специфической церковно-славянщиной (выи, притек, зрит, препоясалась и др.), с повторениями (казнию казнил, замком замкнуты), с изощренными синтаксическими узорами, с резкими мотивами ужаса и величия (высок смиреньем терпеливым, и крепок; выи не склонил; проникнул трепет; народ завыл; объятый страхом и др.). Общая тональность отрывка — та же борьба мужественного народа за свою свободу против сатрапа-тирана, что и в трагедиях и стихах

декабристской поры. Отрывок о «Юдифи» — это поздний отклик декабристской поэзии. Это — гениальное произведение, но для Пушкина 1835 г. — явно устаревшее по манере и мысли. Это стихи, повторяющие другой мотив библейских стихов декабристского круга, мотив битв и мести за свободу. У Глинки он представлен переложением псалма 136, «Плач плененных иудеев»:

...Сиона песни — глас свободы!
 Те песни слава нам дала!
 В них тайны мы поем природы
 И бога дивного дела.
 Немей, орган наш голосистый,
 Как занемел наш в рабстве дух!
 Не опозорим песни чистой:
 Не ей ласкать злодеев слух!
 Увы! Неволи дни суровы
 Органам жизни не дают:
 Рабы, влачащие оковы,
 Высоких песней не поют!

К 1830 г. относится «Подражание псалму 136» Языкова, в середине 1820-х годов — одного из самых ярких поэтов декабристского круга, сохранившего навыки гражданской поэзии до начала 30-х годов.

В дни плена, полные печали,
 На Вавилонских берегах,
 Среди врагов мы восседали
 В молчанье горьком и слезах;
 Там вопрошали нас тираны,
 Почто мы плачем и грустим.
 «Возьмите гусли и тимпаны
 И пойте ваш Ерусалим».
 Нет! свято нам воспоминанье
 О славной родине своей;
 Мы не дадим на посмеянье
 Высоких песен прошлых дней!
 Твои, Сион, они прекрасны;
 В них ум и звук любимых стран;
 Порвите струны сладкогласны,
 Разбейся, звонкий мой тимпан.
 О камень ей, язык лукавый,
 Когда забуду грусть мою,
 И песнь отечественной славы
 Ее губителям спою.
 А ты, среди огней и грома
 Нам даровавший свой закон;
 Напомяни сынам Эдома
 День, опозоривший Сион,
 Когда они в веселье диком
 Убийства, шумные вином,
 Нас оглушали грозным криком,
 «Все истребим, все поженем!»
 Блажен, кто смелою десницею
 Оковы плена сокрушит,
 Кто плач Израиля сторичей
 На притеснителях отмстит.
 Кто в дом тирана меч и пламень
 И смерть ужасную внесет!
 И с ярким хохотом о камень
 Его младенцев разобьет!

Вот из этой-то традиции вышла пушкинская «Юдифь».

Пушкину был ясен характер восточного и, в частности, библейского стиля очень рано. В 1821 г. он пародировал этот стиль в «Гавриилиаде». В особенности примечателен в этом отношении «любовный псалом» бога:

Он сочинял любовные псалмы
 И громко пел: «Люблю, люблю Марию,
 В унынии бессмертные влachu...»

Где крылья? К Марии полечу
И на груди красавицы почию»
И прочее... все, что придумать мог, —
Творец любил восточный, пестрый слог.

С великим мастерством Пушкин встроил в строки этого любовного псалма все признаки восточного пестрого слога. Тут и славянские формы окончаний: уныние, бессмертие, крылья, и славянизмы вообще (почию), и имя-символ системы (Марию), и повторенье (люблю, люблю), и восточная «нега» (на груди красавицы почию), и изысканный синтаксис (смена вопроса восклицанием). В этом «псалме» есть и прямая пародия библейского псалма. Характерно, что эти же выражения псалма позднее вошли в политическую библейскую поэзию декабристского круга. Так Глинка писал в стихотворении «Земная грусть. К другу»:

О дай мне, друг, дай крылья серафима!
Мне грустно на земле!...
...Я полечу, пылая жаждой неба,
До утренней звезды...

И Рылеев, оставшийся до конца верным своей манере мыслить и творить, писал в крепости:

Мне тошно здесь, как на чужбине!
Когда я сброшу жизнь мою?
Кто даст крыле мне голубине,
Да полечу и почию... —

Это стихотворение было декабристским и вольнолюбивым стихотворением — не по прямо выраженному в нем смыслу, но по более широкому своему содержанию, возникающему в связи с его стилем.

Я остановился несколько подробно на библейском ответвлении восточного стиля с его национальной героикой. Не менее значительна была и другая ветвь этого стиля, «роскошная поэзия», связанная не с Библией, а с иранским и мусульманским колоритом. В эту же систему включается стиль кавказских представлений в русской поэзии декабристского времени. И эта система восточного стиля, несмотря на ее культ неги и великолепия, связывалась с освободительными мотивами. Такое соединение мы видим в стихотворениях А. А. Шишкова, поэта, близкого к декабристам и лично, и по своей судьбе политически-опального, и по своему творчеству. И у него есть ряд стихотворений граждански-героического характера, написанных в манере декабристской политической лирики («Щ...у», «Х...у», «Бард на поле битвы»); его послание «К Метеллию» — прямое подражание пушкинскому «К Лицинию», как бы вольное повторение этого стихотворения, а в конце — подражание пушкинской «Деревне». Он же пишет ряд стихотворений в восточном стиле; это — политические стихи по их внутреннему ассоциативному смыслу, по их мотивам героики, мести, битв. Таково стихотворение «Ф. Н. Г». (т. е. Ф. Н. Глинке), достаточно ясное по своим аллюзиям:

В Аравии, под зноем лета,
Усталость, жажду и тоску
Влачит поклонник Магомета
По раскаленному песку;
Но далеко святая Мекка,
А тут ни тени, ни воды,
Тут запустения следы
Напечатлелися от века;
Тут жизни нет — и утомлен
У неба смерти просит он.
Но вот оазис! и унылый
Последние сзывает силы
И привстает: «туда! туда!

Там тень, и травка, и вода,
Там есть и место для могилы!»
Друг, есть оазис и для нас.
Рука таинственной святыни
Нас извлечет, в урочный час,
Из раскалившейся пустыни,
Но как, одним ли мы путем
С тобой до цели добредем?
Возьми ж с собою в путь далекий
Мои пророческие строки;
Тебя послал предвечный бог
Жнецом на жатву просвещения
И сам он грудь твою облек
Броней холодного терпенья,
И будет сам вождем твоим
К высокой цели, где с тобою,
Спасенны промыслом святым,
Мы обновленную душою
Его дела благословим.

Здесь и Восток, в особенности в первой половине, и пророчества о великом деле и обновлении, и «жатва просвещения», и «высокая цель». В стихотворении «Осман» в восточном стиле автор повествует о бранных подвигах и взывает к мести поработителям. В «Чеченской песне», вставленной в «Отрывок из описательной поэмы Л о н с к и й» — призыв к битвам за свой народ, — и восточный стиль: «И пьют Гяуры полной чашей Чеченцев пламенную кровь». Поэма Шишкова «Дагестанская узница» — тоже подражание Пушкину; в ней опять и восточный стиль и вольнолюбивые мотивы (сюжет поэмы основан на сюжете «Заиры» Вольтера).

Не случайно увлечение восточным стилем и ряда поэтов-декабристов, не объяснимое, конечно, только биографически. Восточная поэма А. И. Одоевского «Чалма» (до нас дошел отрывок) написана в Сибири. Политический декабристский характер имеет его стихотворение «Узница Востока» (1829). К 1837—1838 гг. относятся его восточные стихотворения «Роза и соловей», «Моя пери». Библейские мотивы широко использовал в своей лирике Кюхельбекер. Свободолюбиво содержание его стихотворения «Плач Давида над Саулом и Ионафаном» (1829 г.). Весьма характерно обширное его же стихотворение «Единоборство Гомера и Давида», сопоставляющее в декабристском плане две народные культуры, библейскую и гомеровскую. Специфический характер имеет и стихотворение «Ветхозаветные песнопевцы» (1829) и др. Библейский стиль обильно представлен и в поэмах Кюхельбекера. Восточный стиль целиком принят в отрывке (начале) его поэмы о Грибоедове:

Тебя могу ли вспомнить, Дара,
Владыка всех подлунных стран,
Тебя, хожроев бранный стан,
Вас, битвы грозного Шапура?
Здесь на брегах плененных Кура
Гремит оружием урус... и. т. д.

Ю. Н. Тынянов пишет об этом отрывке: «Громадная работа над восточной поэзией и ее стилем чувствуется в этом замечательном отрывке. Рассказ о Грибоедове ведется от имени некоего Абаса, познакомившего Грибоедова с классиками восточных литератур. Кюхельбекер настаивал на возможной стилистической близости в передаче античного и восточного материала (даже широко известные имена собственные он передает с их оригинальной окраской. Так Д а р и у него Д а р а и т. д.)»²¹

Кюхельбекер не даром именно о Грибоедове писал в восточном стиле. В письме от 18 декабря 1821 г. к матери он сообщал: «Я встретил здесь

²¹ Ю. Н. Тынянов, В. К. Кюхельбекер. — В книге «В. К. Кюхельбекер. Лирика и поэмы», т. I, 1939, стр. XXXII.

своего милого петербургского знакомого: Грибоедова. Он был около двух лет секретарем посольства в Персии: сломал себе руку и будет жить теперь в Тифлисе до своего выздоровления. Он очень талантливый поэт, и его творения в полном чистом персидском тоне доставляют мне бесконечное наслаждение». ²²

Речь здесь идет о поэме Грибоедова «Странник», из которой до нас дошел лишь отрывок («Кальянчи»); но и по этому отрывку видно, что поэма была написана действительно в восточном декабристском стиле. В библейском духе — по типу стихов Глинки — написано стихотворение Грибоедова «Давид» (1821—1824) с такой концовкой:

Но я мечем над ним взыграл,
Сразил его и обезглавил
И стыд отечества отъял,
Сынов Израиля прославил.

Знаменитые «Хищники на Чегеме» (1825) — гимн национальной войны мужественного народа, и гимн в восточном стиле.

Отношение Пушкина к восточному стилю и вообще к проблеме местного колорита было сложным и противоречивым. Но из этих противоречий рождалось движение поэта к преодолению романтизма. До 1820 г. Пушкина эта проблема не интересовала. В его гражданских стихах нет стремления уловить дух чужих замкнутых культур. Оссианические стихи юного Пушкина «Эвлега» и «Осгар» повторяют ставшую уже обычной формулу русского (и французского) оссианизма. Тем менее можно искать самостоятельную постановку проблемы местного колорита в стихах, созданных под влиянием традиций Жуковского и Батюшкова, или традиций французской поэзии XVII—XVIII вв. Еще в «Руслане и Людмиле» этот вопрос не поставлен даже в применении к русскому сказочному материалу.

В этом отношении все меняется в творчестве Пушкина, начиная с 1820 г. Наступает новый этап пушкинского романтизма. Поэмы Байрона с их Востоком раскрываются перед Пушкиным как новый мир. Не менее важно было то, что новые миры раскрыла перед ним сама жизнь на Кавказе, в Крыму, затем — отчасти — в Бессарабии. Воочию он убедился в том, что есть люди, обладающие по-своему высокой культурой и мысли и гражданской морали, мужественно сражающиеся за родину и свободу на Кавказе, имеющие свои древние обычаи, свои нормы красоты и т. д., но не подозревающие о существовании ни Мольера, ни Вольтера, ни Ломоносова.

Воздействия литературы и жизни совпали. Пушкин увлечен вопросом о восточном стиле, он быстро улавливает все его черты в том виде, как он сложился в русской, французской и даже английской поэзии, — и пародирует его в трех строках «Гаврилади». Пушкин, хотя еще и романтик, не удовлетворен системой восточного стиля и вообще местного колорита романтиков его времени. В 1822 г. Пушкин уже не одобрял восточный стиль Томаса Мура. В 1825 г. он повторил и развил этот свой отрицательный отзыв. Пушкина явно не удовлетворяло внешнее воспроизведение данного стиля, словесных признаков данной культуры, только в сознании читателя соотносимое с комплексом представлений о ней. Его не удовлетворяло то, что данная культура воссоздается по-субъективистски, т. е. только в ее «духе», в эмоциях, в сущности принадлежащих поэту и читателю, а не людям изображаемой культуры. Отсюда происходили аллюзии, переплетение чужой культуры со своим декабризмом, связанное с вне-историческим мышлением.

Перед Пушкиным стояла уже с 1820 г., вероятно в это время неосознанная, но творчески настоятельная задача, — не намекнуть на чужую

²² Там же, стр. XXVII.

культуру, а, так сказать, влезть в душу человека чужой культуры, изобразить его внутренний мир таким, какой он есть, и понять его в окружении объективной реальности природы, быта, склада всей жизни, породившей этот внутренний мир. В последнем и заключалось прежде всего гениальное новаторство Пушкина. Он искал объективных обоснований субъективных переживаний. Для романтиков, которые влияли на него еще и в это время, наоборот, объективные детали служили лишь воссозданию личного или коллективного субъективного переживания, которое для них само себе довлело. Пушкин ищет, — и он найдет его, — объяснения душевного переживания в объективном бытии. Почему кавказский горец мыслит, чувствует, верит, любит иначе, чем он, Пушкин, а древний грек — опять иначе? Этот вопрос не ставил романтизм, отвечая на него метафизической тавтологией: потому, что он — человек восточного склада, или грек, причем древний грек, сражающийся против персов, и новый грек, восстающий против турецкого порабощения, для него равны, одинаковы, ибо и тот и другой — греки. Пушкин не мирится с этим. Он хочет изнутри понять чужую культуру и находит это понимание во внешних фактах, — сначала в фактах условий жизни данного народа, а потом и исторических изменений этой жизни. Тем самым и самый склад «души» народа отрывается от сознания изображающего его поэта-европейца, и снимается возможность говорить о России времени Александра I образами Библии или Гомера. Тем самым само субъективное содержание чужой душевной жизни становится объективным фактом.

Потом Пушкин научится даже свою собственную субъективность, свое лирическое состояние понимать как факт и результат объективной социальной действительности; это будет в пору завершения его реализма. Теперь же, в начале 1820-х годов, он работает над проблемой понимания чужой культуры как объективного факта вне субъективности декабристских эмоций, над проблемой изображения этой культуры, такого изображения, чтобы слова называли вещи, чтобы текст реально вбирал в себя изображаемое, а не соотносился с ним в качестве знака и символа.²³ Пушкин хочет изобразить чужую культуру в ее реальности — и в то же время оценить ее судом современного ему европейского ученого, хочет понять душу человека Востока — и в то же время объяснить эту душу на методологическом уровне европейского мыслителя XIX в. Путь этого объяснения был таков: сначала явилось объяснение этнографическое, еще связанное с романтизмом, затем — историческое, и здесь уже формировался реализм, затем к историзму прибавился анализ социальной дифференциации и ситуации, и тогда пушкинский реализм созрел. Но движение к реализму было предопределено с самого начала, так как все три этапа этого движения имеют задачей выведение субъективного начала из объективного реального бытия.

Намеченное только что движение осуществлялось трудно, постепенно вызревая внутри романтических навыков Пушкина, перекликаясь с повторениями романтических мотивов и методов стиля. Как уже было сказано, это движение началось в 1820 г., когда в «Кавказском пленнике» субъективистская система Байрона уже взрывалась изнутри объективным изображением этнографического материала, описанием жизни кавказских горцев и объективным пейзажем. А ведь у Байрона — весь «внешний» материал дан как лирический, весь внешний мир погружен в душе

²³ Отсюда и замечания в письме к Вяземскому от апреля 1825 г., вскрывающие именно отношение к восточному стилю как изображению объективного по отношению к поэту факта: «Знаешь, почему не люблю я Мура? Потому что он чересчур уж восточен. Он подражает ребячески и уродливо — ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета. Европаец и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор Европаец».

героя. Если же рядом с душой героя и вне ее появляется материал быта и природы (его много в «Кавказском пленнике»), единство субъективного мировосприятия рушится. Так в первой же байронической поэме Пушкина сам принцип байроновского романтизма нарушен, хотя поэма имеет еще очень много байронических черт и, в основном, написана в духе романтизма. Но трещина внутри этого романтизма уже есть, и значение ее определяется тем, что это — начало, пусть еще не оформившееся окончательно, того процесса, который приведет Пушкина к преодолению романтизма в целом.

В 1820 г. Пушкин занят проблемой романтизма и местного колорита. Он пишет «Кавказского пленника». Его лирика за этот год включает всего около дюжины стихотворений. Из них два — «Дочери Карагеоргия» и «Мне бой знаком» — гражданские романтические стихотворения декабристского стиля. Сюда же примыкает послание Чаадаеву («К чему холодные сомненья»). «Погасло дневное светило» — байроническое стихотворение. И вот рядом с ним — экзотическая стилизация «Черная шаль», три стихотворения в восточном стиле — «Фонтану Бахчисарайского дворца», «Виноград» и «О дева-роза, я в оковах», и, наконец, четыре стихотворения в духе А. Шенье: «Дориде», «Редеет облаков», «Нереида», «Дорида». Последнее наиболее замечательно. Казалось бы, что общего между Шенье и Байроном и как они могут одновременно занимать творческую мысль поэта? Между тем они совмещались в творческой работе Пушкина. Дело в том, что Шенье был для Пушкина одним из мостов к проблеме нового воссоздания уже не только чужой культуры, а целостного, объективного исторического мира — античной Греции. Пушкин воспринимал Шенье именно как поэта, воссоздавшего подлинную Грецию в противоположность неподлинной античности Расина. Пример Шенье вдохновил его. Совершенно справедливо пишет Б. В. Томашевский: «Под несомненным влиянием Шенье написаны крымские стихотворения, объединенные в издании 1826 г. под рубрикой «Подражание древним». Это род антологических фрагментов, проникнутых острым восприятием южной природы. Крым с его средиземноморским пейзажем воспринимается как уголок древней Греции».²⁴

В этой же статье Б. В. Томашевский замечает, что среди переводов Пушкина «лишь один перевод стоит особняком: это попытка передать гекзаметрами идиллию А. Шенье «Слепец». Пушкин этим переводом как бы хотел вернуть стихам А. Шенье их античную оболочку, которой они не могли иметь в подлиннике. Это не столько перевод, сколько реконструкция творческого замысла Шенье, своеобразная интерпретация поэзии Шенье».²⁵

Таким образом, на овладении поэзией Шенье, который был, по мнению Пушкина, «из классиков классик», как бы подлинно античный поэт, он учится стиливой манере античной Греции, переданной русскими стихами, причем стремится объективно воссоздать Грецию, ее природу, простоту чувств и мысли, гармонии чувствований, избегая всякой изысканности слога, вне всякой прямой тематической связи с ассоциациями современности, декабризма, без внешних знаков, скопления античных имен и др. Ведь Пушкин писал Вяземскому 5 июля 1824 г., что «от Шенье так и несет древне-греческой поэзией».²⁶

Нельзя не заметить тут же, что в 1822 г. элегию Шенье «Гарентинская дева» перевел Гнедич и что это характеризует и его интерес к греческому

²⁴ Б. В. Томашевский, Пушкин и французская литература, «Литературное наследство», № 31—32, 1938.

²⁵ Там же, стр. 12.

²⁶ В черновике письма было: «От него так и пахнет [древностью] Феокритом и Анфогнею».

колориту в Шенье; Пушкин писал по этому поводу 30 января 1823 г. брату Льву: «Гнедич у меня перебивает лавочку —

Увы, напрасно ждал тебя жених печальный, и проч.

— непростительно прелестно. Знал бы своего Гомера, а то и нам не будет места на Парнассе».

В значительной степени продолжением опытов воссоздания подлинной Греции у Пушкина было стихотворение «Муза» следующего, 1821 г.

Одновременно с античным стилем, истолкованным с помощью Шенье и не совсем по-декабристски, Пушкин разрабатывает восточный стиль, — и тоже не совсем так, как его современники. Он хочет обойтись без «аллюзий», увидеть глазами европейца Восток, но не тянуть Восток в Петербург.

Стихотворение «Виноград» имеет несколько библейский характер по своему стилю, но признаки этого стиля намечены только слегка, и в стихотворении нет никаких элементов национальной героики. Другой извод восточного стиля дан в стихотворении «О дева-роза, я в оковах», и также без «применений». Впрочем, преодолеть романтическую манеру Пушкин в этих стихах еще не мог, да, может быть, и не хотел. Одновременно шли опыты воссоздания культур в песнях, по примеру байроновых восточных поэм вставленных в южные поэмы Пушкина. История этих песен замечательна. Первая из них «Черкесская песня» в «Кавказском пленнике». Это — прекрасное стихотворение, но как черкесская песня оно просто не удалось. Пушкин еще не умел схватить признаки чужого стиля, мысли, чувства, слова, жизни. В песне говорится почему-то о чеченце, а вовсе не о черкесе (Пушкин еще, видимо, не считает существенным дифференцировать народы), а собственно в ней больше всего речь идет о казаке, и песня в основном — русского стиля, отчасти книжного, отчасти фольклорного. Какой уж горский, восточный колорит стиля может быть, если в песне есть такие стихи:

Веселый пляшет хоровод,
Бегите, русские певичы,
Спешите, красные, домой...

Итак, опыт не удался. Но и неудачи гения поучительны. Пушкин продолжал работу. В «Бахчисарайском фонтане» появляется «Татарская песня». Это — восточный стиль, но еще в романтическом плане. Стиль построен в ней внешне, знаками, мифологически. Главное в нем — специфические собственные имена, изысканный стиль изречений, пышные эпитеты, слова «неги».

1

Дарует небо человеку
Замену слез и частых бед:
Блажен факир, узревший Мекку
На старости печальных лет.

2

Блажен, кто славный брег Дуная
Своею смертью освятит:
К нему навстречу дева рая
С улыбкой страстной прилетит.

3

Но тот блаженней, о Зарема,
Кто, мир и негу возлюбя,
Как розу, в тишине гарема
Лелеет, милая, тебя.

Итак, Пушкин овладел внешними знаками восточного стиля. Этот восточный стиль разлит и во всей поэме. В апреле 1825 г. Пушкин писал Вяземскому о «Бахчисарайском фонтане»: «Слог восточный был для меня образцом сколько возможно нам, благоразумным, холодным Европейцам».

Но не это — предел стремлений Пушкина. Ему нужно объективировать стиль, поняв породившую его культуру органически, во всем ее бытии. Его опыты продолжаются. В «Цыганах» — новая песня, цыганская. Пушкин разрубил гордиев узел: он просто перевел настоящую молдавскую песню, и тем самым его песня стала, конечно, вполне подлинно бессарабской. Но и это, ведь, был не предел. Надо было именно самому научиться видеть, понимать и изображать объективные черты чужой культуры, при этом не теряя себя, европейца XIX в. И вот Пушкин принимается за дело всерьез; он начинает изучать первоисточники, подходит к делу научно, вчитывается в подлинники восточной литературы. Он ищет материалов в Библии и в Коране. Его волнует, беспокоит задача, разрешение которой ускользает от него. Он взывает в письме к брату в ноябре 1824 г. — «Библию, Библию! И французскую непременно» (т. е. не славянскую, мешающую церковными архаическими ассоциациями à la Глинка). Коран у него на устах в это время (см. письмо к Вяземскому от 29 ноября 1824 г.). 4 декабря он опять напоминает брату о Библии. А ведь он читал Шекспира и Библию еще в марте того же года в Одессе, и — «святой дух иногда мне по сердцу». Ясно, что для него и Библия и Коран интересны вовсе не как культовые книги, а как памятники культуры, быта, понятий и поэзии Востока, причем он воспринимает их как проявления единой восточной культуры.

И вот, изучая Коран и Библию, Пушкин пишет свой великолепный цикл «Подражаний Корану». Это была победа. Новое чисто пушкинское разрешение проблемы восточного стиля было найдено. Это была тоже библейская поэзия, и Пушкин сохранил славянизмы и высокую напряженность декабристского библейского стиля. В то же время это была и поэзия мусульманской «неги» и наслаждений, — и Пушкин сохранил синтаксическую эффективность и изысканность этой линии восточного стиля русской поэзии его времени. Он сохранил и другое: мотивы суровой, жестокой и священной воинственности, темы пророчества. Но он отбросил номенклатуру стиля, внешние знаки-слова, вернее, собственные имена. Только один раз встречается имя Магомета, и даже вместо Аллах или Алла Пушкин говорит бог. Так Пушкин поступал всегда. Он не отбрасывал завоеваний предшествующего периода, в частности, завоеваний русских романтиков, и своих в том числе, но, оставив их с отбором и отказавшись от специфических черт романтизма, он усложнял их новыми элементами, придававшими им новое, уже реалистическое качество.

«Подражания Корану» — это уже реалистическое воссоздание восточной культуры. Само слово в этом цикле predeterminedено в своем выборе и семантической структуре не только телеологически, не только задачей вызвать заранее данное представление в сознании читателя, но и объективно, — т. е. predeterminedено тем типом культуры, который оно представляет и конкретно изображает. Далее: сами изображаемые люди — это объективные, вне поэта и вне читателя реально существующие люди. Пушкин показывает, а не намекает, и показывает не только психику, а быт, самую жизнь, самые условия этой жизни. И психика становится выводом из этих условий жизни. Субъективное начало подчиняется объективному, не растворяясь в нем. Пушкин находит конкретно-точные определения народного бытия.

Не я ль в день жажды напоил
Тебя пустынными водами?

— это говорит бог человеку и гордится этим как высшей милостью, дарованной им смертным. Вот это — действительно Восток, Аравия. Ведь само представление это могло родиться только в народе, для которого вода — драгоценность, в народе пустыни, а никак не в сознании, например,

русских людей, у которых река или озеро — где угодно, под боком. Вот это — действительно органическая связь условий жизни и склада представлений. Вспомним тут же, что у Жуковского в «Песне араба над могилою коня» (из Мильвуа, 1809) в рефрене говорится: «Сей друг, кого и ветр в полях не обгонял». Эти поля в Аравии для Пушкина уже невозможны.

Или другой пример:

Не даром вы приснились мне
В бою с обритыми главами,
С окровавленными мечами,
Во рвах, на башне, на стене...

Эти обритые по закону мусульман головы, обритые перед боем, чтобы в достойном виде предстать пред лицом смерти и хорошо выглядеть в раю, — опять это и психика Востока, и в то же время конкретное бытовое, фактическое представление о нем, выпадавшее из кругозора романтика. Отсюда же проистекает существенное изменение самих представлений о психике чужой культуры. Пушкин отказывается от выбора только эстетически и этически эффективных, положительных черт ее и от сближений ее со своим идеалом, — у декабристов — с гражданским (у Жуковского в «Песне араба» — с лирическим). У Пушкина человек восточной культуры тоже воинствен, храбр, могуч в своей цельности и верности национальным преданиям; но он в то же время свиреп, чужд гуманности, дик в своей жажде наслаждений, он весь слит со своими вовсе не восхищающими Пушкина социальными обычаями. Больности древних народов, измышленной декабристами и выдвинутой ими в качестве программы для современности, в пушкинских стихах нет, и его магометане совсем не похожи на декабристов.

Внемлите радостному кличу,
О дети пламенных пустынь!
Ведите в плен молодых рабынь,
Делите бранную добычу!

Эта мотивировка воинственности (рабыни, добыча), совсем не такая, как у Глинки, конечно, менее приемлема для Пушкина как передового человека своего времени и своей культуры, но более соответствует действительности, — а это-то и нужно Пушкину.

Люби спрот, и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй!

Дрожащей тварью не Пушкин называет народ, а бог Магомета, — и таков склад мысли восточного человека, а вовсе не идеал демократических свобод 1825 г. То же, например, о любви. Восточные герои романтиков, даже Байрона, даже самого Пушкина в «Бахчисарайском фонтане» любят и вообще чувствуют все еще как европейцы-романтики. У Жуковского араб говорит («Песнь араба»):

Брожу одинокий, задумчив, унылый

и ниже:

Ты [конь] видел и Зару — блаженны часы!
Сокровище сердца и чудо красы;
Уста вероломны тебя величали,
И нежные длани хребет твой ласкали;
Ах, Зара, как серна, стыдлива была:
Как юная пальма долины цвела;
Но Зара пришельца пленилась красою,
И скрылась... ты, спутник, остался со мною.

Пушкин отбросил все это в «Подражаниях Корану». Здесь у него иная любовь — чувственная, гаремная, восточная. «Ведите в плен молодых рабынь» — вот ее облик. Или стихотворение:

О, жены чистые пророка,
От всех вы жен отличены...
...Храните верные сердца
Для нег законных и стыдливых,
Да взор лукавый нечестивых
Не узрит вашего лица.
А вы, о гости Магомета...
...Почтите пир еще смиреньем,
И целомудренным склоненьем
Его невольниц молодых.

Пушкин дает примечание к этим стихам: «Мой пророк, — прибавляет Алла, — вам этого не скажет, ибо он весьма учтив и скромнен; но я не имею нужды с вами чиниться, — и проч. Ревность араба так и дышет в сих заповедях». Вот к этому и стремится Пушкин, — чтобы мысли и чувства араба так и дышали в его стихах, и ему это удастся потому, что он нашел объективное обоснование этих мыслей и чувств.

Это и был переход к реализму. Вслед затем придет уточнение этого обоснования в историзме. Собственно, историзм развивается у Пушкина одновременно с проблемой объективизации местного колорита. Уже «Песнь о вещем Олеге» говорит об этом. Наконец, «Борис Годунов» завершит этот путь и, на еще высшей ступени, — «Евгений Онегин», исторический роман о современности.