

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

В. Г. БЕЛИНСКИЙ

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ

Т О М

VII



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА

1 9 5 5

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

В. Г. БЕЛИНСКИЙ

ТОМ СЕДЬМОЙ

СТАТЬИ И РЕЦЕНЗИИ
1843

СТАТЬИ О ПУШКИНЕ
1843 - 1846



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА
1 9 5 5

С Т А Т Ь И
О П У Ш К И Н Е

Май 1843 — сентябрь 1846



21. СОЧИНЕНИЯ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА

Санкт-Петербург. Одиннадцать томов.

MDCCCXXXVIII — MDCCCXLI

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ¹

Обозрение русской литературы от Державина до Пушкина.

Давно уже обещали мы полный разбор сочинений Пушкина: предлагаемая статья есть начало выполнения нашего обещания, замедлившегося по причинам, изложение которых не будет здесь излишним. Всем известно, что восемь томов сочинений Пушкина изданы, после смерти его, весьма небрежно во всех отношениях — и типографском (плохая бумага, некрасивый шрифт, опечатки, а инде и искаженный смысл стихов), и редакционном (пьесы расположены не в хронологическом порядке, по времени их появления из-под пера автора, а по родам, изобретенным бог знает чьим досужеством). Но что всего хуже в этом издании — это его неполнота: пропущены пьесы, помещенные самим автором в четырехтомном собрании его сочинений,* не говоря уже о пьесах, напечатанных в «Современнике» и при жизни и после смерти Пушкина. Последние три тома сделаны компаниею издателей-книгопродавцев, которые, что могли сделать как издатели, сделали хорошо, т. е. издали эти три тома красиво и опрятно, но так же неполно, как были изданы (не ими, впрочем) первые восемь томов. Справедливый ропот публики, которая, заплатя за одиннадцать томов сочинений Пушкина *шестьдесят пять* рублей ассигнациями (сумму, довольно значительную и для книги, хорошо и полно изданной), всё-таки не имела в руках полного собрания сочинений Пушкина, — этот ропот, соединенный с столь же дурным расходом

* *Стихотворения Александра Пушкина.* Санкт-Петербург. В тип. Департамента народного просвещения. Четыре части. I и II—1829, III—1832, IV—1835.

трех последних, как и восьми¹ первых томов, и справедливое негодование некоторых журналистов на такое оскорбление тени великого поэта: всё это побудило издателей трех остальных томов сочинений Пушкина *обещать* отдельное дополнение к ним, в котором публика могла бы найти решительно всё, что написано Пушкиным, и что не вошло в одиннадцать томов *полного* собрания его сочинений. А пропущено так много, что из дополнения вышел бы целый том, — и тогда полное собрание сочинений Пушкина состояло бы *пока* из *двенадцати* томов.¹ Говорим — *пока*: ибо в рукописи остаются еще материалы к истории Петра Великого, предпринятой Пушкиным. Говорят, что этих материалов стало бы на добрый том, и только одному богу известно, когда русская публика дождетса этого тома...² И так, *пока* хорошо было бы дождаться хоть дополнения-то, обещанного издателями трех последних томов. О нем много толковали, и мы даже видели опыты приготовления к этому делу, которое интересовало нас еще и как удобный предлог к началу обещанной нами статьи о Пушкине. Но время шло, а вожделенное дополнение не являлось, и мы, право, не знаем, явится ли оно когда-нибудь; если же и явится, то не потребует ли еще другого дополнения?...³ Это решило нас, не дожидаясь исполнения чужих обещаний, приняться, наконец, за исполнение своих собственных.

Но, кроме того, была еще и другая, более важная, так сказать, более внутренняя причина нашей медленности. Година безвременной смерти Пушкина, с течением дней, отодвигается от настоящего всё далее и далее, и нечувствительно привыкают смотреть на поэтическое поприще Пушкина не как на прерванное, но как на оконченное вполне. Много творческих тайн унес с собою в равнюю могилу этот могучий поэтический дух; — но не тайну своего нравственного развития, которое достигло своей апогеи и потому обещало только ряд великих в художественном отношении созданий, но уже не обещало новой литературной эпохи, которая всегда ознаменовывается не только новыми творениями, но и новым духом. Исключительные поклонники Пушкина, с ним вместе вышедшие на поприще жизни и под его влиянием образовавшиеся эстетически, уже резко отделяются от нового поколения своею закоснелостию и своею тупостию в деле разумения сменивших Пушкина корифеев русской литературы. С другой стороны, новое поколение, развившееся на почве новой общественности, образовавшееся под влиянием впечатлений от поэзии Гоголя и Лермонтова, высоко ценя Пушкина, в то же время судит о нем беспристрастно и спокойно. Это значит, что общество движется, идет вперед через свой вечный процесс обновления поколений, и что для Пушкина настает уже потомство. На Руси всё растет не

по годам, а по часам, и пять лет для нее — почти век. По новое мнение о таком великом явлении, как Пушкин, не могло образоваться вдруг и явиться совсем готовое; но, как всё живое, оно должно было развиться из самой жизни общества; — каждый новый день, каждый новый факт в жизни и в литературе должны были изменять и образ воззрения на Пушкина.

По мере того, как рождались в обществе новые потребности, как изменялся его характер и овладевали умом его новые думы, а сердце волновали новые печали и новые надежды, порожденные совокупностью всех фактов его движущейся жизни, — все стали чувствовать, что Пушкин, не утрачивая в настоящем и будущем своего значения как поэт великий, тем не менее был и поэтом своего времени, своей эпохи. И что это время уже прошло, эта эпоха сменилась другою, у которой уже другие стремления, думы и потребности. Вследствие этого Пушкин является перед глазами наступающего для него потомства уже в двойственном виде: это уже не поэт безусловно великий и для настоящего и для будущего, каким он был для прошедшего, но поэт, в котором есть достоинства безусловные и достоинства временные, который имеет значение артистическое и значение историческое, словом, поэт, только одною стороною принадлежащий настоящему и будущему, которые более или менее удовлетворяются и будут удовлетворяться им, а другою, большею и значительнейшею стороною вполне удовлетворявший своему настоящему, которое он вполне выразил и которое для нас — уже прошедшее. Правда, Пушкин принадлежал к числу тех творческих гениев, тех великих исторических натур, которые, работая для настоящего, приготавливают будущее, и потому самому уже не могут принадлежать только одному прошедшему; но в том-то и состоит задача здоровой критики, что она должна определить значение поэта и для его настоящего и для будущего, его историческое и его безусловно художественное значение. Задача эта не может быть решена однажды навсегда на основании чистого разума; нет, решение ее должно быть результатом исторического движения общества. Чем выше явление, тем оно жизненнее, а чем жизненнее явление, тем более зависит его сознание от движения и развития самой жизни. Лучшее, что можно сказать в похвалу Пушкину и в доказательство его величия, — то, что, при самом появлении его на поэтическую арену, он встречен был и безусловными похвалами необдуманного энтузиазма, и ожесточенною бранью людей, которые в рождении его поэтической славы увидели смерть старых литературных понятий, а вместе с ними и свою нравственную смерть, — что запальчивые крики похвал и порицаний не умолкали ни на минуту ни в продолжение всей его жизни, ни после самой его жизни,

и что каждое новое произведение его было яблоком раздора и для публики и для привилегированных судей литературных. Теперь утихают эти крики: знак, что для Пушкина настало потомство, ибо запальчивая прѣмненья существует только для предметов столь близких глазам современников, что они не в состоянии видеть их ясно и вполне, по причине самой этой близости. Суд современников бывает пристрастен; однако ж в его пристрастии всегда бывает своя законная и основательная причинность, объяснение которой есть тоже задача истинной критики.

Ни одно произведение Пушкина — ни даже сам «Онегин» — не произвело столько шума и криков, как «Руслан и Людмила»: одни видели в ней величайшее создание творческого гения, другие — нарушение всех правил пиитики, оскорбление здравого эстетического вкуса. То и другое мнение теперь могло бы показаться равно нелепым, если не подвергнуть их историческому рассмотрению, которое покажет, что в них обоих был смысл и оба они до известной степени были справедливы и основательны. Для нас теперь «Руслан и Людмила» — не больше, как сказка, лишенная колорита местности, времени, народности, а потому и неправдоподобная; несмотря на прекрасные стихи, которыми она написана, и проблески поэзии, которыми она поражает местами, она холодна, по признанию самого поэта,* и в наше время не у всякого даже юноши станет охоты и терпения прочесть ее всю, от начала до конца. Против этого едва ли кто станет теперь спорить. Но в то время, когда явилась эта поэма в свет, она действительно должна была показаться необыкновенно великим созданием искусства. Вспомните, что до нее пользовались еще безотчетным уважением и «Душенька» Богдановича, и «Двенадцать спящих дев» Жуковского: каким же удивлением должна была поразить читателей того времени сказочная поэма Пушкина, в которой всё было так ново, так оригинально, так обольстительно — и стих, которому подобного дотолде ничего не бывало, стих легкий, звучный, мелодический, гармонический, живой, эластический, и склад речи, и смелость кисти, и яркость красок, и грациозные шалости юной фантазии, и игривое остроумие, и самая вольность нецеломудренных, но тем не менее поэтических картин!.. По всему этому «Руслан и Людмила» — такая поэма, появление которой сделало эпоху в истории русской литературы. Если бы какой-нибудь даровитый поэт написал в наше время такую же сказку и такими же прекрасными стихами, в авторе этой сказки никто не увидел бы великого таланта в будущем, и сказки никто бы читать не стал; но «Руслан и

* Соч. А. Пушкина. Т. XI, стр. 226.¹

«Людмила», как сказка, *во-время* написанная, и теперь может служить доказательством того, что не ошиблись предшественники наши, увидев в ней живое пророчество появления великого поэта на Руси. У всякого времени свои требования, и теперь даже обыкновенному таланту, не только гению, нельзя дебютировать чем-нибудь вроде «Руслана и Людмилы» Пушкина, «Оберона» Виланда или — пожалуй и «Orlando Furioso»* Ариоста; но все эти поэмы, шуточные, волшебные, рыцарские и сказочные, явились в свое время и, под этим условием, прекрасны и достойны внимания и даже удивления. Итак, юноши двадцатых годов (из которых многим теперь уже далеко за сорок) были правы в энтузиазме, с которым они встретили «Руслана и Людмилу».

С другой стороны, имела причину и враждебность, с которою литературные старожилы встретили поэму Пушкина: в ней не было ничего такого, что привыкли они почитать поэзией; эта поэма была, в их глазах, буйным отрицанием их литературного корана. Так называемая война классицизма (мертвой подражательности утвержденным формам) с романтизмом (стремлением к свободе и оригинальности форм) была у нас отголоском такой же войны в Европе, и первая поэма Пушкина послужила поводом к началу этой войны, пережитой Пушкиным. Следовавшие затем поэмы и лирические стихотворения Пушкина были для него рядом поэтических триумфов. Энтузиасты провозгласили его северным Байроном, представителем современного человечества.¹ Причиной этого неудачного сравнения было не одно то, что Байрона мало знали и еще меньше понимали, но и то, что Пушкин был на Руси полным выразителем своей эпохи. Однако ж, как скоро начало устанавливаться в нем брожение кипучей молодости, а субъективное стремление начало исчезать в чисто художественном направлении, — к нему стали охладевать, толпа ожесточенных противников стала возрастать в числе, даже самые поклонники или начали примыкать к толпе порицателей, или переходить к нейтральной стороне. Наиболее зрелые, глубокие и прекраснейшие создания Пушкина были приняты публикою холодно, а критиками оскорбительно. Некоторые из этих критиков очень удачно воспользовались общим нерасположением в отношении к Пушкину, чтоб отомстить ему или за его к ним презрение, или за его славу, которая им почему-то не давала покоя, или, наконец, за тяжелые уроки, которые он проповедал им иногда в легких стихах летучих эпиграмм...²

С другой стороны, люди, искренно и страстно любившие искусство, в холодности публики к лучшим созданиям Пушкина

* «Неистового Роланда» (итал.). — Ред.

видели только одно невежество толпы, увлекающейся юношескими и незрелыми произведениями, но не умеющей ценить обдуманых творений строгого искусства. Смотри на искусство с точки зрения исключительной и односторонней, его жаркие поборники не хотели понять, что если симпатии и антипатии большинства бывают часто бессознательны, зато редко бывают бессмысленны и безосновательны, а напротив, часто заключают в себе глубокий смысл. Странно же, в самом деле, было думать, чтоб то самое общество, которое так дружно, так радостно, словно потрясенное электрическим ударом, в первый еще раз жизни своей откликнулось на голос певца и нарекло его своим любимым, своим народным поэтом, странно было думать, чтоб то же самое общество вдруг охолодело к своему поэту за то только, что он созрел и возмужал в своем гении, сделался выше и глубже в своей творческой деятельности! А между тем это охлаждение — факт, достоверность которого можно доказать свидетельством самого поэта: в его записках (том XI), в некоторых местах «Онегина», в стихотворении «Поэту» слышится горькая жалоба оскорбленной народной славы. Из этого нельзя было не заключить, что если публика была не совсем права в своей холодности к поэту, то и поэт все же не был жертвою ее прихоти и, по вине или без вины с своей стороны, но не случайно же, а по какой-нибудь причине, испытал на себе ее охлаждение. Но ответа на эту загадку еще не было: ответ скрывался во времени, и только время могло дать его. Безвременная смерть Пушкина еще больше запутала вопрос: как и должно было ожидать, она снова и с большею силою обратила к падшему поэту сочувствие и любовь общества. Восторженные поклонники искусства как искусства тем более были поражены смертью поэта и тем более скорбели о ней, что вскоре затем появившиеся в «Современнике» посмертные сочинения Пушкина изумили их своим художественным совершенством, своею творческою глубиною. Образ Пушкина, украшенный страдальческою кончиною, предстал перед ними во всем блеске поэтической апофеозы: это был для них не только великий русский поэт своего времени, но и великий поэт всех народов и всех веков, гений европейский, слава всемирная...¹ Но не успело еще войти в свои берега взволнованное утратою поэта чувство общества, как подняла свое жужжание и шипение на страдальческую тень великого злопамятная посредственность, мучимая болью от глубоких царапин, еще не заживших следов львиных когтей... Она начала, и прямо и косвенно, толковать о поэтических заслугах Пушкина, стараясь унижить их; невпопад и кстати начала сравнивать Пушкина и с Минниным, и с Пожарским, и с Суворовым вместо того, чтоб сравнивать его с поэтами

СОЧИНЕНИЯ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА. Санктпетербург.
Однанадцать томовъ. MDCCCXXXVIII — MDCCCLII.

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ.

ОЗЕРЪИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ОТЪ Державина до ПУШКИНА.

Давно уже обещали мы полный разборъ сочиненій Пушкина: предлагаемая статья есть начало выполненія нашего обещанія, замедлившагося по причинамъ, изложеніе которыхъ не будетъ вѣсье нашимъ. Всѣмъ извѣстно, что восемь томовъ сочиненій Пушкина изданы, послѣ смерти его, весьма небрежно во всѣхъ отношеніяхъ — и типографскомъ (плохая бумага, некрасивый шрифтъ, опечатки, а нѣдѣ и искаженный смыслъ стиховъ), и редакціонномъ (пѣсье расположено не въ хронологическомъ порядкѣ, во времени ихъ появленія изъ-подъ пера автора, а по родамъ, изобрѣтеннымъ Богъ-знаетъ чьимъ досужествомъ). Но что всего хуже въ этомъ изданіи — это его неполнота: пропущены пѣсье, помѣщенные самимъ авторомъ въ четырехъ-томномъ собраніи его сочиненій (*), не говоря уже о пѣсахъ, напечатанныхъ въ «Современникѣ» и при жизни и послѣ смерти Пушкина. Послѣдніе три тома сдѣланы компаніею издателей-кинопродавцевъ, которые что могли сдѣлать, какъ издатели, сдѣлали хорошо, т. е. издали эти три тома красиво и опрятно, но такъ же не полно, какъ были изданы (не ими, впрочемъ) первые восемь томовъ. Спра-

зданный ропоць кублики, которая, заплатя за одиннадцатъ томовъ сочиненій Пушкина шестидесять-семь рублей асс. (сумму, довольно-значительную и для книги, хорошо и полно изданной), все-таки не могла въ рукахъ великаго собранія сочиненій Пушкина, — этоць ропоць, соединенный съ столь же дурнымъ расходомъ трехъ послѣднихъ, какъ и восьми первыхъ томовъ, и сраваданное негодование нѣкоторыхъ журналистовъ на такое оскорбленіе тѣни великаго поэта: все это побудило издателя трехъ остальныхъ томовъ сочиненій Пушкина обещать едѣльное дополненіе къ нимъ, въ которомъ кублика могла бы найди рѣшительно все, что написаво Пушкинымъ и что не вошло въ одиннадцатъ томовъ великаго собранія его сочиненій. А пропущеное такъ много, что изъ дополненія вышавъ бы цѣлый томъ, — и тогда полное собраніе сочиненій Пушкина составло бы какъ изъ девянодцати томовъ. Говоримъ — пока: ибо въ рукописи оставлен еще матеріалы къ исторіи Петра Великаго, предпріятой Пушкинымъ. Говорятъ, что этихъ матеріаловъ стало бы на добрый томъ, и только одному Богу извѣстно, когда русская кублика дождется этого тома... Итакъ, какъ хорошо было бы дожтаться хоть дополненія-то, обещаннаго издателимъ трехъ послѣднихъ томовъ. О немъ много толковали, и мы даже видѣли опыты приготовленія къ этому дѣлу, которое не-

(*) Стихотворенія Александра Пушкина. Санктпетербургъ. Въ тѣи. Департамента Народнаго Просвѣщенія. Четыре части. I и II — 1839, III — 1839, IV — 1835. Т. XXVIII. — Отд. V.

своей родины... Подобные нелепости не заслуживали бы ничего, кроме презрения, как выражение бессильной злобы; но веселое скакание водовозных существ на могиле павшего в бою льва возмущает душу, как зрелище неприличное и отвратительное; а наглое бесстыдство низости имеет свойство выводить из терпения достоинство, сильное одною истиною...¹ Мудрено ли, что и такое ничтожное само по себе обстоятельство, раздражая людей, способных понять и оценить Пушкина как должно, только более и более увлекало их в благородном, но вместе с тем и безотчетном удивлении к великому поэту?..

Между тем время шло вперед, а с ним шла вперед и жизнь, порождая из себя новые явления, дающие сознанию новые факты и подвигающие его на пути развития. Общество русское с невольным удивлением, полным ожидания и надежды чего-то великого, обратило взоры на нового поэта, смело и гордо открывавшего ему новые стороны жизни и искусства. Равен ли по силе таланта или еще и выше Пушкина был Лермонтов — не в том вопрос: несомненно только, что, даже и не будучи выше Пушкина, Лермонтов призван был выразить собою и удовлетворить свою поэзию несравненно высшее, по своим требованиям и своему характеру, время, чем то, которого выражением была поэзия Пушкина. И менее, чем в какие-нибудь пять лет, протекшие от смерти Пушкина, русское общество успело и радостно встретить пышный восход и горестно проводить безвременный закат нового солнца своей поэзии!.. Другой поэт, вышедший на литературное поприще при жизни Пушкина и приветствованный им, как великая надежда будущего, после долгого и скорбного безмолвия подарил, наконец, публику таким творением, которое должно составить эпоху и в летописях литературы и в летописях развития общественного сознания...² Всё это было безмолвною, фактическою философиею самой жизни и самого времени для решения вопроса о Пушкине. Толки о Пушкине, наконец, прекратились, но не потому, чтоб вопрос о нем переставал интересовать публику, а потому, что публика не хочет уже слышать повторения старых, односторонних мнений, требующих нового и независимого от предубеждений, в пользу или невыгоду поэта. Повторяем: мнение это могло выработаться только временем и из времени, и — чуждые ложного стыда — не побоимся сказать, что одною из главных причин, почему не могли мы ранее выполнить своего обещания нашим читателям, касательно разбора сочинений Пушкина, было сознание неясности и неопределенности собственного нашего понятия о значении этого поэта. Знаем, что такое признание пробудит остроумие наших доброжелателей: в добрый час — пусть себе острятся! Мы не завидуем *готовым натурам*, которые всё узнают за один присест и, узнавши раз, одинаково думают

о предмете всю жизнь свою, хвалясь неизменчивостью своих мнений и неспособностью ошибаться. Да, не завидуем: ибо глубоко убеждены, что только тот не ошибался в истине, кто не искал истины, и только тот не изменял своих убеждений, в ком нет потребности и жажды убеждения; история, философия и искусство — не то, что математика с ее вечными и неподвижными истинами: движение математики, как науки, состоит не в движении ее истин, а в открытии новых и кратчайших путей к достижению неизменных результатов. В царстве математики нет случайности и произвола, зато нет и жизни; но история, философия и искусство живут, как природа, как дух человеческий, выражаемые ими, живут, вечно изменяясь и обновляясь; их единство скрыто в многообразии и разнообразии, необходимость — в свободе, разумность — в случайности. Кто хочет уловлять своим сознанием законы их развития, тот сам, подобно им, должен развиваться и доходить до результатов истины не в легком наслаждении апатического спокойствия, а в болезнях и муках рождения: зерно истины в благодатной душе — то же, что младенец в утробе матери — предмет пламенной любви и трудных попечений, источник блаженства и скорбей...

Кроме того, нас останавливали еще пределы замышляемой нами статьи. Наблюдая за ходом отечественной литературы, мы, естественно, часто должны были в прошедшем отыскивать причины настоящего и прозревать в историческую связь явлений. Чем более думали мы о Пушкине, тем глубже прозревали в живую связь его с прошедшим и настоящим русской литературы и убеждались, что писать о Пушкине — значит писать о целой русской литературе: ибо как прежние писатели русские объясняют Пушкина, так Пушкин объясняет последовавших за ним писателей. Эта мысль сколько истинна, столько и утешительна: она показывает, что, несмотря на бедность нашей литературы, в ней есть жизненное движение и органическое развитие, следственно, у нее есть история. Мы далеки от самолюбивой мысли удовлетворительно развить это воззрение на русскую литературу и желаем только одного — хоть намекнуть на это воззрение и проложить другим дорогу там, где еще не протоптано и тропинки. Пусть другие сделают это лучше нас: мы первые порадуемся их успеху; а сами для себя будем довольны и тем, если нам, намеком на это воззрение, удастся положить конец старым толкам о русской литературе и произвольным личным суждениям о русских писателях...

Вот для чего, приступая к критическому рассмотрению сочинений Пушкина, мы почли за необходимое сперва обозреть ход и развитие русской поэзии (ибо предмет наших статей будет не литература в обширном смысле, а только поэзия рус-

ская) с самого ее начала. Выход нового издания сочинений Державина доставил нам удобный случай взглянуть с нашей точки зрения на его творения, и нашу статью о Державине мы считаем началом статьи о Пушкине, почему и намерены связать обе эти статьи обзором исторического развития русской поэзии от Державина до Пушкина, через что статья наша о Державине будет еще пополнена и выяснена общою идеею, которая должна быть основою всего ряда этих статей, образующих собою *критическую историю «изящной литературы» русской*.¹ Вслед за статьями о Пушкине мы немедленно приступим к разбору (тоже давно нами обещанному) сочинений Гоголя и Лермонтова.² И хотя в нашем журнале не раз и не мало было говорено об этих писателях,— однако же обещаемые статьи несколько не будут повторением сказанного.

Русская литература есть не туземное, а пересаженное растение.³ Это обстоятельство дает особенный характер ей самой и ее истории: не понять этого обстоятельства, или не обратить на него всего внимания, значит не понять ни русской литературы, ни ее истории. Мы начали ее характеристику сравнением — и продолжим сравнением же. Одни растения, будучи перенесены в новый климат и пересажены в новую почву, сохраняют свой прежний вид и свои прежние качества; другие изменяются в том и другом, по влиянию на них нового климата и новой почвы. Русская литература может быть сравниваема с растениями второго рода. Ее история, особенно до Пушкина (отчасти еще и до сих пор), состоит в постоянном стремлении — отрешиться от результатов искусственной пересадки, взять корни в новой почве и укрепиться ее питательными соками. Идея поэзии была выписана в Россию по почте из Европы и явилась у нас как заморское нововведение. Ее понимали как искусство слагать вирши на разные торжественные случаи. Тредьяковский был привилегированным придворным *пиитой* и «воспевал» даже балы и маскарады придворные, словно как государственные события. Ломоносов, *первый русский поэт*, тоже понимал поэзию как «воспевание» торжественных случаев, и первая ода его (и в то же время первое русское стихотворение, написанное правильным размером) была песнью на взятие русскими войсками Хотина. Это было в 1739 году; стало быть, теперь этому *сто четыре* года. Впрочем, «песнопевческий» и «воспевательный» взгляд на поэзию создан не нашими первыми поэтами: так смотрели тогда на поэзию во всей просвещенной Европе. Всеобщою известностию тогда пользовались только древние литературы, из которых греческая была или понаслышке известна, или искаженно и пре-

вратно понимаема, а латинская, лучше знаемая и более доступная и любимая, считалась идеалом всякой изящной литературы. Из новейших литератур пользовались всеобщей известностью только французская и итальянская, особенно первая, ибо она наиболее находилась под влиянием латинской, по крайней мере во внешних формах. Немецкой изящной литературы тогда еще не существовало; испанская и английская не были известны за пределами своих земель.

Итак, из новейших литератур французская царила над всеми другими, гордо презирая английскую и испанскую, как выражение крайнего безвкусия, почитая Данта уродливым поэтом и восхищаясь по-своему Петраркою и Тассом. Влияние древних литератур на французскую (а следственно и на все другие в Европе того времени) состояло в условных понятиях о внешней форме поэтических произведений и уподоблениях кстати и некстати из языческой мифологии. У древних стихи не читались, а говорились речитативом с аккомпаньементом музыкального инструмента — лиры; оттого у древних «петь» значило в переносном значении «сочинять стихи». В новом мире стихи не пелись, а читались, и лиры совсем не существовало; но приличие требовало, чтоб в стихах не обходилось без «пою» и «лиры». Мифология была выражением жизни древних, и их боги были не аллегориями, не символами, не риторическими фигурами, а живыми понятиями в живых образах. В новом мире царила религия Христа и, стало быть, богов не было; но, несмотря на то, нельзя было написать никакого стихотворения, где бы не стреляли из лука амуры и купидоны, не выли бореи, Нептун не воздымал моря, зефиры не дышали прохладою и т. д. А почему? — потому что так было у греков и у римлян! По воззрению греков, трагедия могла быть только апофеозом государственной жизни, и оттого у них действовали в ней только представители стихий государственности: цари, герои, военачальники, правители, жрецы (а по связи их жизни с религиею — и боги); народ же мог присутствовать на сцене только в виде хора, выражавшего лирическими излияниями свое участие не в происходящем перед его глазами событии, но свое участие к происходившему перед его глазами событию. Единство основной идеи считалось у греков столько необходимым условием для трагедии, как и для всякого другого произведения поэзии; единство же места и времени отнюдь не считалось необходимою, но часто соблюдалось как по простоте и немногосложности действия, так и по обширности сцены. Драматурги новейшего мира поняли это по-своему. Набожно хранили они в трагедии правило триединства; допускали в нее только царей и героев с их наперсниками, а из простого народа позволяли появляться

на сцене одним «вестникам». Вот что значит принять факт за идею! Создания греческой поэзии, вышедшие из жизни греков и выразившие ее собою, показались для новых поэтов нормою и первообразом для поэзии народов другой религии, другого образования, другого времени! Это особенно видно из понятия псевдоклассиков об эпосе: греческий эпос «Илиаду» и рабский сколок с нее — «Энейда» приняли они за эпос всеобщий и думали, что до скончания мира все эпические поэмы должны писаться по их образцу, без малейшего отступления, даже начинаться не иначе, как «муза, воспой», или «пою». Поэтому истинная «Илиада» средних веков — «Божественная комедия» Данта, выразившая собою всю глубину духовной жизни своего времени, в свойственных этой жизни и этому времени формах, казалась им не эпическою поэмою, а уродливым произведением. Да и как могло быть иначе: она начиналась не с глагола «пою» и называлась — о, ужас! — *комедиею!!*.... Эпическая поэзия, по понятию псевдоклассиков, должна была «воспевать» какое-нибудь великое событие в жизни человечества или в жизни народа, — и в какую бы эпоху, у какого бы народа ни произошло это событие, оно должно быть наряжено в багряницу или тогу, лишиться местного колорита, приводиться в движение сверхъестественными силами, выражаться напыщенно и бесцветно, — чего необходимо требует всякая подделка под чужую форму и тем более под чужую жизнь. Вот происхождение *реторической* поэзии. Основание ее — отложение от жизни, отпадение от действительности; характер — ложь и общие места. Такая-то поэзия была перенесена на Русь.

Ломоносов был первым основателем русской поэзии и первым поэтом Руси. Для нас теперь непонятна такая поэзия: она не оживляет нашего воображения, не шевелит сердца, а только производит в нас скуку и зевоту. Но если сравнивать Ломоносова с Сумароковым и Херасковым — стихотворцами, вышедшими на поприще после него, — то нельзя не признать в Ломоносове значительного дарования, которое пробивается даже в ложных формах реторической поэзии того времени. Только один Державин был несравненно больше поэт, чем Ломоносов: до Державина же Ломоносову не было никаких соперников, и хотя Сумароков и Херасков ценились современниками не ниже его, но им до него —

Как до звезды небесной далеко!¹

Сравнительно с ними язык его чист и благороден, слог точен и силен, стих исполнен блеска и парения. Если же не всякий мог так писать, как Ломоносов, значит — нужно иметь талант, чтоб писать так, как писал он. Поэзия Корнеля и Расина для нас — ложная, реторическая поэзия, и нам от

нее спится так же сладко, как и от поэзии Сумарокова; но чтоб и теперь писать так, как писали в свое время Корнель и Расин, надо иметь большой талант; писать же так, как писал Сумароков, не нужно было никакого таланта и в его время, а нужна была только охота и страсть к писанию. В одах Ломоносова: «К Нову», «Утреннее» и «Вечернее размышление о величестве божием», кроме замечательного искусства версификации, видны еще одушевление и чувство, чего незаметно ни в одном стихотворении Сумарокова или Хераскова. Поэзия Ломоносова — хвалебная и торжественная по преимуществу. Сумароков писал, по крайней мере, комедии, эклоги, сатиры, кроме трагедий и од; Ломоносов писал только оды и, кроме их, написал две трагедии да неконченную поэму «Петриаду». Таков был дух времени; так понимали тогда поэзию в Европе, и расстояние между «Петриадою» Ломоносова и «Генриадою» Вольтера, право, невелико. В «Петриаде» Ломоносов описывает дворец Нептуна на дне Белого моря: наш поэт не подумал о том, что отвел слишком холодную квартиру обитателю Средиземного моря и греческого Архипелага. Петр Великий и— Нептун, морской бог древних греков; какое сближение! Понятно, почему не кончил Ломоносов своей дикой, напыщенной поэмы: у него было от природы столько здравого смысла и ума, что он не мог кончить подобного *tour de force** воображения, поднятого на дыбы. Трагедии Ломоносова похожи на его «Петриаду». Сумароков писал во всех родах, чтоб сравняться с господином Вольтером, и во всех равно был бесталантен. Но о поэзии тогда думали иначе, нежели думают теперь, и при страсти к писанию и раздражительном самолюбии, трудно было не сделаться великим гением. Современники были без ума от Сумарокова. Вот что говорит о нем один из замечательнейших и умнейших людей екатерининских времен, Новиков, в своем «Опыте исторического словаря о российских писателях»: «Различных родов стихотворными и прозаическими сочинениями приобрел он себе великую и бессмертную славу не только от россиян, но и от чужестранных академий и славнейших европейских писателей. И хотя первый из россиян он начал писать трагедии по всем правилам театрального искусства, но столько успел во оных, что заслужил название северного Расина.¹ Его эклоги равняются знающими людьми с Виргилиевыми и поднесь еще остались неподражаемы; а притчи его почитаются сокровищем российского Парнасса; и в сем роде стихотворения далеко превосходит он Федра, и де ла Фонтена, славнейших в сем роде. Впрочем, все его сочинения любителями российского стихотворства весьма много

* искусственного напряжения, натяжки (франц.). — Ред.

почитаются» (стр. 207—208). Такие похвалы Сумарокову теперь, конечно, очень смешны; но они имеют свой смысл и свое основание, доказывая, как важны, полезны и дороги для успехов литературы те смелые и неутомимые труженики, которые, в простоте сердца, принимают свою страсть к бумаго-маранию за великий талант. При всей своей бездарности, Сумароков много способствовал к распространению на Руси охоты к чтению и к театру. Современники дорожат такими людьми, добродушно удивляясь им, как гениям. Вот что говорит тот же Новиков о Василии Кирилловиче Тредиаковском: «Сей муж был великого разума, многого учения, обширного знания и беспримерного трудолюбия; весьма знающ в латинском, греческом, французском, италиянском и в своем природном языке; также в философии, богословии, красноречии и в других науках. Полезными своими трудами приобрел себе бессмертную славу, и первый в России сочинил правила нового российского стихосложения, много сочинил книг, а перевел и того больше, да и столь много, что кажется невозможным, чтоб одного человека достало к тому столько сил; ибо одну древнюю Ролленеву историю перевел он два раза... Притом не обинюясь к его чести сказать можно, что он первый открыл в России путь к словесным наукам, а паче к стихотворству; причем был первый профессор, первый стихотворец и первый, положивший толико труда и прилежания в переводе на российский язык преподлезных книг» (стр. 118—119).

Мы не без намерения делаем эти выписки: свидетельство современников, как всегда пристрастное, не может служить доказательством истины и последним ответом на вопрос; но оно всегда должно приниматься в соображение при суждении о писателях, ибо в нем всегда есть своя часть истины, часто невозможная для потомства. Посему мы не раз еще прибегнем к подобным выпискам в продолжение нашей статьи, чтоб показать ими, как смотрели на того или другого писателя его современники, из чего, некоторым образом, можно судить о степени его важности и в истории литературы.

Громкою славою пользовались у знатоков и любителей литературы того времени четверо писателей из школы Ломоносова — Поповский, Херасков, Петров и Костров. Поповский обязан своею громкою известностию в то время лестным отзывам Ломоносова о переведенном им стихами «Опыте о человеке» Пёпа. Вот что говорит о Поповском Новиков: «Опыт о человеке славного в ученом свете Попия перевел он с французского языка на российский с таким искусством, что, по мнению знающих людей, гораздо ближе подошел к подлиннику и не зная английского языка, что доказывает как его ученость, так и проникание в мысли авторские.

Содержание сей книги столь важно, что и прозою исправно перевести ее трудно; но он перевел с французского, перевел в стихи, и перевел с совершенным искусством, как философ и стихотворец; напечатана сия книга в Москве 1757 года. Он переложил с латинского языка в российские стихи Горациеву эпистолу о стихотворстве и несколько из его од; также перевел прозою книгу о воспитании детей, состоящую в двух частях, славного Лока: *сей перевод, по мнению знающих людей, едва не превосходит ли и подлинник*. Он сочинил несколько речей, читанных в публичных собраниях, и также писал торжественные оды. Вообще стихотворство его чисто и плавно, а изображения просты, ясны, приятны и превосходны» (стр. 168—169). Поповский умер 30 лет, и сжег свой перевод Тита Ливия (которого перевел больше половины) и перевод многих од Анакреона, будучи недоволен своими переводами и боясь, чтоб после его смерти они не были напечатаны. Стихи Поповского, по своему времени, действительно хороши, а недовольство его несовершенством трудов своих еще более обнаруживает в нем человека с дарованием. Замечательно, что многие места переведенного им «Опыта» были не пропущены тогдашнею цензурою.

Херасков написал целые двенадцать томов. Он был и эпик, и лирик, и трагик, писал даже «слезные драмы» и комедии, и во всем этом обнаружил большую страсть к литературе, большое добродушие, большое трудолюбие и — большую бесталантность. Но современники думали о нем иначе и смотрели на него с каким-то робким благоговением, какого не возбуждали в них ни Ломоносов, ни Державин. Причину этого было то, что Херасков подарил России двумя эпическими или героическими поэмами — «Россиадою» и «Владимиром». Эпическая поэма считалась тогда высшим родом поэзии, и не иметь хоть одной поэмы народу — значило тогда не иметь поэзии. Какова же должна быть гордость отцов наших, которые знали, что у итальянцев была одна только поэма — «Освобожденный Иерусалим», у англичан тоже одна — «Потерянный рай», у французов одна, и то недавно написанная — «Генриада», у немцев одна, почти в одно время с поэмами Хераскова написанная — «Мессиада», даже у самих римлян только одна поэма; а у нас, русских, так же как и греков, целые две! Каковы эти поэмы — об этом не рассуждали, тем более, что никому в голову не приходила мысль о возможности усомниться в их высоком достоинстве. Сам Державин смотрел на Хераскова с благоговением и раз, без умысла, написал на него злую эпиграмму, думая написать мадригал, в стихотворении «Ключ», который оканчивается следующими стихами:

Творца бессмертной Россиады,
Священный Гребеневский ключ
*Поил водой ты стихотворства.*¹

Дмитриев так выразил свое удивление к Хераскову в этой надписи к его портрету:

Пускай от зависти сердца зюлов поют;
Хераскову они вреда не принесут;
Владимир, Иоани щитом его покровот
И в храм бессмертья проведут.²

Мы увидим ниже, как долго еще продолжалось мистическое уважение к творцу «Россиады» и «Владимира», несмотря на сильные восстания против его авторитета некоторых дерзких умов: оно совершенно окончилось только при появлении Пушкина. Причина этого мистического уважения к Хераскову заключается в риторическом направлении, глубоко охватившем нашу литературу. Кроме этих двух стихотворных поэм, Херасков написал еще три поэмы в прозе: «Кадм и Гармония», «Полидор, сын Кадма и Гармонии» и «Нума Помпилий, или Процветающий Рим». «Похождения Телемака» Фенелона, «Гонзальв Кордуанский» и «Нума Помпилий» Флориана были образцами прозаических поэм Хераскова. Замечательно предисловие автора к первой из них: «Мне советывали переложить сие сочинение стихами, дабы вид эпической поэмы оно прияло. Надеюсь, могут читатели поверить мне, что я в состоянии был издать сие сочинение стихами; но я не поэму писал, а хотел сочинить простую токмо повесть, которая для стихословия не есть удобна. Кому известны пиитические правила, тот при чтении сей книги почувствует, для чего не стихами она писана».³ Далее Херасков восстает против мнения Тредиаковского, утверждавшего, что поэмы должны писаться без рифм и что «Телемак» именно потому не ниже «Илиады», «Одиссеи» и «Энеиды» и выше всех других поэм, что писан без рифм. Детское простодушие этих мнений и споров лучше всего показывает, как далеки были словесники того времени от истинного понятия о поэзии, и до какой степени видели они в ней одну ретирику. В «Полидоре» особенно замечательно внезапное обращение Хераскова к русским писателям. Имена их означены только заглавными буквами — характерическая черта того времени, чрезвычайно скрупулезного в деле печати. Но мы выпишем их имена вполне, кроме тех, которые трудно угадать: «Такова есть сила песнословия, что боги сами восхищаются привлекательным муз пением, муз небесных, пирищества их на холмистом Олимпе сопровождающих: — и кто не восхитится стройностию лир приятных? чье сердце не тронется сладостным гласом музами вдохновенных пиитов?

сердце суровое и нечувствительное, единый наружный токмо слух имеющее или приятности стихотворства ощущать не сотворенное. Может ли чувствительная душа, может ли в восторг не прийти, внимая громкому и важному *пеню* наперсника муз, парящего Ломоносова? Может ли кто не плениться нежными и приятными творениями С.?^{*} Я *пою* в моем отечестве и пинтов российских исчисляю; мне они путь к горе парнасской проложили; светом их озаряемый, *воспел* я российских древних царей и героев; *воспел* Кадма не стопосложным, по простым слогом; ныне повествую Полидора, не внимая суждению нелюбителей российского слова, ни укоризнам завистливых человеков, в уничижении других славу свою поставляющих. Но пусть они гиппокренского источника прежде меня достигнут, тогда, уступив им лавры, спокойно за ними последую; слабые и недостойные творения забвенны будут. А вы, мои предшественники, вы, мои достославные современники, в памяти наших потомков впечатленны и славимы вечно будете; — и ты, бард времен наших, превосходный певец и тщательный писатель красок природы!^{**} И ты, Державин, вовеки не умрешь по твоему вдохновенному свыше изречению. Но не давай прохладяться священному пламени, в духе твоём музами воспаленном; музы не любят, кто, ими призываем будучи, редко с ними беседует. Тебе, любимец муз, русский путешественник Карамзин; тебе, чувствительный Нелединский; тебе, приятный певец Дмитриев; тебе, Богданович, творец Душеньки; и тебе, Петров, писатель од громогласных, важностию преисполненных, то же я вещаю. А вы, юные муз питомцы, вы российского песнопения любители! шествуйте ко храму их медленно, осторожно и рачительно; он воздвигнут на горе высокой; стези к нему пробирают сквозь скалы крутые, извитые, перепутанные. Достигнув парнасския вершины, излиянный пот ваш, рачение, тщательность ваша, осеняющими гору древесами прохлаждены будут; чело ваше приосенится венцем неувыдаемым. Но помните, что ядовитость, самолюбие и тщеславие музам не приличны суть: они девы, и любят непорочность нравов, любят нежное сердце, сердце чувствующее, душу мыслящую. Не имеющие правил добродетели главным своим видом, вольнодумцы, горделивые стопослагатели, блага общего нарушители, друзьями их наречья не могут. Буди целомудр и кроток, кто бессмертные песни

^{*} Должно быть, дело идет о *Евстафии Станевиче*, весьма плохом пите того времени.¹

^{**} Здесь, вероятно, идет дело о *Боброве*, авторе описательной поэмы: «Херсонида, или Летний день на полуострове Херсониде» и разных лирических стихотворений. Бобров замечателен тем, что был знаком с английскою литературою и подражал ее писателям подповской школы.²

составлять хочет! Таковы строги суть уставы горы парнасской, на коей восседят бессмертные пияты, витии и прочие други Фивовы»¹ (Творения Хераскова. Т. XI, стр. 1—3).

Бедный Херасков! думал ли он, пиша эти строки, что, всю жизнь свою строго исполняя нравственные правила своей эстетики, он тем не менее сам будет забыт неблагодарным потомством?

Странно, однако, что отзыв Новикова о Хераскове сделан в довольно умеренных выражениях: «Вообще, сочинения его весьма много похваляются; а особливо трагедия «Борислав», оды, песни, обе поэмы, все его сатирические сочинения и «Нума Помпилий» приносят ему великую честь и похвалу. Стихотворство его чисто и приятно, слог текущ и тверд, изображения сильны и свободны; его оды наполнены стихотворческого огня, сатирические сочинения остроу и приятных замыслов, а «Нума Помпилий» философических рассуждений; и он по справедливости почитается в числе лучших наших стихотворцов, и заслуживает великую похвалу» (стр. 237).

Петров считался громким лириком и остроумным сатириком. Трудно вообразить себе что-нибудь жестче, грубее и напыщеннее дебетой лиры этого семинарского певца. В оде его «На победу российского флота над турецким» много той напыщенной высокопарности, которая почиталась в то время лирическим восторгом и пиитическим парением. И потому эта oda особенно восхищала современников. И действительно, она лучше всего прочего, написанного Петровым, потому что всё прочее из рук вон плохо. Грубость вкуса и площадность выражений составляют характер даже нежных его стихотворений, в которых он воспевал живую жену и умершего сына своего. Но такова сила предания: Каченовский еще в 1813 году, когда Петрова давно уже не было на свете, восхвалял его в своем «Вестнике Европы!» Странно, что в «Опыте исторического словаря о российских писателях» Новиков холодно и даже насмешливо, а потому и весьма справедливо, отозвался о Петрове: «Вообще о сочинениях его сказать можно, что он *напрягается* идти по следам российского лирика; и хотя некоторые и называют уже его вторым Ломоносовым, но для сего сравнения надлежит ожидать важного какого-нибудь сочинения, и после того заключительно сказать, будет ли он второй Ломоносов или останется только Петровым и будет иметь честь слыть подражателем Ломоносова» (стр. 163). Этот отзыв взбесил Петрова, и он ответил сатирою на «Словарь», которая может служить образцом его сатирического остроумия:

...Я плюсь на Словаря,
В нем имя ты мое найдешь без фонаря;

Смотритко, тамо я как солнышко блистаю,
На самой маковке Парнасса превитаю!
То правда, косна желвь там сделана орлом,
Кокушка лебедем, ворона соколом;
Там монастырские запечны лежебокн
Пожалованы все в искусники глубоки;
Коль верить Словарю, то сколько есть дворов,
Столь много на Руси великих авторов;
Там подлой наряду с писцом стоит алырщик,

.

С баклагой сбитенщик и водолив с бадьей;
А все то авторы, все мужи имениты,
Да были до сих пор оплошностью забыты:
Теперь свет умному обязан молодцу,
Что полну их имен составил памятцу;
В дни древни, встарину жил, был-де царь Ватуго,
Он был, да жил да был, п сказка-то вся туто.
Такой-то в эдаком писатель жил году,
Ни строчки на своем не издал он роду;
При всем том слог имел, поверьте, молодецкой;
Знал греческой язык, китайской и турецкой.
Тот умных столько-то наткал проповедей:
Да их в печати нет. О! был он грамотей;
В сем годе цвел Фома, а в эдаком Ерема;
Какая же по нем осталася поэма?
Слог пылок у сего и разум так летуч,
Как молния в эфир сверкающа из туч.
Сей первый издал в свет шутивную пиесу,
По точным правилам и хохота по весу.
Сей надпись начертал, а этот патерик;
В том разума был пуд, а в этом четверик.
Тот истину хранил, чтил сердцем добродетель,
Друзьям был верный друг и бедным благодетель;
В великом теле дух великой же имел
И, видя смерть в глазах, был мужествен и смел.
Словарник знает все, в ком ум глубок, в ком мелок,
Кто с ним ватажился, был друг ему и брат,
Во святцах тот его не меньше как Сократ.
О други, что своим дивитесь работам,
Сию вы памятцу читайте по субботам!
Когда ж возлюбленный всеросский наш Словарь
Плох разумом судья, плох наших хвал звонарь:
Кто ж будет ценощик сложений стихотворных,
Кто силен отличить хорошие от вздорных?¹

Костров прославил себя переводом шести песен «Илиады» шестистопным ямбом. Перевод жёсток и деibel, Гомера в нем нет и признаков; но он так хорошо соответствовал тогдашним понятиям о поэзии и Гомере, что современники не могли не признать в Кострове огромного таланта.¹

Из старой додержавинской школы пользовался большою известностью подражатель Сумарокова — Майков. Он написал две трагедии, сочинял оды, послания, басни, в особенности прославился двумя так называемыми «комическими» поэмами: «Елисей, или Раздраженный Вакх» и «Игрок Ломбера». Г-н Греч, составитель послужных и литературных списков русских литераторов, находит в поэмах Майкова «необыкновенный пиитический дар», но мы, кроме площадных красот и веселости дурного тона, шчего в них не могли найти.²

С Державина начинается новый период русской поэзии, и как Ломоносов был первым ее именем, так Державин был вторым. В лице Державина поэзия русская сделала великий шаг вперед. Мы сказали, что в некоторых стихотворных пьесах Ломоносова, кроме замечательного по тому времени совершенства версификации, есть еще и одушевление и чувство; но здесь должны прибавить, что характер этого одушевления и этого чувства обнаруживает в Ломоносове скорее оратора, чем поэта, и что элементов художественных решительно не заметно ни в одном его стихотворении. Державин, напротив, чисто художническая натура, поэт по призванию; произведения его исполнены элементов поэзии как искусства, и если, несмотря на то, общий и преобладающий характер его поэзии — риторический, в этом виноват не он, а его время. В Ломоносове боролись два призвания — поэта и ученого, и последнее было сильнее первого; Державин был только поэт и больше ничего. В стихотворениях его уже нечего удивляться одушевлению и чувству — это не первое и не лучшее их достоинство: они запечатлены уже высшим признаком искусства — проблесками художественности. Муза Державина сочувствовала музе эллинской, царице всех муз, и в его анакреонтических одах промелькивают пластические и грациозные образы древней антологической поэзии; а Державин, между тем, не только не знал древних языков, но и вообще лишен был всякого образования. Потом в его стихотворениях нередко встречаются образы и картины чисто русской природы, выраженные со всею оригинальностью русского ума и речи. И если всё это только промелькивает и проблескивает, как элементы и частности, а не является целым и оконченным, как создания выдержанные и полные, так что Державина должно читать всего, чтобы из рассеянных мест в четырех томах его сочинений составить понятие о характере его поэзии, а ни на одно стихотворение нельзя указать,

как на художественное произведение,— причина этому, повторяем, не в недостатке или слабости таланта этого богатыря нашей поэзии, а в историческом положении и литературы и общества того времени. Посеянное Екатериною II возросло уже после нее, а при ней вся жизнь русского общества была сосредоточена в высшем сословии, тогда как все прочие были погружены во мрак невежества и необразованности. Следовательно, общественная жизнь (как совокупность известных правил и убеждений, составляющих душу всякого общества человеческого) не могла дать творчеству Державина обильных материалов. Хотя он и воспользовался всем, что только могла она ему дать, однако этого было достаточно только для того, чтоб поэзия его, по объему ее содержания, была глубже и разнообразнее поэзии Ломоносова (поэта времен Елизаветы), но не для того, чтоб он мог сделаться поэтом не одного своего времени. Сверх того, так как всякое развитие совершается постепенно и последующее всегда испытывает на себе неизбежное влияние предшествовавшего, то Державин не мог, вопреки своей поэтической натуре, смотреть на поэзию иначе, как с точки зрения Ломоносова, и не мог не видеть выше себя не только этого учителя русской литературы и поэзии, но даже Хераскова и Петрова. Одним словом: поэзия Державина была первым шагом к переходу вообще русской поэзии от риторики к жизни, но не больше.

Мы здесь только повторяем, для связи настоящей статьи, résumé* нашего воззрения на Державина; кто хочет доказательств, тех отсылаем к нашей статье о Державине во второй и третьей книжках «Отечественных записок» нынешнего года.¹

Важное место должен занимать в истории русской литературы еще другой писатель екатерининского века: мы говорим о Фонвизине. Но здесь мы должны на минуту воротиться к началу русской литературы. Кроме того обстоятельства, что русская литература была, в своем начале, нововведением и пересадкою,— начало ее было ознаменовано еще другим обстоятельством, которое тем важнее, что оно вышло из исторического положения русского общества и имело сильное и благодетельное влияние на всё дальнейшее развитие нашей литературы до сего времени, и доселе составляет одну из самых характеристических и оригинальных черт ее. Мы разумеем здесь ее сатирическое направление. Первый по времени поэт русский, писавший варварским языком и силлабическим стихосложением, Кантемир, был сатирик. Если взять в соображение хаотическое состояние, в котором находилось тогда

* резюме, итог (франц.).— Ред.

русское общество, эту борьбу умирающей старины с возникающим новым, то нельзя не признать в поэзии Кантемира явления жизненного и органического, и ничего нет естественнее, как явление сатирика в таком обществе. С легкой руки Кантемира сатира внедрилась, так сказать, в нравы русской литературы и имела благотворное влияние на нравы русского общества. Сумароков вел ожесточенную войну против «крошвного зелья», лихонмцев; Фонвизин казнил в своих комедиях дикое невежество старого поколения и грубый лоск поверхностного и внешнего европейского полубразования новых поколений. Сын XVIII века, умный и образованный, Фонвизин умел смеяться вместе и весело и ядовито. Его «Послание к Шумилову» переживет все толстые поэмы того времени. Его письма к рельможе из-за границы, по своему содержанию, несравненно дельнее и важнее «Писем русского путешественника»: читая их, вы чувствуете уже начало французской революции в этой страшной картине французского общества, так мастерски нарисованной нашим путешественником, хотя, рисуя ее, он, как и сами французы, далек был от всякого предчувствия возможности или близости страшного переворота. Его исповедь и юмористические статейки, его вопросы Екатерине II — всё это исполнено для нас величайшего интереса, как живая летопись прошедшего. Язык его хотя еще не карамзинский, однако уже близок к карамзинскому. Но, по предмету нашей статьи, для нас всего важнее две комедии Фонвизина — «Недоросль» и «Бригадир». Обе они не могут называться комедиями в художественном смысле этого слова: это скорее плод усилия сатиры стать комедиею, но этим-то и важны они: мы видим в них живой момент развития раз занесенной на Русь идеи поэзии, видим ее постепенное стремление к выражению жизни, действительности. В этом отношении самые недостатки комедий Фонвизина дороги для нас, как факты тогдашней общестственности. В их резонерах и добродетельных людях слышится для нас голос умных и благонамеренных людей того времени, — их понятия и образ мыслей, созданные и направленные с высоты престола.

Хемницер, Богданович и Капнист тоже принадлежат уже к второму периоду русской литературы: их язык чище, и книжный риторический педантизм замечен у них менее, чем у писателей ломоносовской школы. Хемницер важнее остальных двух в истории русской литературы: он был первым баснописцем русским (ибо притчи Сумарокова едва ли заслуживают упоминания), и между его баснями есть несколько истинно прекрасных и по языку, и по стиху, и по наивному остроумию. Богданович произвел фурор своею «Душенькою»: современники были от нее без ума. Для этого достаточно при-

вести, как свидетельство восторга современников, три следующие надгробия Дмитриева творцу «Душеньки»:

I

Привесьте к урне сей, о грации! венец:
Здесь Богданович спит, любимый вап певец.

II

В спокойствии, в мечтах его текли все лета,
Но он внимаем был владычицей полсвета,
И в памяти его Россия сохранит.
Сын Феба! возгордись: здесь муз любимец спит.

III

На руку преклонясь вечернею порою,
Амур невидимо здесь часто слезы льет,
И мыслит, отягчен тоскою:
Кто Душеньку теперь так мило воспет?¹

Ко второму изданию сочинений Богдановича, вышедшему уже в 1818 году, приложено множество эпитафий и элегий, написанных во время оно по случаю смерти певца «Душеньки» (а он умер в 1802 году). Между ними особенно замечательны три; первая принадлежит издателю Платону Бекетову, человеку умному и небезызвестному в литературе; вот она:

Зефир ему перо из крыл своих давал;
Амур водил рукой: он *Душеньку* писал.

Вторая написана близким родственником автора «Душеньки», Иваном Богдановичем:

Не нужно надписями могилу ту пестрить,
Где *Душенька* одна всё может замснить.

Третья принадлежит анониму и написана по-французски:

Quoique bien tu sois l'auteur
De ce poëme enchanteur,
Tu seras un téméraire,
Si tu mets au bas ton nom,
Bogdanovitz! pour bien faire
Il faut signer Apollon.*

* Хотя, конечно, именно ты являешься автором этой прелестной поэмы, было бы дерзостью с твоей стороны подписать ее твоим именем, Богданович! Правильнее подписать ее именем Аполлон (*франц.*).— *Ред.*

Кстати: в предисловии ко второму изданию сочинений Богдановича издатель говорит, что первого издания (1809--1810) не успело разойтись и 200 экземпляров, как в Москву вступил неприятель; сочинения Богдановича, разумеется, подверглись общей участи всех книг в это смутное время, и потому впоследствии уцелевшие экземпляры первого издания сочинений Богдановича, вместо *двенадцати* рублей, продавались в книжных лавках по *шестидесяти* рублей!..

Восторженное удивление к Богдановичу продолжалось долго. Сам Пушкин с любовью и увлечением не раз делал к нему обращения в стихах своих. А между тем для нас теперь поэма эта лишена всякого признака поэтической прелести. Стихи ее, необыкновенно гладкие и легкие для своего времени, теперь и тяжелы и неблагозвучны; наивность рассказа и нежность чувств приторны, а содержание ребячески ничтожно. И ни в содержании, ни в форме «Душеньки» Богдановича нет и тени поэтического мифа и пластической красоты эллинской. Что ж было причиною восторга современников?— не что другое, как необычайная для того времени легкость стиха, состоявшего из неоднобразного количества стоп, отсутствие тяжелого и напыщенно-восторженного тона, начинавшего надоедать, и при этом: соблазнительная вольность содержания картин, законно допущенная шутливым родом стихотворения и льстившая фантазии и чувству читателей.

Капнист писал оды, между которыми иные отличались элегическим тоном. Стих его отличался необыкновенною легкостью и гладкостью для своего времени. В элегических одах его слышится душа и сердце. Но этим и оканчиваются все достоинства его поэзии. Он часто злоупотреблял своею грустью и слезами, ибо грустил и плакал в одной и той же оде на нескольких страницах. Капнист знаменит еще как автор комедии «Ябеда». Это произведение незначительно в поэтическом отношении, но принадлежит к исторически важным явлениям русской литературы, как смелое и решительное нападение сатиры на крючоктворство, ябеду и лихоимство, так страшно терзавшие общество прежнего времени.

Теперь мы приблизились к одной из интереснейших эпох русской литературы. Посеянное и насажденное Екатериною II начало возрастать и приносить плоды. По мере того, как цивилизация и просвещение стали утверждаться на Руси, начала распространяться и литературная образованность. Вследствие этого появление преобразовательных талантов, имевших влияние на ход и направление литературы, стало чаще и обыкновеннее, чем прежде, а новые элементы стали скорее входить в литературу. В то время, как Державин был уже в апогее своей поэтической славы, оставаясь на одном и том же месте,

не двигаясь ни взад, ни вперед; в то время, как были еще живы Херасков, Петров, Костров, Богданович, Княжнин и Фонвизин; в то время, когда еще Крылов был юношею по 21-му году, Жуковскому было только шесть лет от роду, Батюшкову только два года, а Пушкина еще не было на свете,— в то время один молодой человек 24 лет отправился за границу. Это было в 1789-м году, а молодой человек этот был — Карамзин. По возвращении из-за границы он издавал в 1792 и 1793 годах «Московский журнал», в котором помещали свои сочинения Державин и Херасков. В 1794 году он издал в двух частях альманах «Аглая» и альманах «Мои безделки» (в двух частях); в 1797—1799 годах он напечатал три тома «Аонид», а в 1802 и 1803 году издавал основанный им журнал «Вестник Европы», который в 1808 году издавал Жуковский. В 1804 году в первый раз была представлена в Петербурге трагедия Озерова — «Эдип в Афинах»; а в 1805, 1807 и 1809 годах были в первый раз представлены его трагедии — «Фингал», «Димитрий Донской» и «Поликсена». С 1793 по 1807 год начали появляться комедии и другие драматические опыты Крылова, а около 1810 года появились его басни.* С 1805 года начали появляться в журналах стихотворения Жуковского и Батюшкова.²

Карамзин имел огромное влияние на русскую литературу. Он преобразовал русский язык, совлекши его с ходуль латинской конструкции и тяжелой славящины и приблизив к живой, естественной, разговорной русской речи. Своим журналом, своими статьями о разных предметах и повестями он распространял в русском обществе познания, образованность, вкус и охоту к чтению. При нем и вследствие его влияния тяжелый педантизм и школярство сменялись сантиментальностью и светскою легкостью, в которых много было странного, но которые были важным шагом вперед для литературы и общества. Повести его ложны в поэтическом отношении, но важны по тому обстоятельству, что наклонили вкус публики к роману, как изображению чувств, страстей и событий частной и внутренней жизни людей. Карамзин писал и стихи. В них нет поэзии, и они были просто мыслями и чувствованиями умного человека, выраженными в стихотворной форме; но они простотою своего содержания, естественностью и правильною языку, легкостью (по тому времени) версификации, новыми и более свободными формами расположения были тоже шагом вперед для русской поэзии.

Но для нее гораздо более сделал друг и сподвижник Карамзина — Дмитриев, который был старше его только пятью го-

* В каталоге Смирдина не означено первого издания басен Крылова, а второе вышло в 1815—1816 годах.¹

дами. Дмитриев не был поэтом в смысле лирика; но его басни и сказки были превосходными и истинно поэтическими произведениями для того времени. Песни Дмитриева нежны до приторности, — но таков был тогда всеобщий вкус. Оды Дмитриева сильно отзываются риторикою; но, несмотря на то, они были большим успехом со стороны русской поэзии. Громозвучность и парение, составлявшие тогда необходимое условие оды, в них довольно умеренны, а выражение просто, не говоря уже о правильности языка и тщательной отделке стиха. Формы од Дмитриева оригинальны, как, например, в «Ермаке», где поэт решился вывести двух сибирских шаманов, из которых старый рассказывает молодому, при шуме волн Иртыша, о гибели своей отчизны. Стихи этой пьесы для нашего времени и грубы, и шероховаты, и не поэтичны; но для своего времени они были превосходны, и от них веяло духом новизны. Что же касается до манеры и тона пьесы, — это было решительное нововведение, и Дмитриев потому только не был прозван *романтиком*, что тогда не существовало еще этого слова. Вообще в стихотворениях Дмитриева, по их форме и направлению, русская поэзия сделала значительный шаг к сближению с простотою и естественностью, словом — с жизнью и действительностью: ибо в нежно-вздохательной сантиментальности всё же больше жизни и натуры, чем в книжном педантизме. Речи, которые поэт влагает в уста шаманам, исполнены декламациею и стараются блистать высоким слогом — это правда; но мысль в жалобах и рассказах шамана на берегу Иртыша выказать подвиг Ермака — это уже не риторическая, а поэтическая мысль. Тут еще нет поэзии, но есть уже стремление к ней и видно желание проложить для поэзии новые пути.

В это время в русской литературе заметно уже пробуждение духа критицизма. Некоторые старые авторитеты начали уже покачиваться. В 1802 <году> Карамзин написал статью «Пантеон российских авторов». В ней ни слова не сказано о живых писателях — о Державине и Хераскове, ибо это считалось тогда неприличным; также ни слова не сказано о Петрове, хотя уже со дня смерти его прошло более трех лет: можно догадываться, что Карамзин не хотел восстанавливать против себя почитателей этого поэта, к которым принадлежали все грамотные люди, и в то же время не хотел хвалить его против своего убеждения. Эта литературная уклончивость была в характере Карамзина. В «Пантеоне» было в первый еще раз высказано справедливое суждение о Тредьяковском. Вот что говорит о нем Карамзин: «Если бы охота и прилежность могли заменить дарование, кого бы не превзошел Тредьяковский в стихотворстве и красноречии? Но упрямый Аполлон вечно скрывается за облаком для самозванцев-поэтов и сыплет лучи свои единствен-

но на тех, которые родились с его печатью. *Не только дарование, но и самый вкус не приобретается; и самый вкус есть дарование. Учение образует, но не производит астора.* Тредьяковский учился во Франции у славного Ролленя; знал древние и новые языки; читал всех лучших авторов и написал множество томов в доказательство, что он... не имел способности писать». ¹ Суждение Карамзина о Сумарокове мягче и уклончивее, нежели о Тредьяковском; но тем не менее оно было страшным приговором колоссальной славе этого пигмея. «Сумароков еще сильнее Ломоносова действовал на публику, избрав для себя сферу обширнейшую. Подобно Вольтеру, он хотел блистать во многих родах — и современники называли его нашим Расином, Мольером, Лафонтеном, Буало. *Потомство не так думает*; но, зная трудность первых опытов и невозможность достигнуть вдруг совершенства, оно с удовольствием находит многие красоты в творениях Сумарокова и *не хочет быть строгим критиком его недостатков. Уже фамиям не курится*² *перед кумиром*; но не тронем мраморного подножия; оставим в целости и надпись: *Великий Сумароков!*.. Соорудим новые статуи, если надобно; не будем разрушать тех, которые воздвигнуты благородною ревностью отцов наших!» Замечательно, что Карамзин ставил в недостаток трагедиям Сумарокова то, что «он старался более описывать *чувства*, нежели представлять *характеры* в их эстетической и нравственной истине», и что, «называя героев своих именами древних князей русских, не думал сообразать свойства, дела и язык их с характером времени». Нельзя не увидеть в таких замечаниях суждения необыкновенно умного человека — и великого шага вперед со стороны литературы и общества. Правда, Карамзин находит многие стихи в трагедиях Сумарокова «нежными и милыми», а иные даже «сильными и разительными»; но не забудем, что всякое сознание развивается постепенно, а не родится вдруг, что Карамзин и так уже видел неизмеримо дальше литераторов старой школы, и, сверх того, он, может быть, боялся, что ему совсем не поверят, если он скажет истину вполне, или не смягчит ее незначительными в сущности уступками.

Остроумная и едкая сатира Дмитриева «Чужой толк» также служит свидетельством возникавшего духа (критицизма).³ Она устремлена против громогласного «одопения», которое начинало уже досаждать слуху. Поэт заставляет в своей сатире говорить одного старика с такою «любезною простотою дедовских времен»:

Что за диковинка? лет двадцать уж прошло,
Как мы, напрягши ум, наморщивши чело,

Со всеусердием всё оды пишем, пишем,
А ни себе, ни им похвал нигде не слышим!
Ужели выдал Феб своей именной указ,
Чтоб не дерзал никто надеяться из нас
Быть Флакку, Рамлеру и их собратья равным
И столько ж, как они, во песнопеньи славным?
Как думаешь!.. Вчера случилось мне слышать
И их и нашу песнь: в их... нечего читать!
Листочек, много три, а любо как читаешь —
Не знаю, как-то сам как будто бы летаешь!
Судя по краткости, уверен, что они
Писали их резвясь, а не четыре дни;
То как бы нам не быть еще и их счастливей,
Когда мы во сто раз прилежней, терпеливей?
Ведь наш начнет писать, то все забавы прочь!
Над парюю стихов просиживает ночь,
Потеет, думает, чертит и жжет бумагу;
А иногда берет такую он отвагу,
Что целый год сидит над одою одной!
И подлинно, уж весь приложит разум свой!
Уж прямо самая торжественная ода!
Я не могу сказать, какого это рода,
Но очень полная — иная в двести стрóf!
Судите ж, сколько тут хороших есть стишков!
К тому ж, и в правилах: сперва прочтешь вступление,
Тут продолжение, а там и заключение —
Точь-в-точь, как говорят учены по церквам!
Со всем тем нет читать охоты — вижу сам.
Возьму ли, например, я оды на победы,
Как покорили Крым, как в море гибли шведы!
Все тут подробности сраженья нахожу,
Где было, как, когда, короче я скажу:
В стихах реляция! прекрасно!.. а зеваю!
Я, бросивши ее, другую раскрываю,
На праздник иль на что подобное тому:
Тут найдешь то, чего б нехитрому уму
Не выдумать и ввек: *зари багряны персты,
И райский крин, и Феб, и небеса отверсты!*
Так громко, высоко!.. а нет, не веселит
И сердца, так сказать, ничуть не шевелит.

Один из собеседников берется объяснить старику причину такого грустного явления. Эта причина, увы! и теперь еще не совсем состарелась, и теперь еще не совсем анахронизм! Слушайте:

Я сам язык богов, поэзию, люблю,
И нашей, как и вы, утешен также мало;

Однако ж здесь в Москве толкался я не мало¹
Меж наших Пидаров, и всех их замечал:
Большая часть из них — лейб-гвардии капрал,
Ассесор, офицер, какой-нибудь подьячий,
Иль из кунсткамеры антик в пыли ходячий,
Уродов страж — народ всё нужный, должностной...

А вот и объяснение причины деятельности наших поэтов:

К тому ж у древних цель была, у нас другая:
Гораций, например, восторгом грудь питая,
Чего желал? О, он — он брал не свысока:
В веках бессмертия, а в Риме лишь венка
Из лавров иль из мирт, чтоб Деллия сказала:
«Он славен — чрез него и я бессмертна стала!»
А наших многих цель: иль дружество с князьком,²
Который от роду не читывал другога,
Кроме придворного подчас месяцеслова,
Иль похвала своих приятелей, а им
Печатный каждый лист³ быть кажется святым.

Приписывая неуспехи наших поэтов убеждению, что если у кого есть природный дар, тот имеет право ничему не учиться и быть невеждою,— злой аристарх презабавно описывает, как писались в старину громкие оды:

И вот как писывал поэт природный оду:
Лишь пушек гром подаст приятну весть народу,
Что Рымникский Алкид поляков разгромил
Иль Ферзен их вождя Костюшку полонил,—
Он тотчас за перо, и разом вывел: *ода!*
Потом в один присест: *такого дня и года!*
«Тут как?.. *Пою!*.. Иль нет, уж это старина.
Не лучше ль: *даждь мне, Феб?*.. Иль так: *не ты одна*
*Подпала под пяту,*⁴ *о чалмоносна Порта?*
Но что же мне прибрать к ней в рифму, кроме чорта?
Нет, нет, не хорошо: я лучше поброжу,
И воздухом себя открытым освежу».
Пошел, и на пути так в мыслях рассуждает:
«Начало никогда певцов не устрашает;
Что хочешь, то мели! Вот штука, как хвалить
Героя-то придет! Не знаю, с кем сравнить?
С Румянцевым его, иль с Грейгом, иль с Орловым?
Как жаль, что древних я не читывал! а с новым —
Неловко что-то всё! — Да просто напишу:
Ликуй, герой! ликуй! герой ты! возглашу.
Изрядно! тут же что? Тут надобен восторг!

Скажу: кто завесу мне вечности расторг?
 Я вижу молний блеск! Я слышу с горня света
 И то, и то... А там? известно: многи лета!
 Брависсимо! и план, и мысли, всё уж есть!
 Да здравствует поэт! Осталось присесть!
 Да только написать, да и печатать смело!
 Бежит на свой чердак, чертит, и в шляпе дело!
 И оду уж его тисненью продают,
 И в оде уж его чьим ваксу продают.
 Вот как пицдарил он, и все ему подобны,
 Едва ли вывески надпясывать способны!

Право, не дурно было бы, если б какой-нибудь даровитый поэт нашего времени написал современный «Чужой толк» и объяснил, как пишутся теперь романы, повести и «патриотические драмы»...

Дмитриев заставляет, в своей сатире, говорить плохого стихотворца:

Пою!.. пль нет, уж это старина!

А между тем это «пою», вместе с «лирою» так часто попадается и в стихах самого Дмитриева и в стихах Карамзина. Это перешло от писателей предшествовавших двух школ — ломоносовской и державинской, которые под «литературою» разумели и «песнопение»: кто бы что бы ни писал — в стихах или в прозе, — он цел, а не писал. Державин, в стихотворении своем «Прогулка в Царском Селе», делает такое обращение к Карамзину:

И ты, сидя при розе,
 Так, дней весенних сын,
 Пои, Карамзин! — и в прозе
 Глас слышен соловьи.

В стихотворениях Дмитриева и Карамзина русская поэзия сделала значительный шаг вперед и со стороны направления и со стороны формы, но из-под риторического влияния далеко еще не освободилась. Фебы, лиры, гласы, усечения, приятические вольности и более или менее прозаическая фактура только ослабились в ней, но не исчезли; они удержались в ней по преданию, которое дошло даже и до Пушкина, как увидим это после. Но важно то, что если поэзия и удержала риторический характер, зато как она, так и вообще беллетристика русская приобрели новый характер, вследствие направления, данного им Карамзиным и Дмитриевым: мы говорим о *сантиментальности*. Не Карамзин с Дмитриевым изобрели ее; они только привили ее к русской литературе. Она

преобладала в литературе и в нравах всей Европы XVII и XVIII века. Насчет сантиментальности много можно сказать смешного и забавного; но мы хотим судить о ней, а не потешаться ею. Она — важное явление в отношении к историческому развитию человечества, которого процесс всегда совершается переходами из крайности в крайность. Феодальная дикость и грубость нравов Европы средних веков совершенно исчезли только при Людовике XIV — представителе нового, противоположного эпохе рыцарства времени; но, исчезнув, эта феодальная дикость, естественно, уступила место изнеженности чувств. Мужчины и женщины исчезли: их заменили пастушки и пастушки, поэты вздыхали, охали и ахали, красавицы стонали, как горлинки, madame Дезульер воспевала барашков и голубков, наивно завидуя их праву любить открыто, не стыдясь добрых людей. Это вздыхательное и чувствительное направление существовало в Европе до тех самых пор, как страшные бури и грозные волнения политические, разразившиеся над нею в конце прошлого века, не изменили ее характера и нравов. Россия не знала возродившейся Европы до славной для себя эпохи 1814 года, и результаты этого нового знакомства обнаружались в ее литературе только со времени появления Пушкина и начала войны романтизма с классицизмом. До того же времени наши поэты и литераторы продолжали поклоняться старым авторитетам: Мерзляков критиковал с голоса Лагарпа и переводил идиллии madame Дезульер; Озеров подражал Расину; в Крылове видели подражателя Лафонтена; Батюшков низкопоклонничал перед каким-нибудь Парни, которого далеко превосходил талантом; Жуковский вполнину шел особым путем, вполнину покорялся влиянию карамзинской школы. Итак, русская литература познакомилась и сошлась с европейскою сантиментальностию почти в ту самую минуту, как Европа навсегда рассталась с своею сантиментальностию. Эта встреча была необходима и полезна для русской литературы и нравов ее общества. В Европе сантиментальность сменила феодальную грубость нравов; у нас она должна была сменить остатки грубых нравов допетровской эпохи. Это понятно там, где не только просвещение и литература, но и общительность и любовь были нововведением. Сантиментальность, как раздражительность грубых нервов, расслабленных и утонченных образованием, выразила собою момент *ощущения* (sensation) в русской литературе, которая до того времени носила на себе характер книжности. Смешны теперь нам эти романтические имена: *Нина, Каллиста, Леония, Эмилия, Лилетта, Леон, Милон, Модест, Эраст*; но в свое время они имели глубокий смысл; в них выразилась человеческая склонность к романти-

ческой мечтательности, к жизни сердцем. В лице Карамзина русское общество обрадовалось, в первый раз узнав, что у него, этого общества, есть душа и сердце, способные к нежным движениям. Это называлось тогда «наслаждаться чувствительностью».* Кто мог плакать в умилении от песни Дмитриева «Стонет сизый голубочек», тот, конечно, понимал поэзию лучше того, кто видел ее только в торжественных одах на разные иллюминации. Поэзия предшествовавшей школы пугала женщин, а стихи Дмитриева, Карамзина и Нелединского-Мелецкого женщины знали наизусть и ими воспитывались целые поколения. Карамзина читали все грамотные люди, претендовавшие на образованность; многих из них только Карамзин и мог заставить приняться за чтение книг и полюбить это занятие, как приятное и полезное.²

В один год с Карамзиным (1765) родился Макаров, человек, которому суждено было играть в русской литературе роль созвездия Карамзина, хотя они и не были знакомы друг с другом. В 1803 году Макаров издавал журнал «Московский Меркурий», статьи которого отличались таким же направлением и таким же языком, как и статьи Карамзина. Макаров был одарен вкусом, талантами, путешествовал по Европе и вообще принадлежал к умнейшим и образованнейшим людям своего времени. Сравните его разбор сочинений Дмитриева и разбор Карамзина «Душеньки» Богдановича: оба эти разбора писаны как будто одним и тем же человеком. Макаров защищал Карамзина против известного в то время фанатического пуризма русского языка. Выступил Макаров на поприще литературы в 1795 году, с прекрасным переводом, впрочем, посредственного романа «Граф де Сент-Меран, или Новые заблуждения ума и сердца». Он же перевел две первые части «Антеноровых путешествий по Греции и Азии» Лантье, изданные им в 1802 году. К сожалению, этот примечательный человек недолго жил: он умер в 1804 году.³

Капнист, по влиянию на него Карамзина, должен быть причтен к числу писателей карамзинской школы, в которой замечательны также: Подшивалов и Бенитский, хорошие прозаики; Нелединский-Мелецкий, прославившийся нежными песнями, в которых много непритворной чувствительности; Долгорукий, издававший свои стихотворения под сантиментальным титулом «Бытие моего сердца», поэт чувствительный и сатирический, нередко отличавшийся неподдельным русским юмором; Милонов, замечательный сатирик; Воейков, стихотворец, переводчик эклог Вергилия, описательных поэм Делиля, обессмертивший себя одним известным в рукописи

* Соч. Карамзина. 4-е изд., т. 9, стр. 140—141.¹

стихотворением,¹ потом журналист, прославившийся полемикою; Кокоскин и Хмельницкий, переводчики и подражатели Мольера; Василий Пушкин, стихотворец, и Владимир Измайлов, прозаик.

Озеров и Крылов являются, особенно последний, самостоятельными деятелями в карамзинском периоде нашей литературы, хотя и принадлежат к школе преобразователя русского языка. После Сумарокова на поприще драматической литературы со славою подвизался Княжнин. У него не было самостоятельного таланта, но как он был человек умный, образованный, знавший иностранные языки и хорошо владевший русским, — то и пользовался с успехом богатою трапезою французского театра, лепя свои трагедии и комедии из отрывков французских драматургов, которые переводил почти слово в слово. Сочинения этого трудолюбивого писателя представляют собою значительный успех русской драматической поэзии, со стороны вкуса и языка: он далеко оставил за собою предшественника своего, Сумарокова. Но еще дальше его самого оставил за собою Озеров. Это был талант положительный, и появление его было эпохою в русской литературе, которая имела в нем своего Расина. Неспособный рисовать страсти и характеры, он увлекал живым изображением чувств. Трагедия его — сколок с французской, и потому не удивительно, что теперь он забыт театром совершенно, и его не играют и не читают; но в истории русской литературы он никогда не будет забыт. Язык русский в трагедиях Озерова сделал большой шаг вперед. В одно время с Озеровым явился Крюковский, которого трагедия «Пожарский» имела необыкновенный успех, но не по литературному достоинству, а по похвальным чувствам патриотизма, которые не могли не пробудить сочувствия в эпоху борьбы России с Наполеоном.

Крылов писал комедии весьма замечательные по остроумию; но слава его как баснописца не могла не затмить его славы как комика. Крылов далеко оставил за собою и Хемницера и Дмитриева и достиг в басне возможного совершенства. Басни Крылова — сокровищница русского практического смысла, русского остроумия и юмора, русского разговорного языка; они отличаются и простодушием и народностью. Крылов вполне народный писатель и теперь уже воспитатель не менее тридцати поколений. Басня как род поэзии довольно ложный род: ее явление возможно только у народа, находящегося еще в младенчестве, и потому ее родина — Восток. У греков она во-время явилась с Эзопом. Французы, хотевшие в литературе во всем подражать древним, решили, что у них должна быть басня, потому что она была у греков; а мы, русские, во всем подражавшие французам, решили, что и у нас должна быть

басня, потому что у французов есть басня. Впрочем, у нас басня явилась с Хемницером более кстати и более вовремя, чем у французов явилась она с Лафонтеном. Этот ложный род удивительно привился к французской литературе и получил там особенную народную форму; басне посчастливилось и у нас: во Франции она имела Лафонтена, у нас Крылова, а за это ей можно простить ее ложность как рода поэзии. Знатки говорят, что архитектура во вкусе рококо — ложная архитектура; положим так, но Растрелли тем не менее великий художник. Чем бы ни была басня, но Лафонтен и Крылов по справедливости составляют славу и гордость своих отечественных литератур.

Мы выше сказали, что с 1805 года начали появляться в журналах стихотворения Жуковского и Батюшкова. Каждый из этих поэтов составлял собою особую школу в русской литературе и вносил в нее новые элементы жизни; но влияние обоих мало было чувствуемо в продолжение карамзинского периода; настоящая пора их деятельности началась после знаменитого 1814 года: тогда и влияние их стало ощутительнее. В следующей статье мы поговорим о них подробнее.

СТАТЬЯ ВТОРАЯ¹

Карамзин и его заслуги; карамзинский период русской литературы: Дмитриев, Крылов, Озеров, Жуковский и Батюшков. — Значение романтизма и его историческое развитие.

Карамзиним началась новая эпоха русской литературы. Преобразование языка отнюдь не составляет исключительного характера этой эпохи, как думают многие. Как бы ни была велика реформа, произведенная кем-нибудь или сама собою происшедшая в языке, — она никогда не может быть фактом особенной важности. Язык, взятый сам по себе, есть только посредствующий материал, и его движение может быть только формальное. Но всегда важно движение языка вследствие движения мысли: и вот где важность реформы, произведенной Карамзиным, и вот почему Карамзину принадлежит честь основания новой эпохи русской литературы. Карамзин ввел русскую литературу в сферу новых идей, — и преобразование языка было уже необходимым следствием этого дела. Загляните в журналы, в романы, в трагедии и вообще стихотворения эпохи, предшествовавшей Карамзину: вы увидите в них какую-то стоячесть мысли, книжность, педантизм и реторику, отсутствие всякой живой связи с жизнью. Карамзин первый на Руси заменил мертвый язык книги живым языком общества. До Карамзина у нас, на Руси, думали, что книги пишутся и печатаются для одних «ученых», и что не-ученому почти так же не пристало брать в руки книгу, как профессору танцевать. Оттого содержание книг, по тогдашнему мнению, должно было быть как можно более важным и дельным, т. е. как можно более тяжелым и скучным, сухим и мертвым. Более всех подходил тогда к идеалу великого поэта — Херасков, потому что был тяжел и скучен до невыносимости. Он воспел, в двух огромных поэмах, два важные события из русской истории, и воспел их, не справляясь с историею, не стараясь быть ей верным. Истории русской он даже и не знал фактически. Россия освободилась от татарского ига не каким-нибудь решительным ударом, который бы нанесен был татарам соединенными силами всей Руси, мгновенно и мощно восставшей против общего врага.

Куликовская битва осталась без решительных последствий: по крайней мере, она не помешала татарам выжечь Москву;¹ в царствование же Иоанна III не было никакой великой военной битвы с татарами, хотя и была битва, так сказать, дипломатическая. Татарское иго распалось само собою, вследствие внутреннего расслабления царства Батыея. И потому русская история никого не может назвать освободителем земли русской от ига татарского. Иоанн Грозный, взятием Казани и Астрахани, только добил остатки издыхающего монгольского чудовища. Но Хераскову нужен был герой для его поэмы, потому что без героя не бывает поэмы. И он нашел его в Иоанне Грозном, простодушно смешав его с Иоанном III, в царствование которого была торжественно признана независимость Руси от татар. «Ученые» того времени были без ума от поэмы Хераскова; они знали ее чуть не наизусть, — а теперь всякий счел бы за подвиг, если бы ему удалось осилить чтением от начала до конца это тяжелое, стопудовое произведение. Не удовольствовавшись поэмою, Херасков не хотел лишить своих читателей и романа: он написал роман «Кадм и Гармония» и «Полидор, сын Кадма и Гармонии». Но, боже мой, что ж это был за роман? Аллегорическое олицетворение гонимой и под конец торжествующей добродетели, образы без лиц, события без пространства и времени! Но потому-то это и был роман в духе своего времени, роман, который могли читать и «ученые», не унижая своего достоинства, — и потому же романы эти названы были «поэмами». Карамзин первый на Руси начал писать повести, которые заинтересовали общество и казались пустыми и ничтожными для педантов, — повести, в которых действовали люди, изображалась жизнь сердца и страстей посреди обыкновенного повседневного быта. Конечно, в таких повестях, как «Бедная Лиза», «Наталья боярская дочь», «Остров Борнгольм», «Рыцарь нашего времени», «Чувствительный и великодушный» и проч., никто не будет теперь искать творческого воспроизведения действительности, никто не будет читать их как художественные произведения, ради эстетического наслаждения, никто не будет ими восхищаться; но, вместе с тем, никто из мыслящих людей не скажет, чтоб в повестях Карамзина не было своего неотъемлемого интереса и для нашего времени — интереса исторического. Чуждые творчества, они всё-таки не чужды таланта, ума, одушевления, чувства, — и в них, как в зеркале, верно отражается *жизнь сердца*, как ее понимали, как она существовала для людей того времени. Что же касается до художественности — требовать ее от повестей Карамзина было бы несправедливо и странно, сколько потому, что Карамзин не был поэтом и не обнаруживал особенных притязаний на талант поэтический, столько и потому, что в его время даже в Европе не

существовало романа и повести как художественного произведения. XVIII век создал себе свой роман, в котором выразил себя в особенной, только одному ему свойственной форме: философские повести Вольтера и юмористические рассказы Свифта и Стерна — вот истинный роман XVIII века. «Новая Элоиза» Руссо выразила собою другую сторону этого века отрицания и сомнения — сторону сердца, и потому она казалась больше пророчеством будущего, чем выражением настоящего, — и многие из людей того времени (в том числе и Карамзин) видели в «Новой Элоизе» только одну сантиментальность, которую одною и восхищались. В остроумных романах француза Пигго-Лебрёна и немца Крамера веет преобладающий дух XVIII века. Но в особенном ходу и в особенном уважении у толпы были в прошлом веке романы Радклейф, Дюкре-Дюмениля, мадам Жанли, мадам Коттэн и т. п. Надо признаться, что по таланту Карамзин не был ниже этих людей, и если не дальше, то и не ближе их видел. Переводом повестей Мармонтеля и некоторых повестей Жанли Карамзин оказал русскому обществу столь же важную услугу, как и своими собственными повестями. Это значило ни больше, ни меньше, как познакомить русское общество с чувствами, образом мыслей, а следовательно, и с *образом выражения* образованнейшего общества в мире. Новые идеи, естественно, требовали и нового языка. Карамзина обвиняли в *галлицизмах выражений*, не видя того, что если это была вина с его стороны, то прежде всего его должно было обвинять в *галлицизмах мыслей*, — но в этом был виноват не он, а та всемирно-историческая роль, которая назначена миродержавным промыслом французскому народу и которая дает ему такое нравственное влияние на все другие народы цивилизованного мира. Скорее должно поставить в великую заслугу Карамзину его галломанство: через него ожила наша литература. Если бы Карамзин был только преобразователем языка (не будучи прежде всего нововводителем идей), он ограничился бы только отрицанием устарелых слов и выражений, большею чистотою и отделкою в форме; но склад речи, словом — слог его остался бы ломоносовским, и он не был бы создателем современного нового языка. В этом отношении язык Фонвизина резко отделяется от языка ломоносовского и близко подходит к языку карамзинскому; но тем не менее Фонвизин относится к писателям ломоносовского периода русской литературы и несколько не может считаться преобразователем русского языка. Вот почему мы думаем, что тот не понимает Карамзина и не умеет достойно оценить его подвига, кто думает в нем видеть только преобразователя и обновителя русского языка. Это значит унижать Карамзина, а не хвалить его. Карамзин создал на Руси образованный литературный язык, и создал потому, что Карамзин

был первый на Руси образованный литератор, — а первым образованным литератором сделался он потому, что научился у французов мыслить и чувствовать, как следует образованному человеку. «Письма русского путешественника», в которых он так живо и увлекательно рассказал о своем знакомстве с Европою, легко и приятно познакомили с этою Европою русское общество. В этом отношении «Письма русского путешественника» — произведение великое, несмотря на всю поверхностность и всю мелкость их содержания: ибо великое не всегда только то, что само по себе действительно велико; но иногда и то, что достигает великой цели, каким бы то ни было путем и средством. Можно сказать с уверенностью, что именно своей легкости и поверхностности обязаны «Письма русского путешественника» своим великим влиянием на современную им публику: эта публика не была еще готова для интересов более важных и более глубоких. В своем «Московском журнале», а потом в «Вестнике Европы» Карамзин первый дал русской публике истинно-журнальное чтение, где всё соответствовало одно другому: выбор пьес — их слогу, оригинальные пьесы переводным, современность и разнообразие интересов умению передать их занимательно и живо, и где были не только образцы легкого светского чтения, но и образцы литературной критики, и образцы умения следить за современными политическими событиями и передавать их увлекательно. Везде и во всем Карамзин является не только преобразователем, но и начинателем, творцом. Сама «История государства Российского» — этот важнейший труд его, есть не что иное, как начало, первый основной камень здания исторического изучения, исторических трудов в России. «История государства Российского» не есть история России: это скорее история *Московского государства*, ошибочно принятого историком за какой-то высший идеал всякого государства. Слог ее не исторический: это скорее слог поэмы, писанной мерною прозою, поэмы, тип которой принадлежит XVIII веку. Тем не менее без Карамзина русские не знали бы истории своего отечества, ибо не имели бы возможности смотреть на нее критически. Как первый опыт, написанный даровитым литератором, «История государства Российского» — творение великое, которого достоинство и важность никогда не уничтожатся: вытесненная историческою и философскою критикою из рода творений, удовлетворяющих потребностям современного общества, «История» Карамзина навсегда останется великим памятником в истории русской литературы вообще и в истории литературы русской истории.

Есть два рода деятелей на всяком поприще: одни своими делами творят новую эпоху, действуют на будущее; другие действуют в настоящем и для настоящего. Первые бывают не

признаны, не поняты, не оценены и часто даже гонимы и ненавидимы своими современниками; их апофеоза создается в будущем, когда уже самые кости их истлеют в могиле; вторые — всегда любимцы и властелины своего времени, но, уважаемые, превознесенные и счастливые при жизни своей, они получают уже совсем не то значение после их смерти, а иногда и переживают свою славу. Без сомнения, первые выше вторых, ибо это натуры великие и гениальные, тогда как вторые — только сильно и ярко даровитые натуры. Первые, если они действуют на литературном поприще, завещают потомству творения вечные, неумирающие; вторые — пишут для своих современников, и их произведения для будущих поколений получают уже не безусловное, но только историческое значение, как памятники известной эпохи. К числу деятелей второго разряда принадлежит Карамзин... Это мнение выговаривается не в первый раз, и не нами первыми оно выговорено; но оно возбуждало против себя живое противодействие; нельзя даже сказать, чтобы и теперь еще не было людей, которым оно крепко не по душе. Этих людей можно разделить на два разряда. К первому принадлежат еще оставшиеся доселе в живых современники Карамзина, видевшие или рассвет его славы, или помнящие апогею его славы. Застигнутые потоком нового, они, естественно, остались верны тем первым, живым впечатлениям своего лучшего возраста жизни, которые обыкновенно решают участь человека, раз навсегда заключая его в известную нравственную форму. Эти люди, живущие памятью сердца, не могут выйти из убеждения, что Карамзин был великий гений и что его творения вечны и равно свежи для настоящего и будущего, как они были для прошедшего. Это заблуждение, — но такое заблуждение, которому нельзя отказать не только в уважении, но и в участии, ибо оно выходит из памяти сердца, всегда святой и почтенной. Вполне ценя и уважая великий подвиг Карамзина, мы тем не менее хотим видеть дело в его настоящем свете и его истинных границах, не умаляя и не преувеличивая; и потому, не можем читать этих стихов с восторгом людей, проникнутых сердечным верованием в непреложную истинность их мысли:

Лежит венец на мраморе могилы;
Ей молится России верный сын,
И будит в нем для дел прекрасных силы
Святое имя: Карамзин.*

Но в то же время мы далеки и от всякого неприязненного чувства, которое производится противоположностью убеж-

* Стихотворения Жуковского. Т. VI, стр. 30.¹

дений и которое, естественно, могло б быть вызвано в нас этими стихами: мы не только понимаем, но и уважаем источник этого восторга, не совсем согласного с действительностью факта. Поэт выше говорит о *лучшем времени своей жизни*:

О! в эти дни, как райское виденье,
Был с нами он, теперь уж не земной,
Он, *для меня живое провиденье*,¹
Он, с юности товарищ твой.

О! как при нем всё сердце разгоралось!
Как он для нас всю землю украшал!
В младенческой душе его, казалось,
Небесный ангел обитал!

Эти стихи напоминают нам другие, еще более трогательные нас:

Сыны другого поколения,
Мы в новом — прошлогодний цвет;
Живых нам чужды впечатленья,
А нашим в них сочувствий нет.

Они, что любим, разлюбили,
Страстям их — нас не волновать!
Их не было там, где мы были,
Где будут — нам уж не бывать!

Наш мир — им храм опустошенный,
Им баснословье — наша быль,
И то, что пепел нам священный,
Для них одна немая пыль.

Так мы развалинам подобны,
И на распутии живых
Стоим, как памятник надгробный
Среди обителей людских.*

Грустное положение! но таков закон исторического хода времени. Рано или поздно он постигает, в свою очередь, каждое поколение!

Увы! на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле провиденья,
Восходят, зреют и падут;

* Стихотворение князя Вяземского.²

Другие им вослед идут...
Так наше ветряное племя
Растет, волнуется, кипит
И к гробу праотцев теснит.
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас.¹

В этом более, нежели в чем-нибудь другом, открывается трагическая сторона жизни и ее прония. Прежде физической старости и физической смерти постигает человека нравственная старость и смерть. Исключение из этого правила остается слишком за немногими... И благо тем, которые умеют и в зиму дней своих сохранить благодатный пламень сердца, живое сочувствие ко всему великому и прекрасному бытия, — которые, с умилением вспоминая о лучшем своем времени, не считают себя, среди кипучей, движущейся жизни современной действительности, какими-то заклятыми тенями прошедшего, но чувствуют себя в живой и родственной связи с настоящим и благословениями приветствуют светлую зарю будущего... Благо им, этим вечно юным старцам! не только свежее утро и знойный полдень блестят для них на небе: господь высылает им и успокоительный вечер, да отдохнут они в его кротком величии...

Как бы то ни было, но светлое торжество победы нового над старым да не омрачится никогда жестким словом или горьким чувством враждебности против падших. Победленным — страдание, за какую бы причину ни была проиграна ими битва! Падший в борьбе против духа времени заслуживает больше сожаления, нежели проигравший всякую другую битву. Признавший над собою победителем духа времени заслуживает больше, чем сожаления, заслуживает уважение и участие — и мы должны не только оставить его в покое оплакивать предшедших героев его времени и не возмущать насмешливою улыбкою его священной скорби, но и благоговейно остановиться перед нею...

Другое дело те слепые поклонники старых авторитетов, которые видят один факт, не понимая его идеи, стоят за имя, не зная, какое значение привязать к нему, и для которых дороги только старые имена, как для нумизматов дороги только истертые монеты. Это люди буквы, школяры и педанты. Вот они-то и составляют тот второй разряд безусловных поклонников старых авторитетов. Для них и Шекспир — титан творческой силы, и Ломоносов — также титан творческой силы; а почему? — потому что оба эти имена — имена уже старые, к которым они, педанты и староверы литературные, давно уже прислушались и привыкли. По той же самой причине для них возмутительно

видеть имена Карамзина и Лермонтова, поставленные рядом: справясь с литературным адрес-календарем, с литературною табелью о рангах,¹ они видят большую разницу — не в характере деятельности, не в роде таланта Карамзина и Лермонтова, а в летах и титулах этих писателей, и говорят о последнем: «Куда ему — молод больно!» Равным образом они убеждены, в простоте ума и сердца, что творения Карамзина не только по форме, но и по содержанию их могут для нашего времени иметь такой же интерес, какой имели они для своего времени. Разумеется, эти педанты и буквоеды не стоят ни возражений, ни споров, и можно оставлять без ответа их зазорные крики. Что бы ни говорили они, для всех мыслящих людей ясно, как день божий, что творения Карамзина могут теперь составлять только более или менее любопытный предмет изучения в истории русского языка, русской литературы, русской общественности, но уже несколько не имеют, для настоящего времени, того интереса, который заставляет читать и перечитывать великих и самобытных писателей. В сочинениях Карамзина всё чуждо нашему времени — и чувства, и мысли, и слог, и самый язык. Во всем этом ничего нет нашего, и всё это навсегда умерло для нас.

Деятельность Карамзина была по преимуществу деятельность литератора, а не поэта, не ученого. Он создал русскую публику, которой до него не было: под «публикою» мы разумеем известный круг читателей. До Карамзина нечего было читать по-русски, потому что всё немногое, написанное до него, несмотря на свои хорошие стороны, было ужасно тяжело и *торжественно*, и годилось для одних «ученых», а не для общества. Карамзин умел заохотить русскую публику к чтению русских книг. Как мы заметили выше, в этом помог ему не новый, созданный им язык, а французское направление, которому подчинился Карамзин и которого необходимым следствием был его легкий и приятный язык. В первой статье мы уже упоминали о Дмитриеве, как о сподвижнике Карамзина. Действительно, Дмитриев для стихотворного языка сделал почти то же, что Карамзин для прозаического, и сделал это таким же точно образом, как Карамзин: поэзия Дмитриева, по ее духу и характеру, а следовательно, и по форме, есть чисто французская поэзия XVIII века. С Карамзиным кончился *ломоносовский* период русской литературы, период тяжелого и высокопарного книжного направления, и весь период от Карамзина до Пушкина следует называть *карамзинским*.

Но этот период имеет свои подразделения, ибо в продолжение его литература обогащалась новыми элементами и двигалась вперед. К этому периоду принадлежит Крылов, который один мог бы быть представителем целого периода литературы.

Он создал национальную русскую басню и тем *первый* внес в литературу русскую элемент народности. Но как в басне великий русский баснописец имел образцом великого французского баснописца, как в ней он был как бы продолжателем дела, начатого Хемницером и продолженного Дмитриевым, и как, сверх того, род его поэзии не был таким родом, через который можно было стать в главе литературной эпохи, — то Крылов по справедливости может считаться одним из блистательнейших деятелей карамзинского периода, в то же время оставаясь самобытным творцом нового элемента русской поэзии — народности. Другое дело — Озеров: несмотря на дарование ярко-замечательное, он был результатом направления, данного русской литературе Карамзиным. В трагедиях Озерова преобладающий элемент — *сантиментальность*. По форме же они — сколок с французской трагедии. Нет нужды распространяться здесь о Капнисте, Василии Пушкине, Владимире Измайлове, Крюковском, Милонове и других людях с большим или меньшим талантом, игравших большую или меньшую роль в карамзинский период: все они были созданы духом Карамзина и выразили направление, данное им русской литературе. В своем месте мы упомянем о более самостоятельных и более замечательных писателях этой эпохи, каковы: Гнедич, Мерзляков и князь Вяземский. Теперь же спешим перейти к двум знаменитостям не только этого периода, но и вообще русской литературы — Жуковскому и Батюшкову.

Нашу литературу вообще нельзя обвинить в стоячести и коснелости. В ней всегда было движение вперед, даже в ломоносовский период. Если Херасков и Петров не только не подвинулись перед Ломоносовым, но еще и отстали от него, хотя явились и после, зато какая же чудовищная разница между Ломоносовым и Державиным, между притчами Сумарокова и баснями Хемницера, между комедиями Сумарокова и комедиями Фонвизина, между прозою не только Сумарокова, но и самого Ломоносова, даже какая значительная разница между драматургом Сумароковым и драматургом Княжниным! Карамзинский период ознаменовался несравненно сильнеешим движением вперед. Мы уже упомянули о Крылове, как о поэте карамзинской эпохи, внесшем в русскую поэзию совершенно новый для нее элемент — *народность*, которая только прорблескивала и промелькивала временами в сочинениях Державина, но в поэзии Крылова явилась главным и преобладающим элементом. Такого великого и самобытного таланта, каков талант Крылова, было бы достаточно для того, чтоб ему самому быть главою и представителем целого периода литературы; но (как мы уже заметили выше) ограниченность рода поэзии, избранного Крыловым, не могла допустить его до подобной роли. Басни Крылова

давно уже пережили творения Карамзина; они будут читаться до тех пор, пока русское слово не перестанет быть живою речью живого народа; но, несмотря на то, в истории русской литературы Крылов всегда будет занимать свое место между замечательнейшими деятелями того периода русской литературы, главою и представителем которого был Карамзин. В некотором отношении такова же была в истории русской литературы и роль Жуковского. Таланта Жуковского также стало бы, чтоб явиться главою и представителем целого периода молодой, рождающейся литературы. Жуковский внес новый, живой, может быть, еще более важный элемент в русскую поэзию, чем элемент, внесенный Крыловым; Жуковский проложил себе собственный путь, в котором не было ему предшественников; муза Жуковского возросла и воспиталась на почве, в то время никому из русских неведомой и недоступной, — и, несмотря на то, было бы делом чистого произвола отметить именов Жуковского какой-нибудь из периодов русской литературы и не видеть в нем опять-таки одного из знаменитейших или даже и самого знаменитейшего деятеля в том периоде русской литературы, главою и представителем которого был Карамзин. Венец поэзии Жуковского составляют его переводы и заимствования из немецких и английских поэтов: в этом он самобытен, как единственный глава и представитель своей собственной школы; в этом выразился момент самого сильного и плодovitого движения вперед русской литературы карамзинского периода. Но у Жуковского есть и оригинальные произведения, особенно патриотические пьесы и послания; сверх того, он был знаменит еще как отличный писатель и переводчик в прозе. И вот с этой стороны он является писателем, совершенно подчиненным влиянию Карамзина, во многих отношениях даже учеником его. Конечно, по языку оригинальные стихотворения Жуковского (в особенности патриотические пьесы и послания) гораздо выше стихотворений Карамзина и Дмитриева; но их дух, направление, характер, содержание, — всё это несколько не отступает от идеала поэзии XVIII века, — идеала поэзии, который так присущ и родствен был карамзинскому взгляду на поэзию вообще. Что же касается до Жуковского, — он является в ней совершенно учеником Карамзина, и если в отношении к стилистике ученик подвинулся дальше учителя, то взгляд на предметы, склад ума, характер слога и языка — всё это чисто карамзинское. Чтоб убедиться в этом, стоит только прочесть критические разборы Жуковского сатир Кантемира и басен Крылова; статьи его: «Марьяна роца», «Три сестры», «Кто истинно добрый и счастливый человек», «Писатель в обществе» и проч. Выбор переводных статей в прозе у Жуковского тоже отличается совершенно карамзинским духом, несмотря

на то, что многие статьи переведены с немецкого. Нам, может быть, возразят, что «Рафаэлева мадонна» есть тоже оригинальная статья в прозе Жуковского, но что в ней уже нет ничего карамзинского.¹ Правда, но просим не забывать, что эта статья написана Жуковским в 1820 году — в то время, когда влияние Карамзина на русскую литературу уже ослабело с одной стороны, усилившись с другой: тогда Карамзин был уже историком России, а собственно литературные его произведения уже забывались. Вообще в это время Жуковский стал действовать как-то самостоятельнее, освободившись от влияния Карамзина. Надобно еще заметить, что в это время влияние на литературу и слава Жуковского достигли своего высшего развития, тогда как до сего времени Жуковский был как будто в тени. Ему удивлялись, его хвалили; но он всё-таки писал для «немногих». И как тогда понимали его! Его называли «балладистом», в нем видели певца могил и привидений... Ему подражали, но в чем? — в форме, а не в духе, — и ряд бессмысленных и нелепых баллад был плодом этого подражания. Ему удивлялись, как русскому Тиртею, как певцу *народной славы* — и «Певцы во стане» и «На Кремле» доказали, как немудрено подражать подобной народности... Но перед двадцатыми годами и в двадцатых годах текущего столетия Жуковский получил именно то значение, какое он всегда имел. Тогдашняя молодежь, развившаяся под влиянием великих событий 1814 года, с жадностью бросилась на немецкую литературу, с которою Жуковский давно уже породнил русский ум и русскую музу. Все заговорили о *романтизме*, о новой теории поэзии; все восстали против владычества псевдоклассической французской поэзии. В поэзии русской явились *луна* и *туманы*, *уныние* и *грусть*, *смерть* и *гроб*. Но в это время уже кончился карамзинский период русской литературы, и через десять лет сама история Карамзина сделалась предметом неумеренных и не всегда справедливых нападок. Лучезарная звезда поэтической славы Жуковского вспыхнула и загорелась ярко уже в новом периоде русской литературы: тогда уже явился Пушкин, и для Жуковского, еще во всей поре его деятельности, уже настало потомство... Периода, означенного именем Жуковского, не было в русской литературе.

И однако ж необъятно велико значение этого поэта для русской поэзии и литературы! Имя его давно славно и почтенно; похвалы ему никогда не умолкали. Но, к сожалению, эти похвалы уже лет тридцать пять поются как-то на один голос и состоят из одних и тех же слов, из одних и тех же выражений. А ведь дело критики совсем не в том, чтоб провозгласить писателя великим талантом или гением: это скорее дело общественного мнения, чем критики. Дело критики — привести в сознание,

путем анализа, общественное мнение и показать значение, смысл таланта или гения, определить тот жизненный элемент, который составляет исключительное свойство его произведений и которым он обогатил родную литературу и жизнь своего общества. В «Отечественных записках» впервые было сказано, что заслуга Жуковского состоит в том, что он ввел в русскую поэзию *романтизм* и что истинным романтиком русским был совсем не Пушкин (как об этом кричали лет двадцать), а Жуковский. Слово истины не падает даром, и наше мнение подхватили некоторые «именные» (в противоположность «безыменным») критики, — те самые, которые право критики основывают, не на таланте и чувстве изящного, а по-китайски — на экзаменах и числе и цвете мандаринских шариков.¹ Но сказать даже и от себя (не только повторить чужое мнение), что Жуковский ввел романтизм в русскую поэзию, еще не значит всё сказать: должно развить и доказать это положение. И мы теперь очень рады, что, назначив статье о Пушкине столь широкие рамы, можем представить во введении к ней картину исторического развития всей литературы русской, а вместе с тем и привести в исполнение давнишнее желание наше вполне развить и высказать наш взгляд на поэта, которому мы так много обязаны в деле собственного нашего развития, с мыслию о котором сливается для нас столько прекрасных и живых воспоминаний, — поэзия которого давно срослась с нашим сердцем, и к которому теперь мы, вто же время, чужды всяких восторженных предубеждений... Мы надеемся, что для публики подобная статья не может не быть интересна, ибо ей дорог предмет ее, — а от кого же услышит она о нем живое, современное слово? Неужели от задорливых педантов, которые кричат только об *именности* и *безыменности*, как о праве критиковать, и всякое чужое мнение считают или дерзким, или продажным потому только, что хоть оно и не их мнение, однако ж находит себе сочувствие и отзыв в ущерб их педантическим возгласам, всегда подписанным их собственным именем?..² Дождитесь от них!..

Батюшков также пользуется на Руси большим и заслуженным вниманием и также ждет себе критической оценки. Имя его связано с именем Жуковского: они действовали дружно в лучшие годы своей жизни; их разлучила жизнь, но имена их всегда как-то вместе ложатся под перо критика и историка русской литературы. Батюшков имеет важное значение в русской литературе — конечно, не такое, как Жуковский, но тем не менее самобытное. Он явился на поприще несколько позже Жуковского и занимает место в литературе тотчас после него. Поэтому весьма удобно определить его значение (не теряясь в подробностях) в одной статье с Жуковским, — что и постараемся мы сделать теперь.

[Жуковский ввел в русскую поэзию *романтизм*. Что же такое романтизм вообще и романтизм Жуковского в особенности?— Вот вопрос, от решения которого зависит определение значения, какое имеет Жуковский в русской литературе... У нас много говорили, толковали и спорили о романтизме. «Московский телеграф» был журналом, как бы издававшимся для романтизма, — а журнал этот существовал с 1825 по 1834 год. Но если толки о романтизме кончились на Руси с «Московским телеграфом», то [начались] они гораздо раньше, именно в исходе второго десятилетия текущего столетия.] Но от всего этого вопрос не уяснился, и романтизм попрежнему остался таинственным и загадочным предметом. Его поняли как противоположность французскому псевдоклассицизму. Отсюда, естественно, [вышла ошибка: как под «классицизмом» разумели известную условную форму искусства, так под «романтизмом» стали разуметь нарушение правил этой условной формы.] И потому, кто соблюдал в трагедии знаменитые три единства, героями ее делал только царей и их наперсников, заставляя их говорить напыщенно и важно, — тот считался классиком; кто же, в своей драме, переносил действие из одного места в другое, на нескольких страницах сосредоточивал событие, совершившееся в промежутке не одного десятка лет, число актов своей драмы не хотел ограничивать заветною суммою пяти, а действующими лицами в ней позволял быть людям всякого звания, — тот считался ультраромантиком. Взгляд «Телеграфа» на романтизм был именно таков. Лучшим доказательством этого служат теперешние драматические издѣлия бывшего издателя «Московского телеграфа»: подобно классическим трагедиям доброго старого времени, драмы г. Полевого так же точно сколки и рабские копии, только с других образцов, и в них не видно даже таланта подражательности, а видна одна способность передразниванья и смелого заимствования, — между тем как именно передразниванье и заимствование ставил г. Полевой в непростительный грех псевдоклассическим поэтам. [Очевидно, что ~~он~~ классицизм и романтизм полагал^н во внешней форме.] Пушкина поэмы, мелкие стихотворения, самая фактура стиха — всё было ново и нисколько не походило на образцы существовавшей до него русской поэзии: и за это-то именно г. Полевой, вместе с другими, провозгласил Пушкина *романтиком*, нисколько не подозревая романтика в Жуковском.

[Действительно, у романтической поэзии необходимо должна быть своя форма, непохожая на форму классической, но это потому, что всякая оригинальная идея имеет свою, ей присущую, оригинальную форму.] всякий самобытный дух является в свойственной ему самобытной личности. [Однако ж] как форма есть творение явившегося в ней духа; то, [отправляясь

от формы, никогда нельзя постичь заключенного в ней духа: наоборот, только отпавляясь от духа, можно постичь и самый дух и выразившую его форму. Поэтому сущность романтизма заключается в его идее, а не в произвольных случайностях внешней формы.

Романтизм — принадлежность не одного только искусства, не одной только поэзии: его источник в том, в чем источник и искусства и поэзии, — в жизни. Жизнь там, где человек, а где человек, там и романтизм. В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца. В груди и сердце человека заключается таинственный источник романтизма; чувство, любовь есть проявление или действие романтизма, и потому почти всякий человек — романтик. Исключение остается только или за эгоистами, которые, кроме себя, никого любить не могут, или за людьми, в которых священное зерно симпатии и антипатии задавлено и заглушено или нравственную неразвитостью, или материальными нуждами бедной и грубой жизни. Вот самое первое, естественное понятие о романтизме.

Законы сердца, как и законы разума, всегда одни и те же, и потому человек, по натуре своей, всегда был, есть и будет один и тот же. Но как разум, так и сердце живут, а жить значит развиваться, двигаться вперед: поэтому человек не может одинаково чувствовать и мыслить всю жизнь свою; но его образ чувствования и мышления изменяется сообразно возрастам его жизни: юноша иначе понимает предметы и иначе чувствует, нежели отрок; возмужалый человек много разнится в этом отношении от юноши, старец — от мужа, хотя все они чувствуют одним и тем же сердцем, мыслят одним и тем же разумом. Это различие в характере чувства и мысли вытекает из природы человека и существует для каждого: оно связано с его неизбежным свойством расти, мужать и стареться физически. [Но человек имеет не одно только значение существа индивидуального и личного.] Кроме того, он еще член общества, гражданин своей земли, принадлежит к великому семейству человеческого рода. Поэтому [он — сын времени и воспитанник истории: его образ чувствования и мышления видоизменяется сообразно с общественностью и национальностью,] к которым он принадлежит, [с историческим состоянием его отечества и всего человеческого рода. Итак, чтоб вернее определить значение романтизма, мы должны указать на его историческое развитие.] Романтизм не принадлежит исключительно одной только сфере любви: любовь есть только одно из существенных проявлений романтизма. Сфера его, как мы сказали, — вся внутренняя, задушевная жизнь человека, та таинственная почва души и серд-

ца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазией. [Здесь, для примера, укажем только на то, как проявлялась любовь — по преимуществу романтическое чувство — в историческом движении человечества.]

[Восток — колыбель человечества и царство природы.] Человек на востоке — сын природы: младенцем лежит он на груди ее и старцем умирает на ее же груди. Восток и теперь остался верен основному закону своей жизни — естественности, близкой к животности. [Любовь на Востоке навсегда осталась в первом моменте своего проявления: там она всегда выражала и теперь выражает не более, как чувственное, на природе основанное, стремление одного пола к другому.] Само собою разумеется, что первый и основной смысл любви заключается в заботливости природы о поддержании и размножении рода человеческого. Но если б в любви людей всё ограничивалось только этим расчетом природы, — люди не были бы выше животных. Следственно, это чувственное стремление в любви человека одного пола к человеку другого пола есть только один из элементов чувства любви, его первый момент, за которым, в развитии, следуют высшие, более духовные и нравственные моменты. Востоку суждено было остановиться на первом моменте любви и в нем найти полное осуществление этого чувства. Отсюда вытекает *семейственность*, как главный и основной элемент жизни восточных народов. Иметь потомство — первая забота и высочайшее блаженство восточного жителя; не иметь детей — это для него знамение небесного проклятия, нравственного отвержения. По закону иудейскому, бесплодные женщины были побиваемы камнями, как преступницы. Отцы там женили сыновей своих еще отроками; брат должен был жениться на вдове своего брата, чтобы *восстановить семя своему брату*. Отсюда же выходит и восточная полигамия (многоженство). Гаремы существовали на Востоке всегда, и их нельзя считать исключительно принадлежащими исламизму. Обитатель Востока смотрит на женщину, как на жену или как на рабыню, но не как на женщину: потому что от женщины мужчина всегда добывается взаимности, как необходимого условия счастливой любви, — от жены или рабы он требует только покорности. Для него это вещь, очень искусно приновленная самою природою для его наслаждения; кто же станет церемониться с вещью? [Мифы — самое верное свидетельство романтической жизни народов. В мифах Востока мы не находим еще ни идеала красоты, ни идеала женщины. Все мифы его по преимуществу выражают одно неутолимое вожделение, одно чувство: сладострастие, — одну идею: вечную производительность природы.]

[Гораздо выше романтизм греческий. В Греции любовь яв-

ляется уже в высшем моменте своего развития: там она — чувственное стремление, просветленное и одухотворенное идеею красоты. Там уже в самом начале мифического сознания, за явлением Эроса (любви как общей сущности мировой жизни) — тотчас следует рождение Афродиты — красоты женской. Афродита собственно была не богиней любви, но богиней красоты. Когда родилась она из волн морских и вышла на берег, к ней сейчас присоединились *любовь* и *желание*. Этот грациозный миф достаточно объясняет собою сущность и характер эллинского понятия об отношениях обоих полов. Грек обожал в женщине красоту, а красота уже порождала любовь и желание; следовательно, любовь и желание были уже результатом красоты. Отсюда понятно, как у такого нравственно-эстетического народа, как греки, могла существовать любовь между мужчинами, освященная мифом Ганимеда, — могла существовать не как крайний разврат чувственности (единственное условие, под которым она могла бы являться в наше время), а как выражение жизни сердца. Примеры такой любви были очень нередки у греков. Вот один из самых поразительных. Павзаний говорит, что он нашел в одном месте статую юноши, названную *антэрос* (взаимная любовь), и рассказывает услышанную им от жителей того места легенду о происхождении этой статуи. Один юноша, тронутый необыкновенною красотою другого, почувствовал к нему непреодолимо страстное стремление. Встретив в ответ на свое чувство совершенную холодность и напрасно истощив мольбы и стоны к ее побеждению, он бросился в море и погиб в нем. Тогда прекрасный юноша, вдруг проникнутый и пораженный силою возбужденной им страсти, почувствовал к погибшему такое сожаление и такую любовь, что и сам добровольно погиб в волнах того же моря. В честь обоих погибших и была воздвигнута статуя — антэрос.¹

У греков была не одна Венера, но три: *Урания* (небесная), *Пандемос* (обыкновенная) и *Апострофия* (предохраняющая или отвращающая). Значение первой и второй понятно без объяснений; значение третьей было предохранять и отвращать людей от губельных злоупотреблений чувственности. Из этого видно, что нравственное чувство всегда лежало в самой основе национального эллинского духа. Однако ж это несколько не противоречит тому, что преобладающий элемент их любви было неукротимое, страстное стремление, требовавшее или удовлетворения, или гибели. Поэтому они смотрели на Эроса, как на бога страшного и жестокого, для которого было как бы забавою губить людей. Множество трагических легенд любви, у греков, вполне оправдывает такой взгляд на Эроса — это маленькое крылатое божество с коварною улыбкою на младенческом лице, с губельным луком в руке и страшным колчаном за плечами.

Кому неизвестно предание о несчастной любви Сафо к Фаону и о скале Левкадской? ¹ А сколько легенд о страстной любви между братьями и сестрами, любви, которая оканчивалась или смертью без удовлетворения, или казнью раздраженных богов в случае преступного удовлетворения! Овидий передал потомству ужасную легенду о такой любви дочери к отцу. Старая няня несчастной ввела ее в темноте на ложе отца, упоенного вином и не подозревавшего истины, — и сперва эмениды, а потом превращение было наказанием богов, постигшим несчастную. ² Но сколько грации и гуманности в греческой любви, когда она увенчивалась законною взаимностью! Недаром в прелестном мифе *Эрота и Психеи* греки выразили поэтическую мысль брачного сочетания *любви с душою!* Павзаний рассказывает о статуе *стыдливости* трогательную, исполненную души и грации, *романтическую* легенду. Статуя эта изображала девушку, которой преклоненная голова была накрыта покрывалом. ³ Вот смысл этой статуи: когда Одиссей, женившись на Пенелопе, решился возвратиться из Лакедемона в Итаку, Икар, престарелый царь, тесть его, не вынося мысли о разлуке с дочерью, со слезами умолял его остаться. Улисс уже готов был взойти на корабль, — старец пал к его ногам. Тогда Улисс сказал ему, чтобы он спросил свою дочь, кого она выберет между ними — отца или мужа: Пенелопа, не говоря ни слова, накрылась покрывалом, — и старец из этого безмолвного и грациозно-женственного ответа понял, что муж для нее дороже отца, хотя страх и нежелание оскорбить чувство родительской любви и сковали уста ее... Это романтизм!.. В учении вдохновенного философа, божественного Платона, греческое созерцание любви возвышается до небесного просветления, так что ничего не оставляет в победу над собою средним векам, этой ультраромантической эпохе... «Наслаждение красою (говорит этот величайший романтик не только древней Греции, но и всего мира) в этом мире возможно в человеке только по воспоминанию той единой, истинной и совершенной красоты, которую душа припоминает себе в первоначальной ее родине. Вот почему зрелище прекрасного на земле, как воспоминание о красоте горней, способствует тому, чтоб окрилять душу к небесному и возвращать ее к божественному источнику всякой красоты... Красота была светлого вида в то время, когда мы, счастливым хором, следовали за Дием, в блаженном видении и созерцании; другие же за другими богами; мы зрели и совершали блаженнейшее из всех таинств; приобщались ему всецелые, непричастные бедствиям, которые в позднее время нас посетили; погружались в видения совершенные, простые, не страшные, но радостные, и созерцали их в свете чистом, сами будучи чисты и не запятаны тем, что мы, ныне плача с собою, называем телом, мы, заключенные

в него, как в раковину... Красота одна получила здесь этот жребий: быть пресветлою и достойною любви. Не вполне посвященный, развратный стремится к самой красоте, не взирая на то, что носит ее имя; он не благоговействует перед нею, а, подобно четвероногому, ищет одного чувственного наслаждения, хочет слить прекрасное с своим телом... Напротив того, вновь посвященный, увидев богам подобное лицо, изображающее красоту, сначала трепещет; его объемлет страх; потом, созерцая прекрасное, как бога, он обожает и, если бы не боялся, что назовут его безумным, он принес бы жертву предмету любимому...»¹ Нельзя не согласиться, что никогда романтизм не являлся в таком лучезарном и чистом свете своей духовной сущности, как в этих словах величайшего из мудрецов *классической древности*...

Но всё это показывает только глубину эллинского духа, часто в созерцаниях своих опережавшего самого себя, и не только не противоречит, но еще подтверждает истину, что пафос к красоте составлял высшую сторону жизни греков. А богиня красоты, как мы уже заметили выше, сопровождалась у них любовью и желанием... Чувство красоты, как только красоты, а не красоты и души вместе, не есть еще высшее проявление романтизма. Женщина существовала для грека в той только мере, в какой была она прекрасна, и ее назначение было — удовлетворять чувству изящного сладострастия. Самая стыдливость ее служила к усилению страстного упоения мужчины. Елена «Илиады» — представительница греческой женщины: и боги и смертные иногда называют ее бесстыдною и презренною, но ей покровительствует сама Киприда и собственною рукою возводит ее на ложе Александра боговидного, позорно бежавшего с поля битвы; за нее сражаются цари и народы, гибнет Троя и пылает Илион — священная обитель царственного старца Приама... В пьесах, так превосходно переведенных Батюшковым из греческой антологии, можно видеть характер отношений любящихся, как, например, в этой эпиграмме:

Свершилось: Никагор и пламенный Эрот
За чашей вакховой Аглаю победили...²
О, радость! здесь они сей пояс разрешили,
Стыдливости девической оплот.
Вы видите: кругом рассеяны небрежно
Одежды пышные надменной красоты,
Покровы легкие из дымки белоснежной,
И обувь стройная, и свежие цветы:
Здесь все развалины роскошного убора,
Свидетели любви и счастья Никагора!

В этой пьеске схвачена вся сущность романтизма по греческому воззрению; это — изящное, проникнутое грациею на-

слаждение. Здесь женщина — только красота, и больше ничего; здесь любовь — минута поэтического, страстного упоения, и больше ничего. Страсть насытилась — и сердце летит к новым предметам красоты. Грек обожал красоту, — и всякая прекрасная женщина имела право на его обожание. Грек был верен красоте и женщине, но не *этой* красоте или *этой* женщине. Когда женщина лишалась блеска своей красоты, она теряла, вместе с ним, и сердце любившего ее. И если грек ценил ее и в осенней ее, то всё же оставаясь верным своему воззрению на любовь, как на изящное наслаждение:

Тебе ль оплакивать утрату юных дней?
Ты в красоте не изменилась,
И для любви моей
От времени еще прелестнее явилась.
Твой друг не дорожит неопытной красой,
Незрелой в таинствах любовного искусства:
Без жизни взор ее стыдливый и немой,
И робкий поцелуй без чувства.
Но ты, владычица любви,
Ты страсть вдохнешь и в мертвый камень;
И в осень дней твоих не погасает пламень,
Текущий с жизнью в крови...

Сколько страсти и задушевной грации в этой эпиграмме:

В Лайсе нравится улыбка на устах,
Ее пленительны для сердца разговоры;
Но мне милей ее потупленные взоры
И слезы горести внезапной на очах.
Я в сумерки, вчера, одушевленный страстью,
У ног ее любви все клятвы повторял,
И с поцелуем, к сладострастью
На ложе роскоши тихонько увлекал...
Я таял, и Лайса млела...
Но вдруг уныла, побледнела,
И слезы градом из очей!
Смущенный, я прижал ее к груди моей:
«Что сделалось, скажи, что сделалось с тобою?»
— Спокойна, ничего, бессмертными клянусь!
И мыслью была встревожена одною:
Вы все обманчивы, и я... тебя страшусь.¹

[Романтическая лира Эллады умела воспевать не одно только счастье любви, как страстное и изящное наслаждение, и не одну муку неразделенной страсти: она умела плакать еще и над урною милого праха, и *элегия* — этот ультраромантический род поэзии — была создана ею же, светлою музою Эллады.]

Когда от страстно любящего сердца смерть отнимала предмет любви прежде, чем жизнь отнимала любовь,— грек умел любить скорбною памятью сердца:

В обители ничтожества унылой,
О, незабвенная! прими потоки слез,
И вопль отчаянья над кладною могиллой,
И горсть, как ты, минутных роз.
Ах, тщетно всё! из вечной сени
Ничем не призовем твоей прискорбной тени;
Добычу не отдаст завистливый Аид.
Здесь онемение; всё кладно, всё молчит;
Надгробный факел мой лишь мраки освещает...
Что, что вы сделали, властители небес?
Скажите, что краса так рано погибает?
Но ты, о мать земля! с сей данью горьких слез,
Прими почившую, поблекший цвет весенний,
Прими, и успокой в гостеприимной сени!¹

Но примеры романтизма греческого не в одной только сфере любви. «Илиада» усеяна ими. Вспомните Ахиллеса,

В сердце питавшего скорбь о красноопоясанной деве,
Силой Атрида отъятой.

Когда уводят от него Бризеиду, страшный силою и могуществом герой —

Бросил друзей Ахиллес, и далеко от всех, одинокий,
Сел у пучины седой и, взирая на понт темноводный,
Руки в слезах простирал, умоляя любезную мать...

Эта сила, эта мощь, которая скорбит и плачет о нанесенной сердцу ране, вместо того, чтоб страшно мстить за нее,— что же это такое, если не *романтизм*? А тень несчастливца Патрокла, явившаяся Ахиллу во сне?

Только Пелид на берегу неумолкну шумящего моря
Тяжко стелющийся лежал, окруженный толпой мирмидонян,
Ниц на поляне, где волны лишь шумные бились в берег.
Там над Пелидом сон, сердечных тревог укротитель,
Сладкий разлился: герой истомил благородные члены,
Гектора быстро гоня пред высокой стеной Илиона.
Там Ахиллесу явилась душа несчастливца Патрокла,
Призрак, величием с ним и очами прекрасными сходный;
Та ж и одежда и *голос тот самый, сердцу знакомый*...

Тень Патрокла умоляет Ахилла о погребении и о том еще, когда придет час Ахилла, то чтоб кости их покоились в одной урне... Ахилл отвечает возлюбленной тени радостною готовностью совершить ее «заветы крепкие» и молит ее приблизиться к нему для дружного объятия...

Рек п жадные руки любимца обнять распростер он;
Тщето: *душа Менетида, как облако дыма, сквозь землю*
С воем ушла. И вскочил Ахилл, пораженный виденьем,
И руками всплеснул, и печальный так говорил он:
«Боги! так подлинно есть и в Аидовом доме подземном
Дух человека и образ, но он совершенно бесплотный!
Целую ночь, я видел, душа несчастливца Патрокла
Всё надо мною стояла, стенающий, плачущий призрак;
Всё мне заветы твердила, ему совершенно подобясь!»

Это ли не романтизм?

А старец Приам, лобызающий руки убийцы детей своих и умоляющий его о выкупе Гекторова тела?

Старец, никем не примеченный, входит в покой и, Пелиду.
В ноги упав, обымает колена и руки целует,
Страшные руки, детей у него погубившие многих...
.
«Вспомни отца своего, Ахиллес, бессмертным подобный,
Старца такого ж, как я, на пороге старости скорбной!
Может быть, в самый сей миг, и его, окруживши, соседи
Ратью теснят, и некому старца от горя извратить...
Но по крайней он мере, что жив ты, и зная и слыша,
Сердце тобой веселит и вседневно льстится надеждой
Милого сына узреть, возвратившегося в дом из-под Тров.
Я же, несчастнейший смертный, сынов возрастил браноносных
В Трое святой, и из них ни единого мне не осталось!
Я пятьдесят их имел при нашествии рати ахейской:
Их девятнадцать братьев от матери было единой;
Прочих родили другие любезные жены в чертогах;
Многим Арей истребитель сломил им несчастным колена,
Сын остался один, защищал он и град наш и граждан;
Ты умертвил и его, за отчизну сражавшегося храбро,
Гектора! Я для него прихожу к кораблям мирмидонским;
Выкупить тело его приношу драгоценный я выкуп.
Храбрый, почти ты богов, над моим злополучием сжался,
Вспомнив Пелея родителя! я еще более жалок!
Я испытую, чего на земле не испытывал смертный:
Мужа, убийцы детей моих, руки к устам прижимаю!»
Так говоря, возбудил об отце в нем печальные думы;

За руку старца он взяв, от себя отклонил его тихо.
Оба они вспоминая: Приам — знаменитого сына,
Горестно плакал, у ног ахиллесовых в прахе простертый;
Царь Ахиллес, то отца вспоминая, то друга Патрокла,
Плакал — и горестный стон их кругом раздавался по дому.¹

Заключим наши указания на романтизм греческий прекрасною эпиграммой, переведенною Батюшковым же из греческой антологии; она называется — «Явор к прохожему»:

Смотрите, виноград кругом меня как вьется!

Как любит мой полунствлешный пень!

Я некогда ему давал отраду тень;

Завял: но виноград со мной не расстается.

Зевеса умоли,

Прохожий, если ты для дружества способен,

Чтоб друг твой моему был некогда подобен,

*И пепел твой любил, оставшись на земли.*²

В основе всякого романтизма непременно лежит *мистицизм*, более или менее мрачный. [Это объясняется тем, что преобладающий элемент романтизма есть вечное и неопределенное стремление, не уничтожаемое никаким удовлетворением.] Источник романтизма, — как мы уже заметили выше, — есть таинственная внутренность груди, мистическая сущность бьющегося кровью сердца. Поэтому у греков все божества любви и ненависти, симпатии и антипатии были божества подземные, титанические, дети Урана (неба) и Геи (земли), а Уран и Гея были дети Хаоса. Титаны долго оспаривали могущество богов олимпийских, и хотя громами Зевеса они были низринуты в тартар, но один из них — Прометей — предсказал падение самого Зевеса. Этот миф о вечной борьбе титанических сил с небесными глубоко знаменателен, ибо он означает борьбу естественных, сердечных стремлений человека с его разумным сознанием, и хотя это разумное сознание наконец восторжествовало в образе олимпийских богов над титаническими силами естественных и сердечных стремлений, — но оно не могло уничтожить их, ибо титаны были бессмертны подобно олимпийцам; Зевес только мог заключить их в подземное царство вечной ночи, окрвав цепями, но и оттуда они успели же наконец потрясти его могущество. Глубоко знаменательная мысль лежит в основе Софокловой «Антигоны». Героиня этой трагедии падает жертвою любви своей к брату, враждебно столкнувшейся с законом гражданским: ибо она хотела погребсти с честью тело своего брата, в котором представитель государства видел врага отечества и общественного спокойствия. Эта страшная борьба романтического элемента с

элементами религиозными, государственными и мыслительными,— борьба, в которой заключается главный источник страданий бедного человечества, кончится тогда только, когда свободно примирятся божества титанические с божествами олимпийскими. Тогда настанет новый золотой век, который столько же будет выше первого, сколько состояние разумного сознания выше состояния естественной, животной непосредственности. Самый мистический, следственно, самый романтический поэт Греции был Гезиод — один из первоначальных поэтов Эллады; и потом самый романтический поэт Греции был трагик Эврипид — один из последних ее поэтов.

Впрочем, романтизм не был преобладающим элементом в жизни греков: он даже подчинялся у них другому, более преобладающему элементу — общественной и гражданской жизни. Поэтому романтизм греческий всегда ограничивался и уравнивался другими сторонами эллинского духа и не мог доходить до крайностей нелепого. Из мифов Тантала и Сизифа видно, как чуждо было духу греческому остановиться на идее неопределенного стремления. Тантал мучится в подземном мире бесконечно-ненасытимою жаждою; Сизиф должен беспрестанно падающий тяжкий камень поднимать снова: эти наказания, так же как и самые титанические силы, имеют в себе что-то безмерное, тяжело бесконечное; в них выражается ненасытность внутренне-личного естественного вождения, которое в своем непрерывном повторении не достигает до спокойствия, удовлетворения: ибо божественный смысл греков понимал пребывание в неопределенном стремлении не как высочайшее блаженство, в смысле новейшей романтики, но как проклятие, и заключил его в тартар.

Не таким является романтизм в средние века. Хотя романтизм есть общее духу человеческому явление, во все времена и для всех народов присущее, но он считается какою-то исключительною принадлежностью средних веков и даже носит на себе имя народов *романского* происхождения, игравших главную роль в эту великую и мрачную эпоху человечества. И это произошло не от ошибки, не от заблуждения: средние века — действительно романтические по превосходству. В Греции, как мы видели, романтизм был силою мрачною, всегда движущеюся, вечно борущеюся с богами Олимпа и вечно держащею их в страхе; но эта сила всегда была побеждаема высшею силою олимпийских божеств: в средние века, напротив, романтизм составлял беспримерную, самобытную силу, которая, не будучи ничем ограничиваема, дошла до последних крайностей противоречия и бессмыслицы. Этим странным миром средних веков управлял не разум, а сердце и фантазия. Казалось, что мир снова сделался добычею разнузданных элементарных сил при-

роды: сорвавшиеся с цепей титаны снова ринулись из тартара и овладели землею и небом, — и над всем этим снова распростерлось мрачное царство хаоса... Всего удивительное, что это движение совершалось в противоречии с своим сознанием. Олимпийские силы, у греков, выражали *общее и безусловное*, а титанические были представителями *индивидуального, личного* начала. В средние века все начала назывались чужими, противоположными им именами. Движение их было чисто сердечное и страстное, а совершалось оно не во имя сердца и страсти, а во имя духа; движение это развило до последней крайности значение человеческой личности; совершилось же оно не во имя личности, а во имя самой общей, безусловной и отвлеченной идеи, для выражения которой недоставало слов — их заменяли символы и условные формы. В этом странном мире безумие было вышею мудростию, а мудрость — буйством: смерть была жизнью, а жизнь — смертию, и мир распался на два мира — на презираемое *здесь* и неопределенное, таинственное *там*. Всё жило и дышало чувством без действительности, порыванием без достижения, стремлением без удовлетворения, надеждою без совершения, желанием без выполнения, страстною, беспокойною деятельностью без цели и результата. Хотели чувствовать для того только, чтоб чувствовать, стремиться для того только, чтоб стремиться, желать — чтоб желать, а действовать — чтоб не быть в покое. На тело смотрели не как на проявление и орудие духа, а как на вериги и темницу духа, не разделяли мнения древних, что только в здоровом теле может обитать и здоровая душа, но, напротив, были убеждены, что только изможденное и устаревшее до времени тело могло быть одарено ясновидением истины... Чудовищные противоречия во всем! Дикий фанатизм шел об руку с святотатством; злодейство и преступление сменялись покаянием, крайность которого, казалось, превосходила силы духа человеческого; набожность и кощунство дружно жили в одной и той же душе. Понятие о чести сделалось краеугольным камнем общественного здания; но честь полагали в форме, а не в сущности: рыцарь, не явившийся на вызов смерти, видел честь свою погибшею; но, выходя на большие дороги грабить купеческие обозы, он не боялся увидеть опозоренным герб свой... Любовь к женщине была воздухом, которым люди дышали в то время. Женщина была царицею этого романтического мира. За один взгляд ее, за одно ее слово — умереть казалось слишком ничтожною жертвою, победить одному тысячи — слишком легким делом. Проехать десятки верст, на дороге память бока и поломать свои кости в поединке, в проливной дождь и бурю простоять под окном «обожаемой девы», чтоб только увидеть в окне промелькнувшую тень ее, — казалось высочайшим бла-

женством. Доказать, что «дама его сердца» прекраснее и добродетельнее всех женщин в мире, доказать это людям, которые никогда не видали его дамы, и доказать им это силою руки, гибкостью тела, лезвием меча и острием пики — казалось для рыцаря священным делом. Он смотрел на свою даму, как на существо бесплотное; чувственное стремление к ней он почел бы профанацией, грехом: она была для него идеалом, и мысль о ней давала ему и храбрость и силу. Он призывал ее имя в битвах, он умирал с ее именем на устах. Он был ей верен всю жизнь — и если б для этой верности у него не хватило любви в сердце, он легко заменил бы ее аффектацией. И это страстно-духовное, это трепетно-благоговейное обожание избранной «дамы сердца» нисколько не мешало жениться на другой или быть в самой греховной связи с десятками других женщин, — не мешало самому грубому, циническому разврату. То идеал, а то действительность: зачем же им было мешать друг другу?.. Надо отдать в одном справедливость средним векам: они обожали красоту, как и греки; но в свое понятие о красоте внесли духовный элемент. Греки понимали красоту только как красоту, строго правильную, с изящными формами, оживленными грацией: красота средних веков была красою не одной формы, но и как чувственное выражение нравственных качеств, красота более *духовная*, чем телесная, красота, для художественного воссоздания которой скульптура была уже слишком бедным искусством и которую могла воспроизводить только живопись. Для греков красота существовала в целом, и потому их статуи были нагие или полунагие; красота средних веков вся была сосредоточена в выражении лица и глаз. Нельзя не согласиться, что понятие средних веков о красоте — более романтическое и более глубокое, чем понятие древних. Но средние века и тут не умели не исказить дела крайностию и преувеличением: они слишком любили туманную неопределенность выражения в лице женщины, и в их картинах она является как будто совсем без форм, совсем без тела, как будто тенью, призраком каким-то. В понятии о блаженстве любви средние века были диаметрально противоположны грекам. Вступить в любовную связь с дамою сердца значило бы тогда осквернить свои святейшие и задушевнейшие верования; вступить с нею в брак — унижить ее до простой женщины, увидеть в ней существо земное и телесное... Да соединение с любимого женщиною и не казалось тогда какою-то необходимостью. Любили для того, чтоб любить, и мистика сердечных движений от мысли любить и быть любимым — была самым полным удовлетворением любви и наградою за любовь. Если б конюх влюбился в дочь гордого барона, — его ожидало бы неземное счастье, небесное блаженство; он даже не захотел бы и знать, любят ли его: для него доста-

точно было сознания, что он любит. Вот уж подлинно счастье, которого не могла лишиться судьба, сокровище, которого никто не мог похитить!.. И хорошо делали те, которые ограничивались платоническим обожанием молча, с фантазиями про себя: брак всегда бывал гробом любви и счастья. Бедная девушка, сделавшись женою, променявала свою корону и свой скипетр на оковы, из царицы становилась рабою, и в своем муже, долгие преданнейшем рабе ее прихотей, находила деспотического властелина и грозного судию. Безусловная покорность его грубой и дикой воле делалась ее долгом, безропотное рабство — ее добродетелью, а терпение — единственною опорой в жизни. Пьяный и бешеный, он мстил ей за дурное расположение своего духа, он мог бить ее, равно как и свою собаку, в сердцах на дурную погоду, мешавшую ему охотиться. При малейшем подозрении в неверности он мог ее зарезать, удавить, сжечь, зарыть живую в землю, и — увы! — такие истории не были в средние века слишком редкими или исключительными событиями! И вот она — царица общества и повелительница храбрых и сильных! И вот он — чудовищный и нелепый романтизм средних веков, *столь поэтический, как стремление, и столь отвратительный, как осуществление на деле!* Но довольно о нем. С ним все более или менее знакомы, ибо о нем даже и по-русски писано много. Но мы еще возвратимся к нему, говоря о поэзии Жуковского.

Романтизм средних веков не умирал и не исчезал: напротив, он царит еще над современным нам обществом, но уже изменившийся и выродившийся; а будущее готовит ему еще большее изменение. Что же убил его в том виде, в каком существовал он в средние века? — Свет просвещения, разогнавший в Европе мрак невежества, — успехи цивилизации, открытие Америки, изобретение книгопечатания и пороха, римское право и вообще изучение классической древности. Странное дело! В Греции романтизм разрушил светлый мир олимпийских богов: ибо что же были учения и таинства элевзинские, как не романтизм глубокомысленный и мистический? Туманные, неопределенные предчувствия высшей духовной сущности, пробудившиеся в душе греков, находились в явной противоположности с резко определенным, ясным, но в то же время и внешним миром олимпийских богов. А так как сами боги эти лишь по отцу исходили от духа, по матери же, исключая Аполлона и Артемиду, рождены были из недр земли, божества довременно-титанического, то и дух эллинов, не удовлетворяясь олимпийцами, обратился к подземным титаническим силам, которые так симпатически гармонировали с миром его задушевной жизни, с его сердцем. Некогда поправное могущество древних титанических богов восставало теперь преображенное, приавшее в себя всю жизнь

души, не удовлетворявшейся видимым. Это была та же древняя элементарная природа, но уже пришедшая в гармонию, проникнутая высшею духовностью, не гибельная и пожирающая, но дружественная человеку, сосредоточенная в кратких мистических образах Цереры и Вакха, которые в элевзинских мистериях являлись уже божествами подземного мира, таинственными и всеобъемлющими. Под влиянием элевзинских таинств развилась поэзия Эсхила, столь враждебная Зевсу, и поэзия Эврипида, развилась вся философия Греции и в особенности философия величайшего из романтиков — Платона. Следовательно, в Греции романтизм, как выражение подземных титанических сил, играл роль демона, подкопавшего царство Зевеса. В новом же мире романтизм стал представителем царства титанического, мрачного, царства страданий и скорби, ничем не утолимым порывов сердца; а разрушителем этого романтизма, демоном сомнения и отрицания — явилось царство Зевеса, т. е. царство светлого и свободного разума. Та же история, только совершенно наоборот! Всем известно, какие страшные удары нанесены были средним векам демоном иронии! Какое страшное, в этом отношении, произведение «Дон Кихот» Сервантеса! Реформатское движение было явным убийством средних веков. XVIII век дорезал <их>¹ радикально. Этот умнейший и величайший из всех веков был особенно страшен для средних веков...

Вследствие страшных потрясений и ударов, нанесенных романтизму XVIII-м веком, романтизм явился в наше время совершенно перерожденным и преображенным. Романтизм нашего времени есть сын романтизма средних веков, но он же очень сродни и романтизму греческому. Говоря точнее, наш романтизм есть органическая полнота и всецелость романтизма всех веков и всех фазисов развития человеческого рода; в нашем романтизме, как лучи солнца в фокусе зажигательного стекла, сосредоточились все моменты романтизма, развивавшегося в истории человечества, и образовали совершенно новое целое. Общество всё еще держится принципами старого, средневекового романтизма, обратившегося уже в пустые формы за отсутствием умершего содержания; но люди, имеющие право называться *солью земли*, уже сияют осуществить идеал нового романтизма. Наше время есть эпоха гармонического уравнивания всех сторон человеческого духа. Стороны духа человеческого неисчислимы в их разнообразии; но главных сторон только две: сторона внутренняя, задушевная, сторона сердца, словом *романтика*, — и сторона сознающего себя разума, сторона *общего*, разумея под этим словом сочетание интересов, выходящих из сферы индивидуальности и личности. В гармонии, т. е. во взаимном соприкосновении одной другою этих двух сторон духа заключается счастье современного человека. Романтизм

есть вечная потребность духовной природы человека: ибо сердце составляет основу, коренную почву его существования, а без любви и ненависти, без симпатии и антипатии человек есть призрак. Любовь — поэзия и солнце жизни. Но горе тому, кто, в наше время, здание счастья своего вздумает построить на одной только любви и в жизни сердца вознамерится найти полное удовлетворение всем своим стремлениям! В наше время это значило бы отказаться от своего человеческого достоинства, из мужчины сделаться — самцом! Мир действительный имет равные, если еще не бóльшие права на человека, и в этом мире человек является прежде всего сыном своей страны, гражданином своего отечества, горячо принимающим к сердцу его интересы и ревностно поборающим, по мере сил своих, его преуспеванию на пути нравственного развития. Любовь к человечеству, понимаемому в его историческом значении, должна быть живою мыслию, которая просветляла бы собою любовь его к родине. Историческое созерцание должно лежать в основе этой любви и служить указателем для деятельности, осуществляющей эту любовь. Знание, искусство, гражданская деятельность — всё это составляет для современного человека ту сторону жизни, которая должна быть только в живой органической связи с стороною романтики, или внутреннего задушевного мира человека, — но не заменяться ею. Если человек захочет жить только сердцем, во имя одной любви, и в женщине найти цель и весь смысл жизни, — он непременно дойдет до результата самого противоположного любви, т. е. до самого холодного эгоизма, который живет только для себя и всё относит к себе. Если, напротив, человек, презрев жизнью сердца, захотел бы весь отдаться интересам общим, — он или не избежал бы тайной тоски и чувства внутренней неполноты и пустоты, или, если не почувствовал бы их, то внес бы в мир высокой деятельности сухое и холодное сердце, при котором не бывает у человека ни высоких помыслов, ни плодотворной деятельности. Итак, эгоизм и ограниченность, или неполнота — в обеих этих крайностях; очевидно, что только из гармонического их сопряжения одной другою выходит возможность полного удовлетворения, а следовательно, и возможность свойственного и присущего душе человека счастья, основанного не на песчаном берегу случайности, а на прочном фундаменте сознания. В этом отношении мы гораздо ближе к жизни древних, чем к жизни средних веков, и гораздо выше тех и других. Ибо в нашем идеале общество не угнетает человека на счет естественных стремлений его сердца, а сердце не отрывает его от живой общественной деятельности. Это не значит, чтоб общество позволяло теперь человеку, между прочим, и любиться, но это значит, что уже нет или, по крайней мере, более не должно быть борьбы между

сердечными стремлениями и общественным устройством, примиренными разумно и свободно. И в наше время жизнь и деятельность в сфере Общего есть необходимость не для одного мужчины, но *точно так же* и для женщины: ибо наше время создало уже, что и женщина *так же точно* человек, как и мужчина, и создало это не в одной теории (как это же сознавали и средние века), но и в действительности. Если же мужчине позорно быть самцом на том основании, что он человек, а не животное, то и женщине позорно быть самкою на том основании, что она — человек, а не животное. Ограничить же круг ее деятельности скромностию и невинностию в состоянии девическом, спальнею и кухнею в состоянии замужества (как это было в средние века) — не значит ли это лишить ее прав человека и из женщины сделать самкою? Но, скажут нам, женщина — мать, а назначение матери свято и высоко — она воспитательница детей своих. Прекрасно! Но ведь воспитывать не значит только выкармливать и вынянчивать (первое может сделать корова или коза, а второе нянька), но и дать направление сердцу и уму, — а для этого разве не нужно со стороны матери характера, науки, развития, доступности ко всем человеческим интересам?.. Нет, мир знания, искусства, словом, мир Общего должен быть столько же открыт женщине, как и мужчине, на том основании, что и *она*, как и *он*, прежде всего — человек, а потом уже любовница, жена, мать, хозяйка и проч. Вследствие этого, отношения обоих полов к любви и одного к другому в любви делаются совсем другими, нежели какими они были прежде. Женщина, которая умеет только любить мужа и детей своих, а больше ни о чем не имеет понятия и больше ни к чему не стремится, — так же точно смешна, жалка и недостойна любви мужчины, как смешон, жалок и недостойн любви женщины мужчина, который только на то и способен, чтоб влюбиться да любить жену и детей своих. Так как истинно человеческая любовь теперь может быть основана только на взаимном уважении друг в друге *человеческого достоинства*, а не на одном капризе чувства и не на одной прихоти сердца, — то и любовь нашего времени имеет уже совсем другой характер, нежели какой имела она прежде. Взаимное уважение друг в друге *человеческого достоинства* производит равенство, а равенство — свободу в отношениях. Мужчина перестает быть властелином, а женщина — рабою, и с обеих сторон устанавливаются одинаковые права и одинаковые обязанности: последние, будучи нарушены с одной стороны, тотчас же не признаются более и другою. Верность перестает быть долгом, ибо означает только постоянное присутствие любви в сердце: нет более чувства — и верность теряет свой смысл; чувство продолжается — верность опять не имеет смысла, ибо что за заслуга быть верным своему счастью?

Мы сказали выше, что романтизм нашего времени есть органическое единство всех моментов романтизма, развивавшегося в истории человечества. Приступая к развитию этой мысли, заметим прежде, что теперь для всякого возраста и для всякой ступени сознания должна быть своя любовь, т. е. один из моментов развития романтизма в истории. Смешно было бы требовать, чтоб сердце в восемнадцать лет любило, как оно может любить в тридцать и сорок, или наоборот. Есть в жизни человека пора восточного романтизма; есть пора греческого романтизма; есть пора романтизма средних веков. И во всякую пору человека сердце его само знает, как надо любить ему и какой любви должно оно отозваться. И с каждым возрастом, с каждою ступенью сознания в человеке, изменяется его сердце. Изменение это совершается с болью и страданием. Сердце вдруг охладевает к тому, что так горячо любило прежде, и это охлаждение повергает его во все муки пустоты, которой нечем ему наполнить, — раскаяния, которое всё-таки не обратит его к оставленному предмету, — стремления, которого оно уже боится и которому оно уже не верит. И не один раз повторяется в жизни человека эта *романтическая* история, прежде чем достигнет он до нравственной возможности найти своему успокоенному сердцу надежную пристань в этом вечно волнуемом море неопределенных внутренних стремлений. И тяжело дается человеку эта нравственная возможность: дается она ему ценою разрушенных надежд, несбывшихся мечтаний, побитых фантазий, ценою уничтожения всего этого романтизма средних веков, который истинен только как стремление и всегда ложен как осуществление! И не каждый достигает этой нравственной возможности; но большая часть падает жертвою стремления к ней, падает с разбитым на всю жизнь сердцем, нося в себе, как проклятие, память о другом разбитом навсегда сердце, о другом навеки погубленном существовании... И здесь-то заключается неисчерпаемый источник трагических положений, печальных романтических историй, которыми так богата современная действительность, наша грустная эпоха, которой недостает еще сил ни оторваться совершенно от романтизма средних веков, ни возвратиться вновь и вполне в обманчивые объятия этого обаятельного призрака... Но иные спасаются от общей участи времени, находя в самом же этом времени не всеми видимые и не всем доступные средства к спасению. Это спасение возможно не иначе, как только через совершенное отрицание неопределенного романтизма средних веков; однако ж это не есть отрицание от всякого идеализма и погружение в прозу и грязь жизни, как понимает ее толпа, но просветление идеею самых простых житейских отношений, очеловечение естественных стремлений. Для человека нашего времени не может не

существовать прелесть изящных форм в женщине, ни обаятельная сила эстетически страстного наслаждения. И, несмотря на то, это будет не одна чувственность, не одна страсть, но вместе с тем и глубокое целомудренное чувство, привязанность нравственная, связь духовная, любовь души к душе. Это будет растение, которого прекрасный и роскошный цвет проливает в воздухе аромат, а корень кроется во влажной и мрачной почве земли. Восточная любовь основана на различии полов: основание это истинно, и недостаток восточной любви заключается не в том, что она начинается чувственностью, но в том, что она также и оканчивается чувственностью. Мужчине можно влюбиться только в женщину, а женщине — только в мужчину: следовательно, половое различие есть корень всякой любви, первый момент этого чувства. Грек обожал в женщине красоту как только красоту, придавая ей в вечные соупутницы грацию. Основа такого воззрения на женщину истинна и в наше время, и надо иметь дубовую натуру и заскорузлое чувство, чтоб смотреть на красоту, не пленяясь и не трогаясь ею; но одной красоты в женщине мало для романтизма нашего времени. Романтизм средних веков пошел далее древних в понятии о красоте: он отказался от обожания красоты как только красоты и хотел видеть в ней душевное выражение. Но это выражение понимал он до того неопределенно и туманно, что древняя пластическая красота относилась к идеалу его красоты, как прекрасная действительность к прекрасной мечте. Понятие нашего времени о красоте выше созерцания древнего и созерцания средних веков: оно не удовлетворяется красотой, которая только что красота и больше ничего, как эти прекрасные, но холодные мраморные статуи греческие с бесцветными глазами; но оно также далеко и от бесплотного идеала средних веков. Оно хочет видеть в красоте одно из условий, возвышающих достоинство женщины, и вместе с тем ищет в лице женщины определенного выражения определенного характера, определенной идеи, отблеска определенной стороны духа. В наше время умный человек, уже вышедший из плен фантазии, не станет искать себе в женщине идеала всех совершенств, — не станет потому, во-первых, что не может видеть в самом себе идеала всех совершенств и не захочет запросить больше, нежели сколько сам в состоянии дать, а во-вторых, потому, что не может, как умный человек, верить возможности осуществленного идеала всех совершенств, ибо он — опять-таки как *умный*, а не *фантазирующий* человек, — знает, что всякая личность есть ограничение «всего» и исключение «многого», какими бы достоинствами она ни обладала, и что самые эти достоинства необходимо предполагают недостатки. Найти одну или, пожалуй, несколько нравственных сторон и уметь их понять и оценить —

вот идеал *разумной* (а не *фантастической*) любви нашего времени. Красота возвышает нравственные достоинства; но без них красота в наше время существует только для глаз, а не для сердца и души. В чем же должны заключаться нравственные качества женщины нашего времени?— В страстной натуре и возвышенно-простом уме. Страстная натура состоит в живой симпатии ко всему, что составляет нравственное существование человека; возвышенно-простой ум состоит в простом понимании даже высоких предметов, в такте действительности, в смелости не бояться истины, не набеленной и не нарумяненной фантазиею. В чем состоит блаженство любви по понятию нашего времени?— В наше время о полном и безусловном счастье в любви могут мечтать только или отроки, или духовно малолетние натуры. Это, во-первых, потому, что мир романтизма не может вполне удовлетворить порядочного человека, а во-вторых, потому, что наше время как-то вообще неудобно для всякого счастья, а тем менее для полного. Возможное счастье любви в наше время зависит от способности дорожить одаренным благородною душою существом, которое, при сердечной симпатии к вам, столько же может понимать вас так, как вы есть (ни лучше, ни хуже), сколько и вы можете понимать его, и понимать в том, что составляет принадлежность нравственного существования человека. Видеть и уважать в женщине человека — не только необходимое, но и главное условие возможности любви для порядочного человека нашего времени. Наша любовь проще, естественнее, но и духовнее, нравственнее любви всех предшествовавших эпох в развитии человечества. Мы не преклоним колен перед женщиною за то только, что она прекрасна собою, как это делали греки; но мы и не бросим ее, как наскучившую нам игрушку, лишь только чувство наше насытилось обладанием. Это не значит, чтоб наше сердце не могло иногда охлаждать без причины; но для нас нет большего несчастья, как, взяв на себя нравственную ответственность в счастье женщины, растерзать ее сердце, хотя бы и невольно... Мы ни с кем не станем драться, чтоб заставить кого-нибудь признать любимую нами женщину за чудо красоты и добродетели; как это делали рыцари; но мы уважим ее действительные права и, не делая ее своею цариею, не захотим видеть в ней не только свою рабу, но и низшее (почему-то) нас существо... Мы не увидим в ней, как в средние века, какого-то бесплотного существа высшей природы, но вполне признаем ее *человеком*... Мать наших детей, она не унижится, но возвысится в глазах наших, как существо, свято выполнившее свое святое назначение, и наше понятие о ее нравственной чистоте и непорочности не имеет ничего общего с тем грязно-чувственным понятием, какое придавал этому предмету экзальтированный романтизм средних веков:

для нас нравственная чистота и невинность женщины — в ее сердце, полноте любви, в ее душе, полной возвышенных мыслей... Идеал нашего времени — не *дева* идеальная и неземная, гордая своею невинностию, как скупец своими сокровищами, от которых ни ему, ни другим не лучше жить на свете: нет, идеал нашего времени — *женщина*, живущая не в мире мечтаний, а в действительности осуществляющая жизнь своего сердца, — не такая женщина, которая чувствует одно, а делает другое. В наше время любовь есть идеальность и духовность чувственного стремления, которое только ею и может быть законно, нравственно и чисто; без нее же оно и в самом браке есть унижение человеческого достоинства, греховный позор и растление женщины...

Много нужно было времени, битв, борений, переворотов и страданий, чтоб явилась человечеству заря нового романтизма и настала для него эпоха освобождения от романтизма средних веков. Давно уже условия жизни основы общества были другие, не похожие на те, которыми крепки были средние века; но романтизм средних веков всё еще держал Европу в своих душных оковах, и — боже мой! — как еще для многих гибельны клещи этого искаженного и выродившегося призрака!.. XVIII век нанес ему удар страшный и решительный; но дело тем не кончилось: как лампа вспыхивает ярче перед тем, когда ей надо угаснуть, так сильнее, в начале нынешнего века, восстал было из своего гроба этот покойник. Всякое сильное историческое движение необходимо порождает реакцию своей крайности: вот причина незапного появления романтизма средних веков в литературе XIX века. Он воскрес в стране, которой умственную жизнь составляет теория, созерцание, мистицизм и фантазерство и которой действительную жизнь составляет пошлость бюргерства, гофратства и филистерства, — в Германии. В конце XVIII века там явился великий поэт, одною стороною своего необъятного гения принадлежавший человечеству, а другую — немецкой национальности. Мы говорим о Шиллере, поэзия которого поражает своею двойственностью при первом взгляде. Пафос ее составляет чувство любви к человечеству, основанное на разуме и сознании; в этом отношении Шиллера можно назвать *поэтом гуманности*. В поэзии Шиллера сердце его вечно исходит самою живою, пламенною и благородною кровию любви к *человеку* и *человечеству*, ненависти к фанатизму религиозному и национальному, к предрассудкам, к кострам и бичам, которые разделяют людей и заставляют их забывать, что они — братья друг другу. Провозвестник высоких идей, жрец свободы духа, на разумной любви основанной, поборник чистого разума, пламенный и восторженный поклонник просвещенной, изящной и гуманной древности, — Шиллер в то же время — романтик

в смысле средних веков! Странное противоречие! А между тем это противоречие не подлежит никакому сомнению. Мы думаем, что первую стороною своей поэзии Шиллер принадлежит человечеству, а вторую он заплатил невольную дань своей национальности. Шиллер высок в своем созерцании любви; но это любовь мечтательная, фантастическая: она боится земли, чтоб не замараться в ее грязи, и держится под небом, именно в той полосе атмосферы, где воздух редок и неспособен для дыхания, а лучи солнца светят не грея... Женщина Шиллера — это не живое существо с горячею кровью и прекрасным телом, а бледный призрак; это не страсть, а аффектация. Женщина Шиллера любит больше головою, чем сердцем, и она у него всегда на пьедестале и под стеклянным колпаком, чтоб не пахнул на нее ветер и не коснулся ее прах земли. В балладах своих Шиллер воскресил весь пиетизм средних веков, со всей безотчетностию его содержания, со всем простодушием его невежества. После Шиллера образовалась в Германии целая партия романтическая, представителями которой были братья Шлегели, Тик и Новалис. Это всё были натуры более или менее даровитые, но без всякой искры гения, и они ухватились, со всем жаром прозелитов, за слабую сторону Шиллера, думая найти в ней всё, и хлопоча, сколько хватало их сил, о возобновлении в новом мире форм жизни средних веков. Сам Гёте — человек высшего закала, поэт мысли и здравого рассудка, в легенде средних веков высказал страдания современного человека («Фауст»), а в своем «Вертере» явился он романтиком тоже в духе средних веков. Многие баллады его (как, например, «Лесной царь», «Рыбак» и проч.) дышат романтизмом того времени. — Это движение, возникшее в Германии, сообщилось всей Европе. В Англии явился поэт всего менее романтический и всего более распространивший страсть к феодальным временам. Вальтер Скотт — самый положительный ум; герои его романов все влюблены, но как — этого он не раскрывает; его дело влюбить и женить, а до мистики страсти, до ее развития и характера он никогда не касается. А между тем он почти безвыходный жилец средних веков: он с такою страстию и такою словоохотливостию описывает и кольчугу, и герб, и рыцарскую залу, и замок, и монастырь той эпохи... Был в Англии другой, еще более великий поэт и романтик по преимуществу; но тот наделал много вреда и нисколько не принес пользы средним векам. Образ Прометея, во всем колоссальном величии, в каком передала его нам фантазия греков, явился вновь в типическом образе Байрона; но он был провозвестником нового романтизма, а старому нанес страшный удар. Во Франции тоже явилась романтическая школа в духе средних веков; она состояла не из одних поэтов, но и мыслителей, и силилась воскресить не

только романтизм, но и католицизм, — что было с ее стороны очень последовательно. Представителями романтической поэзии во Франции были в особенности два поэта — Гюго и Ламартин. Оба они истощили воскресший романтизм средних веков, и оба падали, засыпанные мусором безобразного здания, которое тщетно усиливались выстроить наперекор современной действительности. Им не доставало цемента, так крепко связавшего колоссальные готические соборы средних веков. Вообще неестественная попытка воскресить романтизм средних веков давно уже сделалась анахронизмом во всей Европе. Это была какая-то странная вспышка, на которой опалили себе крылья замечательные таланты и которая много повредила самим гениям.

Но у нас этот романтизм, искусственно воскрешенный на минуту в Европе, имел совсем другое значение. Россия реформою Петра Великого до того примкнулась к жизни Европы, что не могла не ощущать на себе влияния происходивших там умственных движений. У России не было своих средних веков, и в литературе ее не могло быть самобытного романтизма, — а без романтизма поэзия то же, что тело без души. В анакреонтических стихотворениях Державина проблескивал романтизм греческий, но не более, как только проблескивал. Впрочем, если бы в то время явился на Руси поэт, вполне проникнутый греческим созерцанием и вполне владевший пластицизмом греческой формы, — то и в таком случае русская литература выразила бы собою только один момент романтизма, за которым оставалось бы ожидать другого. Карамзин, как мы не раз уже замечали, внес в русскую литературу элемент *сантиментальности*, которая — не что иное, как пробуждение *ощущения* (sensation), первый момент пробуждающейся духовной жизни. В *сантиментальности* Карамзина ощущение является какою-то отчасти болезненною раздражительностью нервов. Отсюда это обилие слез и истинных и ложных. Как бы то ни было, эти *слезы* были великим шагом вперед для общества: ибо кто может плакать не только о чужих страданиях, но и вообще о страданиях вымышленных, тот, конечно, больше человек, нежели тот, кто плачет тогда только, когда его больно бьют. И, однако ж, *ощущение* есть только приготовление к духовной жизни, только возможность романтизма, но еще не духовная жизнь, не романтизм: то и другое обнаруживается, как *чувство* (sentiment), имеющее в основе своей *мысль*. Одухотворить нашу литературу мог только романтизм средних веков, более близкий и более доступный обществу, нежели греческий романтизм, требующий для своего уразумения особенного посвящения путем науки. В Жуковском русская литература нашла своего посвяителя в тайнства романтизма средних веков. Назначен-

ние сентиментальности, введенной Карамзиным в русскую литературу, было — расшевелить общество и приготовить его к жизни сердца и чувства. Поэтому явление Жуковского вскоре после Карамзина очень понятно и вполне согласно с законами постепенного развития литературы, а через нее общества. Равным образом понятен путь, которым Жуковский привел к нам романтизм. Это был путь подражания и заимствования — единственный возможный путь для литературы, не имевшей и не могшей иметь корня в общественной почве и истории своей страны. Надобно было случиться так, чтоб поэтическая натура Жуковского носила в себе сильную родственную симпатию к музе Шиллера, и в особенности к ее романтической стороне. Жуковский познакомился с своим любимым поэтом еще при его жизни, когда слава его была на своей высшей точке, — и вышел на поприще русской литературы почти непосредственно за смертью Шиллера. Хотя Жуковский всегда действовал как необыкновенно даровитый переводчик, но на него не должно смотреть только как на превосходного переводчика. Он переводил особенно хорошо только то, что гармонировало с внутреннюю настроенностью его духа, и в этом отношении брал свое везде, где только находил его, — у Шиллера по преимуществу, но вместе с тем и у Гёте, у Матиссона, Уланда, Гебеля, Вальтера Скотта, Томаса Мура, Грея и других немецких и английских поэтов. Многие он даже не столько переводил, сколько переделывал, иное заимствовал местами и вставлял в свои оригинальные пьесы. Одним словом, Жуковский был переводчиком на русский язык не Шиллера или других каких-нибудь поэтов Германии и Англии: нет, Жуковский был переводчиком на русский язык романтизма средних веков, воскрешенного в начале XIX века немецкими и английскими поэтами, преимущественно же Шиллером. Вот значение Жуковского и его заслуга в русской литературе.

Жуковский начал свое поэтическое поприще *балладами*.¹ Этот род поэзии им начат, создан и утверждён на Руси: современники юности Жуковского смотрели на него преимущественно как на автора баллад, и в одном своем послании Батюшков называет его «балладником». Под балладою тогда разумели краткий рассказ о любви, большею частью несчастной: могилу, крест, привидение, ночь, луну, а иногда домовых и ведьм считали принадлежностью этого рода поэзии, — больше же ничего не подозревали. Но в балладе Жуковского заключался более глубокий смысл, нежели могли тогда думать. Баллада и романс — народная песня средних веков, прямое и наивное выражение романтизма феодальных времен, произведения по преимуществу *романтические*. Первою балладою, обратившею на Жуковского общее внимание, была «Людмила», переделанная им из

бюргеровой «Леноры», которую он впоследствии перевел (т. IV, стр. 69). «Ленора» Бюргера доставила в Германии громкое имя своему творцу. Золотое то время, когда подобными вещами можно снискивать себе славу! Такое время миновалось даже для России. Но «Людмила» Жуковского явилась кстати: она имела успех вроде того, каким воспользовались «Душенька» Богдановича и «Бедная Лиза» Карамзина. Для русской публики всё было ново в этой балладе. Стихи, которыми она писана, для нашего времени уже не кажутся особенно поэтическими; в ней даже есть просто плохие стихи, каких решительно нет в других балладах Жуковского; но и «Людмила» в то время могла быть написана только Жуковским, — и стихи этой баллады не могли не удивить всех своею легкостью, звучностью, а главное — своим складом, совершенно небывалым, новым и оригинальным. Содержание баллады — самое романтическое, во вкусе средних веков: девушка, узнав, что милый ее пал на поле битвы, ропщет на судьбу, и за то ее постигает страшное наказание: милый приезжает за нею на коне и увозит ее — в могилу, и хор теней *voet* над нею эту моральную сентенцию:

Смертных ропот безрассуден;
Царь всевышний правосуден;
Твой услышал стон творец;
Час твой бил, настал конец.

Было время (и оно давно-давно уже прошло для нас), когда эта баллада доставляла нам какое-то сладостно-страшное удовольствие, и чем больше ужасала нас, тем с большею страстию мы читали ее. Дети нынешнего времени стали умнее, — и мы не думаем, чтоб теперь даже и между ними могли найтись почитатели «Людмилы». А между тем — повторяем — она самое романтическое произведение в духе средних веков. И если бы мы не помнили, как она коротка казалась нам во время оно, несмотря на свои *двести пятьдесят два* стиха, — то не могли бы теперь довольно надивиться тому, как достало у поэта терпения и силы написать столь длинную балладу в таком роде... Но у всякого времени свои вкусы и привязанности. Мы теперь не станем восхищаться «Бедною Лизою»; однако ж эта повесть в свое время исторгла много слез из прекрасных глаз, прославила *Лизин пруд* и испестрила кору растущих над ним берез чувствительными надписями. Старожилы говорят, что вся читающая Москва ходила гулять на Лизин пруд, что там были и места свидания любовников и места дуэлей. И много было писано потом повестей в таком роде; но их тотчас же забывали по прочтении, а до нас не дошли даже и названия их, — знак, что только талант умеет угадывать общую потребность и тай-

ную думу времени. Все произведения, которыми таланты угадывали и удовлетворяли потребности времени, должны сохраняться в истории: это — курганы, указывающие на путь народов и на места их роздыхов... К таким произведениям принадлежит «Людмила» Жуковского. Сверх того, романтизм этой баллады состоит не в одном нелепом содержании ее, на изображение которого стало бы самого дюжинного таланта, но в фантастическом колорите красок, которыми оживлена местами эта детски простодушная легенда и которые свидетельствуют о таланте автора. Такие стихи, как, например, следующие, были для своего времени откровением тайны романтизма:

Слышат шорох тихих теней;
В час полуночных видений,
В дыме облака, толпой,
Прах оставя гробовой,
С поздним месяца восходом,
Легким, светлым хороводом
В пень воздушную свились —
Вот за ними понеслись;
Вот поют воздушны лики:
Будто в листьях павилики
Вьется легкий ветерок;
Будто плещет ручеек.

Или вот эта фантастическая картина ночной природы:

Вот и месяц величавый
Встал над тихою дубравой:
То из облака блеснет,
То за облако зайдет;
С гор простерты длинны тени
И лесов дремучих сени,
И зеркало зыбких вод,
И небес далекий свод
В светлый сумрак облечены...¹
Спят пригорки отдаленны,
Бор заснул, долина спит...
Чу!.. полночный час звучит.
Потряслись дубов вершины;
Вот повеял от долины
Перелетный ветерок...
Скачет по полю ездок...

Такие стихи вполне оправдывают восторг и удивление, которыми была некогда встречена «Людмила» Жуковского:

тогдашнее общество бессознательно почувствовало в этой балладе новый дух творчества, новый мир поэзии — и общество не ошиблось.

«Светлана», оригинальная баллада Жуковского, была признана его *chef d'œuvre*,* так что критики и словесники того времени (она была напечатана в 1813 году, стало быть, тридцать лет назад тому) титуловали Жуковского *певцом Светланы*. В этой балладе Жуковский хотел быть народным; но о его притязаниях на народность мы скажем после. Содержание «Светланы» известно всем и каждому: оно самое *романтическое*, и вообще лучшая критика, какая когда-либо написана была о «Светлане», заключается в посвятительном куплете баллады:

В ней большие чудеса,
Очень мало складу.

«Алина и Альсим», кажется, принадлежит к числу оригинальных баллад Жуковского.¹ Она отличается каким-то простодушием в тоне, не свойственным нашему времени и вызывающим на уста не совсем добрую улыбку; но ее содержание, несмотря на романтизм, исполнено смысла и должно было иметь самое разумное влияние на свое время. Вероятно, такие стихи, как следующие, не одними прекрасными устами повторялись набожно:

Что пользы в платье дорогое
Себя рядить?
Богатство на земле прямое
Одно: любить.

Картина свидания Алины с Альсимом, представшим перед нею под видом продавца золотых вещей, нарисована кистью грустною и меланхолическою; некоторые стихи проникнуты самым обаятельным романтизмом, как, например, эти:

Блистала красота младая
В его чертах;
Но бледен; борода густая;
Печаль в глазах.
*Мила для воров живость цвета,
Знак юных дней;
Но бледный цвет, тоски примета,
Еще милей.*²

Развязка баллады — детская мелодрама: кинжал, убийство невинных и терзание совести убийцы. Мы думаем, что таким

* лучшим произведением (*франц.*). — *Ред.*

окончанием испорчена баллада, имевшая для своего времени великое достоинство.

Не знаем, что подало повод Жуковскому написать «Двенадцать спящих дев»; но мысль «Вадима», составляющего вторую часть этой огромной баллады, заимствована им из романа Шписа «Старик везде и нигде». ¹ Место действия этой баллады в Киеве и Новгороде; но местных и народных красок — никаких. Это несколько не русская, но чисто романтическая баллада в духе средних веков. Мы еще возвратимся к ней.

Говорят, что «Эолова арфа» — оригинальное произведение Жуковского: не знаем; но по крайней мере достоверно то, что она — прекрасное и поэтическое произведение, где сосредоточен весь смысл, вся благоухающая прелесть романтики Жуковского. ² Эта любовь, несчастная по неравенству состояний, младенчески невинная, мечтательная и грустная, это свидание под дубом, полное тихого блаженства и трепетного предчувствия близкого горя, и арфа, повешенная «залогом прекрасных минувшего дней», и явление милой тени одинокой красавице, сопровождаемое таинственными звуками и возвестившее утрату всего милого на земле, — всё это так и дышит музыкою северного романтизма, неопределенного, туманного, унылого, возникшего на гранитной почве Скандинавии и туманных берегах Альбиона... Надо живо помнить первые лета своей юности, когда сердце уже полно тревоги, но страсти еще не охватили его своим порывистым пламенем, — надо живо помнить эти дни сладкой тоски, мечтательного раздумья и тревожного порывания в какой-то таинственный мир, которому сердце верит, но которого уста не могут назвать, — надо живо помнить это время своей жизни, чтоб понять, какое глубокое впечатление должны производить на юную душу эти прекрасные стихи последнего куплета баллады:

И нет уж Минваны...
Когда от потоков, холмов и полей
Восходят туманы,
И светит, как в дыме, луна без лучей — ³
Две видятся тени:
Слиявшись летят
К знакомой им сени...
И дуб шевелится, и струны звучат.

Минвана — не гордая красавица юга, с роскошными формами тела, огненными глазами, цветущая здоровьем, пышущая страстью; нет, это *бледная красота севера*, тихая и кроткая, похожая на какое-то милое, воздушное видение, красота, трогаящая свою болезненностью, очаровывающая свою томно-

стью, идеал романической красоты и в особенности идеал красоты Жуковского...

Младая Минвана
Красой озаряла родительский дом;
Как зыби тумана,
Зарею златимы над свежим холмом,
Так кудри густые
С главы молодой
На перси младые,
Вияся, бежали струей золотой.

Приятней денницы
Задумчивый пламень во взорах сиял;
Сквозь темны ресницы
Он сладкое в душу смятенье вливал;
Потока журчанье —
Приятность речей;
Как роза, дыханье;
Душа же прекрасней и прелестей в ней.

Со стороны художественной в этой балладе есть один важный недостаток: если нельзя сказать, чтоб она была растянута, то и нельзя сказать, чтоб она была сжата столько, сколько бы это нужно было для полного и сильного впечатления.

«Рыцарь Тогенбург» — прекрасный и верный перевод одной из лучших баллад Шиллера. Рыцарь любит девушку, которая не понимает чувства любви; тревоги военной жизни и жаркие схватки с мусульманами не охладили в рыцаре его несчастной страсти; возвратившись на родину, он узнает, что она — монахиня; тогда он скрывается в убогой келье, по соседству монастыря, как гроб схоронившего в себе все надежды его на блаженство жизни, —

И душе его унылой
Счастье там одно:
Дождаться, чтоб у милой
Стукнуло окно,
Чтоб прекрасная явилась,
Чтоб от вышины
В тихий дол лицом склонилась,
Ангел тишины.

В одно прекрасное утро злополучный рыцарь умер, смотря на окно... Подлинно — *рыцарь печального образа!*.. Как жаль, что Шиллер воскресил его не совсем в пору да во-время! Сердца

холодные и разочарованные, души жестокие и прозаические, мы жалеем об этом рыцаре, но не как о человеке, постигнутом роком и несущем на себе тяжкое бремя *действительного* несчастья, а как о сумасшедшем... Поистине бедняжка для нас немного смешон и жалок... Что делать? в этом отношении мы совершенно классики и нисколько не романтики. Во-первых, мы не верим, чтоб всё назначение мужчины заключалось только в любви и чтоб все силы души его должны были сосредоточиться в одном этом чувстве; во-вторых, мы мало уважаем *верность до гроба* и считаем ее натяжкой воли, аффектацией, а не свободно горящим огнем чувства; в-третьих, мы не верим возможности любви нераздельной, — если можем допустить ее, то не иначе, как болезнь или помешательство. Любовь вспыхивает от сближения, взаимность раздражает и поддерживает ее энергию; невнимание и холодность вызывают чувство оскорбленного самолюбия, униженного достоинства — и уничтожают возможность любви. Есть люди и в наше время, которые готовы уверить себя в каком угодно чувстве и которые никогда не будут иметь благородной смелости сознаться перед самими собою, что их чувство у них не в сердце, не в крови, а в голове и фантазии. Они думают, что изменить раз овладевшему ими чувству постыдно, и целую жизнь натягиваются, силою воли, держать себя в этом чувстве. А *force de forget...** и их вымышленное чувство в самом деле дает им призрак радости и тоски, как будто бы и действительное чувство. Бедняки рисуются перед самими собою и не нарадуются своей глубокой и сильной натуре, которая если полюбит раз, то уж навсегда, и скорее умрет, чем изменит своему чувству. Они не знают, что в этой добродетели давно уже победил их знаменитый витязь Дон Кихот, который до могилы остался верен своей прекрасной Дульцинее, которого одна мысль о сей очаровательной даме его сердца укрепляла на великие подвиги, на битвы с мельницами и баранами, делая его и несчастным и блаженным... А что такое Дон Кихот? — Человек вообще умный, благородный, с живою и деятельною натурою, но который вообразил, что ничего не стоит в XVI веке сделаться рыцарем XII века — стоит только захотеть...

Мы выше заметили что романтизм не есть достояние и принадлежность одной какой-нибудь страны или эпохи: он — вечная сторона натуры и духа человеческого; он не умер после средних веков, а только преобразился. Итак, наш новейший романтизм не думает отрицать любви, как естественного стремления сердца, но только требует, чтоб это стремление не было подземною, темною, адскою силою, вовлекающею человека,

* поскольку куешь... <поневоле становишься кузнецом> (франц.). — Ред.

как пасть гремучей змеи, в бездну погибели. Не отнимая у чувства свободы, наш романтизм требует, чтоб и чувство, в свою очередь, не отнимало у человека свободы, а свобода есть разумность. Где же разумность — в болезненном чувстве, приковавшем одного человека к другому, когда этот другой свободен? В таком случае бог с нею — с любовью! Широка жизнь, п много дорог на ее бесконечном пространстве, и любую из них может выбрать себе свободная деятельность мужчины. Грустно видеть человека, который потерял всё, что любил, и которого сердце эту потерю навсегда сокрушено и разбито; но никто не осудит такого человека: его скорбь имеет имя, она действительна, — он оплакивает то, что звал своим, чем был счастлив. Но сделаться жертвою призрака, мечты, прихоти большого воображения, каприза неразумного сердца, сосредоточить все свои желания на женщине, которая о нас не думает, посвятить всю жизнь свою на то, чтоб украдкой изредка смотреть на нее в почтительном расстоянии, — какая унижительная, какая презренная роль! В одной сказке сумасбродного романтика Гофмана человек влюбляется в автомата и гибнет жертвою этой любви: не похож ли на него рыцарь Тогенбург?.. В средние века понимали любовь как какое-нибудь неизбежное, роковое предназначение. Романтизм нашей эпохи понимает дело проще, без всякого мистицизма. Он не думает, чтоб для мужчины существовала только одна женщина в мире, а для женщины — только один мужчина в мире. Выбор предмета любви основан на капризе сердца; любовь зависит от сближения, а сближение от случайности. Не удалось здесь — удастся там; не сошлись с одною, сойдетесь с другою. Это опять не значит, чтоб можно было полюбить или не полюбить по воле своей: это значит только то, что если каждый может любить только известный идеал, то никогда никакой идеал не является в мире в одном экземпляре, но существует в большем или меньшем числе видоизменений и оттенков. Наш романтизм хлопочет не о том, — однажды или дважды должно и можно любить в жизни, — но о том, чтоб не разбить другого, предавшегося вам сердца и не быть причиною несчастья его жизни. Вы любили только раз в жизни и были до гроба верны одной только привязанности: прекрасно! Но не делайте из этого общего для всех правила! Один так, другой иначе, тот — один раз в жизни, а этот — десять раз: оба равно правы, лишь бы только на совести которого-нибудь из них не легло ничье несчастье. Нет преступления любить несколько раз в жизни, и нет заслуги любить только один раз: упрекать себя за первое и хвастаться вторым — равно нелепо...

Когда две эпохи так противоположно расходятся во взгляде на одни и те же предметы, то поэзия старой эпохи теряет свою силу для новой. Если какая-нибудь эпоха выразила собою

один из моментов всемирно-исторического развития, — то ее поэзия всегда имеет свою историческую важность; но только ее собственная поэзия, а не поддельная под нее. И потому готические соборы средних веков и в наше время сильно действуют на душу, а баллады Шиллера, несмотря на всю поэтическую прелесть их, ни для кого не занимательны. Скажем более: чем выше по своему художественному достоинству такие баллады, как «Рыцарь Тогенбург», тем большее сожаление возбуждают они в читателе нашего времени, что столько пушечных зарядов потрачено по воробьям...

Разумеется, это можно ставить в упрек Шиллеру, но отнюдь не Жуковскому: ибо первый, в приведенных нами стихотворениях, старался воскресить давно умершие интересы, когда современная жизнь кипела великими вопросами и исторический дух, как подземный крот, подрывал старые основы новой действительности; а второй усвоивал юной, едва рождавшейся литературе плодотворные для нее элементы, и юное, едва возрождавшееся общество знакомил с новыми, необходимыми ему интересами. Итак, чтоб еще полнее и определеннее высказать сущность и характер романтизма средних веков, а вместе с ним и романтики Жуковского, — бросим беглый взгляд на содержание еще некоторых баллад его.

Один добрый пустынный раз завел к себе в лесную келью заблудившегося путника, — потом узнал в нем свою любезную, после чего, сорвав с себя накладную бороду, Эдвин поклялся жить и умереть вместе с Мальвиною. Это, вероятно, случилось так давно, что теперь трудно и поверить, чтоб когда-нибудь могло случиться. Эдвин любил Эльвину,¹ но богатый отец его запретил ему видаться с бедною девушкою. Что тут делать? Не читавшие этой баллады могут подумать, что Эдвин был школьник, которого отец мог высечь за непослушание. Ничего не бывало! Он был малый на возрасте, уже знакомый с страстями:

Увы, Эдвин! В какой борьбе в нем страсти!

И ни одной нет силы победить...

Как не признать отцовской власти?

Но как же не любить?

Так вот что затрудняло и заставляло его страдать! Его отец был отец по понятиям средних веков, т. е. человек, который, за бедный дар жизни, считал себя вправе лишать сына счастья, по произволу своей прихоти, другими словами — считал сына своим рабом, своею вещью... В наше время отец имеет совсем другое значение: его связывает с детьми не столько кровь, сколько дух; он считает своею заслугою не то, что дал детям своим физическое существование, но то, что он дал им через воспи-

тание, основанное на любви, нравственную жизнь. Если б отец нашего времени стал отнимать у сына счастье его жизни, на основании собственных корыстных расчетов,— все бы увидели, что отец его любит себя, а не сына, и тем самым уничтожает свои права над ним: ибо если нет любви, связывающей отца с детьми, то у детей нет и отца. Но в средние века думали об этом иначе, и отец считал своим священным правом быть деспотом, а сын — своею священной обязанностью — быть вещию дражайшего родителя. Так думал и наш Эдвин, а потому и слег с горя в постель, решившись смертью окончить жизнь свою,¹ но прежде ему хотелось взглянуть на Эльвину, которая, приняв его последний вздох, тоже не захотела больше жить, и едва успела добежать до своей матери, как и умерла. Вот как любили прежде и как тогда опасно было «дражайшим родителям» разлучать верные сердца. Но вместе с тем должно заметить, что в то время, когда появились на русском языке обе эти баллады, они были важны для воспитания в обществе человеческих чувств и не могли не действовать на нравственное образование новых поколений.— Варвик, похититель короны и убийца своего царственного воспитанника, законного наследника престола, наказан — наводнением; спасаясь в челноке, он принужден протянуть руку утопающему младенцу — призраку погубленного им царевича, который и увлекает его в волны.² Стихи этой баллады чудесные, описания картинные, цель нравственная— всё хорошо, только нимало не правдоподобно...— Рыцарь Адельстан купил у сатаны счастье любви обещанием расплатиться с ним за это — своим первенцем; но лишь подал он ему младенца, как и очутился сам в его когтях, а младенец спасся каким-то чудом. Стихи этой баллады звучные, живописные; содержание поучительно, но не для людей грамотных и сколько-нибудь образованных, а именно для того класса людей, который, по безграмотности, совсем не читает баллад...³— Славный боец был Гаральд; но не в добрый час захотелось ему напиться воды из ручья — выпил и окаменел; это была злая шутка со стороны фей, которые обольстили и увлекли спутников Гаральда... Как хорошо, что в наше прозаическое время феи перевелись, и мы можем пить воду, не боясь окаменеть!..⁴— Слуга, убив своего паладина, надел на себя его доспехи и по причине их тяжести утонул в реке, куда сбросил его конь убитого рыцаря: достойное наказание убийце!⁵— Один жестокий епископ сжег в сарае, как мышей, бедный народ, просивший у него хлеба в голодный год, и за то был наказан мышами же, которые съели живьем самого его...⁶ Чудные века были эти времена феодализма! Всякая добродетель в них немедленно награждалась и всякий порок немедленно наказывался. Пострадать невинно тогда не было никакой возможности: в чем бы ни обвиняли

вас — хотя бы в отцеубийстве, — но, если вы были убеждены в своей невинности, вам стоило только опустить руку в кипяток и быть уверенным, что рука ваша не обожжется, а этим чудом и других убедить в чистоте вашей совести... Должно быть, теперь свойство горячей воды много изменилось: проклятая равно сварит и виновную и невинную руку. Вот и извольте жить в такие времена да читать баллады, в чудесах которых разуверяет вас эта положительная действительность! Хуже всего то обстоятельство, что в наше прозаическое время чтение чудесных баллад не доставляет никакого удовольствия, но наводит апатию и скуку... Вот, например, как хороша «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди!» Жуковский превосходно перевел ее с английского (кажется, из Сутэя),¹ но ведь дочест ее до конца, правдо, нет сил. Старушка эта была — страшная колдунья, сколько можно судить по ее собственной исповеди:

Здесь вместо дня была мне ночи мгла;
Я кровь младенцев проливала,
Власы невест в огне волшебном жгла
И кости мертвых похищала.

Боясь дьявола, который должен, по уговору, прийти за ее телом (уж не знаем, зачем понадобилось лукавому тело старухи, когда душа ее была и без того в его когтях?), старуха просит сына своего, чернеца, отстоять молитвами ее кости от покушений нечистого. Однако ж тот взял свое, на черном коне похитив старую колдунью. И поделом ей; но вот беда: мы решительно не верим ни колдунам, ни колдуньям, и если ни за что в свете не позволим им проливать кровь наших младенцев, то охотно позволим им жечь в волшебном и каком угодно огне остриженные волосы наших невест (если им вздумается обрезать свои волосы) и похищать кости наших мертвых. Впрочем, колдуны нашего времени, колдуны *классические*, гораздо умнее колдунов романтических: если кровь младенцев, волосы (или, пожалуй, даже и *власы*) невест и кости мертвых не дадут им денег, они не станут и гнаться за ними. Что же касается до костей мертвых собственно, то для их спокойствия в матери сырой земле гораздо опаснее всяких колдунов студенты медицинских факультетов и вообще люди, занимающиеся врачебною наукою: ни один из этих господ не усомнится спрятать в свой карман выглянувший из земли череп, в полной уверенности (которой, по совести и здравому рассудку, нельзя не оправдать и не одобрить), что покойный владелец черепа нисколько не будет в претензии на такое поругание и что для него решительно все равно — гнить ли в земле или в ученом кабинете споспешествовать успехам благодетельного для человечества знания.²

Итак, чтоб восхититься балладою, в которой описывается путешествие старухи-колдуньи в ад с чортом и на чорте, надо иметь способность с поднявшимися на голове волосами и выпученными от ужаса глазами слушать все глупые бредни черни о колдунах и чертях,— а способность эта может быть только плодом самого грубого невежества, от которого теперь освобождается мало-помалу даже и чернь. Такие баллады могли бы пугать разве только нежное и впечатлительное (*impressionable*) воображение детей; но кто же захочет нравственно губить детей на всю жизнь, давая им в руки такого рода баллады?.. Это было бы далеко превзойти в преступлении старую колдунью, которая

... кровь младенцев проливала,
Власы невест в огне волшебном жгла
И кости мертвых похищала.

II, однако ж, Жуковский так был верен своему романтическому направлению в духе средних веков, что баллады самого странного содержания переведены им уже после 1820 года. К числу таких баллад принадлежит и баллада о старухе-колдунье, ехавшей в ад с дьяволом на чорте. Переведенная им «Ленора» напечатана была в 1831 году.— Как на образец неумеренного и несвоевременного романтизма, укажем на балладу «Изолина». Певец Алонзо возвратился из Палестины и начал петь под окнами своей Изолины, но, узнав, что она умерла, он сам сию же минуту умирает, а Изолина воскресает от его песни: вот и все!— Еще более характеризует романтизм средних веков баллада «Доника», которой содержание состоит в том, что в прекрасную невесту рыцаря ни с того, ни с сего вдруг вселился бес и оставил ее при алтаре, куда пришла она венчаться, но оставил ее вместе с ее жизнью... Вот он, романтизм средних веков, мрачное царство подземных демонских сил, от которых нет защиты самой невинности и добродетели! Греческий романтизм никогда не доходил до таких нелепостей, унижающих человеческое достоинство.— Баллады: «Братоубийца», «Королева Урака и пять мучеников» и «Покаяние» суть не что иное, как католические легенды средних веков. Последняя — лучшая из них и по стихам и по содержанию. «Замок Смальгольм», прекрасная баллада Вальтера Скотта, прекрасными стихами переведенная Жуковским, поэтически характеризует мрачную и исполненную злодейств и преступлений жизнь феодальных времен. По языку это одно из удивительнейших произведений Жуковского.

В собственно лирических произведениях, переведенных и переделанных Жуковским с немецкого языка, открывается еще более, чем в балладах, сущность и характер его романтизма. Что такое этот романтизм? Это — желание, стремление, порыв,

чувство, вздох, стон, жалоба на несвершенные надежды, которым не было имени, грусть по утраченном счастье, которое бог знает в чем состояло; это — мир, чуждый всякой действительности, населенный теньями и призраками, конечно, очаровательными и милыми, но тем не менее неуловимыми; это — унылое, медленно текущее, никогда не оканчивающееся настоящее, которое оплакивает прошедшее и не видит перед собою будущего; наконец, это — любовь, которая питается грустью и которая без грусти не имела бы чем поддержать свое существование. Поищем в стихах Жуковского оправдания нашего *неопределенного* и *туманного* определения его поэзии. Подробный разбор каждого стихотворения далеко бы завлек нас, и потому мы выберем одно из самых характерических, а потом, в параллель ему, сделаем указания на основную мысль других более или менее замечательных его стихотворений; через это мы укажем на основной мотив всех мелодий его поэзии: ибо все стихотворения Жуковского не что иное, как разные вариации на один и тот же мотив. Ко всем им идут, как эпитафия, два последние стиха, которыми оканчивается пьеса «Тоска по милом»:

Любовь, ты погибла; ты, радость, умчалась;
Одна о минувшем тоска мне осталась.

«Таинственный посетитель» есть одно из самых характеристических стихотворений Жуковского. Прочтем его.

Кто ты, призрак, гость прекрасный?
К нам откуда прилетал?
Безответно и безгласно,
Для чего от нас пропал?
Где ты? Где твое селенье?
Что с тобой? Куда исчез?
И зачем твое явленье
В поднебесную с небес?

Не *Надежда* ль ты младая,
Приходящая порой
Из неведомого края
Под волшебной пеленой?
Как она, неумолимо
Радость милою на час
Показал ты, с нею *мимо*
Пролетел и бросил нас.

Не *Любовь* ли нам собою
Тайно ты изобразил?
Дни любви, когда одною

Мир одной прекрасен был?
Ах! тогда сквозь покрывало
Неземным казался он...
Снят покров; любви не стало;
Жизнь пуста и счастье сон.

Не волшебница ли *Дума*
Здесь в тебе явилась нам?
Удаленная от шума
И мечтательно к устам
Приложивши перст, приходит
К нам, как ты, она порой,
И в минувшее уводит
Нас безмолвно за собой.

Иль в тебе сама святая
Здесь *Поэзия* была?..
К нам, как ты, она из рая
Два покрова принесла;
Для небес лазурно ясный,
Чистый, белый для земли:
С ней всё близкое прекрасно;
Всё знакомо, что вдали.

Иль *Предчувствие* сходило
К нам во образе твоём
И понятно говорило
О небесном, о святом?
Часто в жизни то бывало:
Кто-то светлый подлетит
И подымет покрывало,
И в далекое манит.¹

Поняли ль вы, кто такой этот «таинственный посетитель»? Сам поэт не знает, кто он, и думает видеть в нем то Надежду, то Любовь, то Думу, то Поэзию, то Предчувствие... Но эта-то неопределенность, эта-то туманность и составляет главную прелесть, равно как и главный недостаток поэзии Жуковского. Попробуем объяснить ее.

Есть в человеке чувство бесконечного; оно составляет основу его духа, и стремление к нему есть пружина всякой духовной деятельности. Без стремления к бесконечному нет жизни, нет развития, нет прогресса. Сущность развития состоит в *стремлении и достижении*. Но когда человек чего-нибудь достигает, он не останавливается на этом, не удовлетворяется этим вполне; напротив, торжество достижения бывает в его душе непродолжи-

тельно и скоро побеждается новым стремлением. Отсюда чувство внутреннего недовольства, неудовлетворения ничем в жизни; отсюда тайная тоска. Можно сказать, что человек бывает счастливее, пока он борется с препятствиями к достижению, нежели когда он наслаждается победою борьбы, праздником достижения. Иначе и быть не может. Чем глубже натура человека, тем сильнее в нем стремление и тем менее способен он к удовлетворению.

И неестественным стремленьем
Весь мир в мою теснился грудь;
Картиной, звуком, выраженьем —
Во всё я жизнь хотел вдохнуть.
И в нежном семени сокрытый,
Сколь пышным мне казался свет...
Но, ах, сколь мало в нем развито!
И малое — сколь бедный цвет!

— говорит Шиллер.¹ Таково свойство бесконечного: дух человека в состоянии охватить его только в моментальном, конечном его проявлении, в условиях временной последовательности; и потому, достигая *чего-нибудь*, он тотчас же видит, что не достиг *всего*. Тогда он отрицает достигнутое им *нечто*, как не выражающее бесконечного, и думает достигнуть его в другом. В этом состоит сущность жизни как непрерывного развития, непрерывного движения вперед. И когда это *стремление* осуществляется в сфере практического мира, когда оно есть вечное *делание*, непрерывное *творчество*, тогда стремление это есть действительная сила человека, тогда для него есть цель, и если достижение не удовлетворяет такого человека, тем не менее оно для него — прогресс, и новое стремление его выше предшествовавшего, новая цель выше достигнутой. Но есть натуры аскетические, чуждые исторического смысла действительности, чуждые практического мира деятельности, живущие в отвлеченной идее: такие натуры стремление к бесконечному принимают за одно с бесконечным и хотят, во что бы то ни стало, найти свое удовлетворение в одном стремлении. В этом есть своя сторона истины, и такие люди, конечно, несравненно выше людей самых практических и деятельных, незнакомых с стремлением, а удовлетворяющихся самыми простыми и положительными целями житейскими. Но тем не менее они — люди односторонние, ибо пружину действия принимают за само действие и за цель действия: это такая же ошибка, как если б кто, желая узнать, который час, вместо того, чтоб посмотреть на циферблат, открыл внутренность часов и начал смотреть на спиральную цепочку.

Итак, содержание поэзии Жуковского, ее пафос составляет стремление к бесконечному, принимаемое за само бесконечное, движущую силу — за цель движения. Совершенно чуждая исторической почвы, лишенная всякого практического элемента, эта поэзия вечно стремится, никогда не достигая, вечно спрашивает самое себя, никогда не давая ответа:

Иль опять от вышины
Весть знакомая несется?
Или снова раздается
Милый голос старины,
Или там, куда летит
Птичка, странник поднебесный,
Всё еще сей неизвестный
Край *желанного* сокрыт?..
Кто ж к неведомым брегам
Путь неведомый укажет?
Ах! найдется, кто мне скажет,
Очарованное Там?¹

Озарися, дол туманный;
Расступися, мрак густой;
Где найду исход желанный?
Где воскресну я душой?
Испещренные цветам,
Красны холмы вижу там...
Ах, зачем я не с крыльями?
Полетел бы я к холмам.²

Вот два отрывка из двух разных стихотворений: не вариация ли это на мотив «Таинственного посетителя»?.. И в доказательство этого можно бы привести по отрывку почти из каждого стихотворения Жуковского...

Есть в жизни человека время, когда он бывает полон безотчетного стремления, безотчетной тревоги. И, если такой человек может потом сделаться способным к стремлению действительному, имеющему цель и результат, он этим будет обязан тому, что у него было время безотчетного стремления. Такая пора безотчетного стремления и бессознательных порывов была и у человека: в этом-то и состоит сущность романтизма средних веков. Если в романтизме современной Европы нет мрака и много света, так это потому, что Европа пережила романтизм средних веков. И если мы в поэзии Пушкина найдем больше глубокого, разумного и определенного содержания, больше зрелости и мужественности мысли, чем в поэзии Жуковского, — это потому, что Пушкин имел своим предшественником Жуков-

ского. Жуковский своею поэзиею пополнил в русской жизни недостаток исторических средних веков, и, благодаря ему, для русского общества стала не только доступна, но и родственна и романтическая поэзия средних веков и романтическая поэзия начала XIX века. А это с его стороны великий подвиг, которому награда — не простое упоминание в истории отечественной литературы, но вечно славное имя из рода в род...

Всякий предмет имеет две стороны, и находить в нем не одно хорошее — совсем не значит осуждать его. Романтизм средних веков, разумеется, не годится для нашего времени; теперь он не истина, а ложь; но в свое время он был истиною. Был и в истории русской литературы и русского общества момент, когда для них романтизм средних веков был необходимым элементом жизни, живым семенем, которым должна была оплодотвориться почва русской поэзии. Велик подвиг того, кто удовлетворил этой потребности; но тем не менее мы не должны оставаться при одном безотчетном удивлении к этому подвигу, — должны сознать его в настоящем его значении, увидеть все его стороны. Мало того, чтоб сказать, что Жуковский ввел романтизм в русскую поэзию: надо показать этот романтизм в его настоящем виде.

Любовь играет главную роль в поэзии Жуковского. Какой же характер этой любви? в чем ее сущность? — Сколько мы понимаем, это не любовь, а скорее потребность, жажда любви, стремление к любви, и потому любовь в поэзии Жуковского — какое-то неопределенное чувство. Это —

Уныния прелесть, волненье надежды,
И радость и трепет при встрече очей,
Ласкающий голос — души восхищенье,
Могущество тихих, таинственных слов,
Присутствия радость, томленье разлуки.¹

Скажут: всё это — несомненные приметы, *общие* признаки любви. Согласны; но потому-то и видим мы в этом неопределенность, что это слишком *общие* приметы. Любовь — общее-человеческое чувство; но в каждом человеке оно принимает свой оригинальный оттенок, свою индивидуальную особенность, — в произведениях поэта тем более. Мы слышим в поэзии Жуковского стоны растерзанного сердца, видим слезы по несбывшимся сладостным надеждам, — и сочувствуем этому горю без утешения, этой скорби без выхода, этому страданию без исцеления; но не видим живого образа, не слышим живого голоса, столь дорогого сердцу поэта: для нас это — видение, призрак... В следующих стихах мы встречаем идеал и предмета любви и самой любви, — идеал, созданный нашим поэтом:

В тот час, как тишиною
Земля облечена,
В молчании вселенной
Одна обвороженной
Душе она слышна;
К устам твоим она
Касается дыханьем;
Ты слышишь с содроганьем
Знакомый звук речей,
Задумчивых очей
Встречаешь взор приятный,
И запах ароматный
Пленительных кудрей
Во грудь твою лиется,
И мыслишь: ангел вьется
Незримый над тобой.
При ней — задумчив, сладкой
Исполненный тоской,
Ты робок, лишь украдкой
Стремишь к ней томный взор:
В нем сердце вылетает;
Несмел твой разговор;
Твой ум не обретает
Ни мыслей, ни речей;
Задумчивость, молчанье,
И страстное мечтанье —
Язык души твоей;
Забыты все желанья...¹

Всё это очень верно, но только до известной степени. Есть пора в жизни человека, когда только в этом заключены самые страстные желания его сердца, самые пламенные сны его фантазии; но эта пора скоро проходит, и сердце человека загорается новыми желаниями. Юноша не может любить, как любит отрок на переходе в юношество: его мечты действительнее, и *стыдливое молчанье* и *несмелый разговор* недолго в состоянии удовлетворять его. Кроме того, сама любовь, как всё живое, растет, движется, желания влекут и стремят за собою другие желания, и это продолжается до тех пор, пока любовь не примет определенного характера и любящиеся не придут в определенные отношения друг к другу. Вообразим себе чету любящихся, которые всю жизнь свою только и делают, что стыдливо потупляют свои взоры, как скоро встретятся, и ведут друг с другом несмелый разговор: ведь это была бы довольно странная картина, хотя и обаятельная в своем начале... Жуковский в

этом отношении уж слишком романтик в смысле средних веков: ему довольно только носить чувство в своем сердце, и он бережет и лелеет его таким, каким зашло оно в его сердце; он испугался бы его изменчивости и увидел бы в ней непостоянство... Мы уже раз заметили в «Отечественных записках», что есть натуры, которых вся жизнь — выражение какого-нибудь возраста человеческого, и что Крылов в своих баснях — вечно юный младенец, а Жуковский в своих романтических произведениях — никогда не стареющий юноша...¹

Мы сделали бы большой недосмотр, если б, говоря о поэзии Жуковского, не обратили внимания на *скорбь* и *страдание*, как на один из главнейших элементов всякой романтической поэзии, и поэзии Жуковского в особенности. Посмотрите, какие мечты и образы вечно занимают ее! Там *дева в черной власянице* молится на кладбище перед образом богоматери и непримтно отходит в другой мир;² тут... но мы лучше выпишем вполне одну из самых характеристических пьес в этом роде:

Дорогой шла девица;
С ней друг ее младой:
Болезненны их лица,
Наполнив взор тоской.

Друг друга лобызают
И в очи и в уста —
И снова расцветают
В них жизнь и красота.

Минутное веселье!
Двух колоколов звон:
Она проснулась в келье,
В тюрьме проснулся он.³

Такое направление поэзии Жуковского очень естественно и понятно: так как она чужда всякого исторического созерцания, всякого чувства прогресса, всякого идеала высокой будущности человечества, — то мир подлунный для нее есть мир скорбей без исцеления, борьбы без надежды и страдания без выхода. Поэтому в поэзии Жуковского вопли сердечных мук являются не раздирающими душу диссонансами, но тихую сердечную музыку, и его поэзия любит и голубит свое страдание как свою жизнь и свое вдохновение. Жуковского можно назвать певцом *сердечных утрат*, — и кто не знает его превосходной элегии на «Кончину королевы Виртембергской» — этого высокого католического реквиема, этого скорбного гимна *житийского страдания и таинства утрат*?.. Это в высшей степени романтическое произведение в духе средних веков. Оно всегда

прекрасно; но если вы хотите насладиться им вполне и глубоко — прочтите его, когда сердце ваше постигнет скорбная утрата... О, тогда в Жуковском найдете вы себе друга, который разделит с вами ваше страдание и даст ему язык и слово...

Все сочинения Жуковского можно разделить на три разряда: к первому относятся мелкие романтические пьесы — и оригинальные, которых немного, и не столько переведенные, сколько усвоенные его музкою; потом собственно переводы; и наконец оригинальные произведения, которые не могут быть названы романтическими.

К последним принадлежат *послания* и разные патриотические пьесы, писанные на известные случаи. Это самая слабая сторона поэзии Жуковского; в ней он неверен своему призванию и потому холоден, исполнен ретирики. Прочтите его «Песнь барда над гробом славян-победителей», «На смерть графа Каменского», «Певца во стане русских воинов», «Певца в Кремле» и пр. — и вы не узнаете Жуковского. Несмотря на звучный и крепкий стих, вы почувствуете себя утомленными и скучающими, читая эти пьесы; вы удивитесь, как мало в них жизни, чувства, движения, свободы. Причина этому, разумеется, не отсутствие в сердце поэта святой любви к родине. Но кто же мог бы отрицать это чувство, например, в Крылове? А между тем Крылов не написал ни одной оды, ни одного патриотического стихотворения в лирическом роде. Он получил от природы талант для басни; в таком случае он хорошо сделал, что не писал од и трагедий.¹ Жуковский по натуре своей — романтик, и ничто так не вне его таланта и призвания, как стихотворения общественные, на исторической почве основанные. «Певцу во стане русских воинов» Жуковский обязан своею славою: только через эту пьесу узнала вся Россия своего великого поэта; и это произведение было весьма полезно в свое время. Но что же доказывает это? — Только, что тогда понимали поэзию иначе, нежели как понимают ее теперь (а понимали ее тогда, как ретику в стихах). В «Певце во стане русских воинов» нет даже чувства современной действительности: в этой пьесе вы не услышите ни одного выстрела из пушки или из ружья, в ней нет и признаков порохового дыма — в ней летают и свистят не пули, а стрелы, генералы являются воинами не в киверах или фуражках, а в шлемах, не в мундирах и шинелях, а в бронях, не со шпагами в руках, а с мечами и копиями; к довершению этой пародии на древность, все они — с щитами... Всё это признак ретирики, ибо поэзия проста: она не чуждается обыкновенных предметов действительности, не боится сделаться от них прозою, но поэтизирует самые прозаические вещи. И неужели жерла пушек, изрыгающие огонь и смерть тысячам, неужели дула ружей, посылающие издалека верную смерть,

неужели трехгранный штык, стальною стеною низлагающий сомкнутые ряды, — неужели всё это имеет в себе менее поэзии, чем кольчуги, щиты, стрелы и копыя древности?.. Напротив, последние — детские игрушки в сравнении с первыми, бледная проза в сравнении с страшною и грандиозною поэзиею. И потом, к чему эти *славяне* и эти *барды славянские*? С Наполеоном дрались совсем не славяне, а русские! Скажут: но разве русские — не славянского племени народ? — Положим, что и так; но разве все народы Западной Европы не тевтонского племени: а кто же скажет, что русские дрались под Бородиным с тевтонами, на том основании, что Галлия некогда была завоевана франками, а франки были народ тевтонского племени? И потом, какие *барды* были у славян? Да, сверх того, бард Жуковского очень похож на скандинавского скальда. Вообще, ничего не чужда до такой степени поэзии Жуковского, как русских национальных элементов. Может быть, это недостаток, но в то же время и достоинство: если бы национальность составляла основную стихию поэзии Жуковского, — он не мог бы быть романтиком, и русская поэзия не была бы оплодотворена романтическими элементами. Поэтому все усилия Жуковского быть народным поэтом возбуждают грустное чувство, как зрелище великого таланта, который, вопреки своему призванию, стремится идти по чуждому ему пути.

Лучшие места в некоторых патриотических пьесах Жуковского — те, в которых он является верным своему романтическому элементу. Таковы, например, в «Певце во стане русских воинов»:

И где же твой, о витязь, прах?
 Какою взят могилой?..
 Пойдет прекрасная в слезах
 Искать, где лепел милый...
 Там чище ранняя роса,
 Там зелень ароматней,
 И сладостней цветов краса,
 И светлый день приятней.
 И тихий дух твой прилетит
 Из таинственной сени;
 И трепет сердца возвестит
 Ей близость дружной тени.

А. П.:

Любви сей полный кубок в дар!
 Среди борьбы кровавой,
 Друзья, святой питайте жар:
 Любовь одно со славой.
 Кому здесь жребий уделен
 Знать тайну страсти милой,

Кто сердцем сердцу обречен:
Тот смело, с бодрой силой
На всё великое летит;
Нет страха, нет преграды;
Чего, чего не совершит
Для сладостной награды?
Ах! мысль о той, кто всё для нас,
Нам спутник неизменный;
Везде знакомый слышим глас;
Зрим образ незабвенный;
Она на бранных знаменах,
Она в пылу сраженья,
И в шуме стана, и в мечтах
Веселых сновиденья.
Отведай враг исторгнуть щит,
Рукою данный милой;
Святой обет на нем горит:
Твоя и за могилой!
О, сладость тайных мечты!
Там, там за синей далью,
Твой ангел, дева красоты,
Одна с своей печалью,
Грустит, о друге слезы льет;
Душа ее в молитве.
Бойтся вести, вести ждет:
«Увы! не пал ли в битве?»
И мыслит: «Скоро ль, дружный глас,¹
Твои мне слышать звуки?
Лети, лети, свиданья час,
Сменить тоску разлуки».
Друзья! блаженнейшая часть —
Любозным² быть спасеньем,
Когда ж предел наш в битве пасть —
Погибнем с наслажденьем;
Святое имя призовем
В минуту смертной муки;
Кем мы дышали в мире сем,
С той нет и там разлуки:
Туда душа перенесет
Любовь и образ милой...
О други, смерть не всё возьмет;
Есть жизнь и за могилой.

Следующее место есть не что иное, как profession de foi*

* исповедание веры (*франц.*).— *Ред.*

рыцарства средних веков, как будто выраженное огненным словом Шиллера:

А мы?.. Доверенность творцу!
Что б ни было — незримый
Ведет нас к лучшему концу
Стезей непостижимой.
Ему, друзья! отважно в след!
Прочь низкое! прочь злоба!
Дух бодрый на дороге бед,
До самой двери гроба;
В высокой доле — простота;
Нежадность — в наслажденье:
В союзе с ровным — правота;
В могуществе — смирение,
Обетам — вечность; чести — честь;
Покорность — правой власти;
Для дружбы всё, что в мире есть;
Любви — весь пламень страсти;
Утеха — скорби; просьбе — дань;
Погибели — спасенье;
Могущему пороку — брань,
Беспильному — презренье;
Неправде — грозный правды глас;
Заслуге — воздаянье;
Спокойствие — в последний час;
При гробе — упование.

Послания — странный род, бывший в большом употреблении у русской поэзии до Пушкина. Они всегда были длинны и скучны и почти всегда писались шестистопными ямбами: вот главная характеристическая черта их. Послания Жуковского отличаются от других хорошими стихами и не чужды прекрасных мест в романтическом духе. Таковы, например, следующие стихи из послания к Филалету:

Скажу ль? мне ужасов могила не являет;
И сердце с горестным желаньем ожидает,
Чтоб Промысла рука обратно то взяла,
Чем я безрадостно в сем мире бременился,
Ту жизнь, в которой я столь мало наслаждался,
Которую давно надежда не златит.
К младенчеству ль душа прискорбная летит,
Считаю ль радости минувшего — как мало!
Нет! счастье к бытию меня не приучало;
Мой юношеский цвет без запаха отпвел.

Едва в душе моей для дружбы я созрел —
И что же! предо мной увядшего могила;
Душа, не восплав, свой пламень угасила;
Любовь... но я в любви нашел одну мечту,
Безумца тяжкий сон, тоску без разделенья
И невозвратное надежд уничтоженье.

Эти прекрасные стихи вдвойне замечательны: они исполнены глубокого чувства; в них слышится вопль души, — и они доказывают *фактически*, что не Пушкин, а Жуковский первый на Руси выговорил элегическим языком жалобы человека на жизнь. Иначе и быть не могло. Жуковский был первым поэтом на Руси, которого поэзия вышла из жизни. Какая разница в этом отношении между Державиным и Жуковским! Поэзия Державина столько же бессердечна, сколько сердечна поэзия Жуковского. Оттого торжественность и высокопарность сделались преобладающим характером поэзии Державина, тогда как скорбь и страдания составляют душу поэзии Жуковского. До Жуковского на Руси никто и не подозревал, чтоб жизнь человека могла быть в тесной связи с его поэзией и чтоб произведения поэта могли быть вместе и лучшею его биографиею. Тогда люди жили весело, потому что жили внешнею жизнью и в себя не заглядывали глубоко.

Пой, пляши, кружись, Параша!
Руки в боки подпирай!

— восклицал Державин.¹

Прочь от нас Катон, Сепека,
Прочь угрюмый Эпиктет!
Без утех для человека
Пуст, несносен был бы свет!

— восклицал Дмитриев.² Эти певцы иногда умели плакать, но не умели скорбеть. Жуковский, как поэт по преимуществу романтический, был на Руси первым певцом скорби. Его поэзия была куплена им ценою тяжких утрат и горьких страданий; он нашел ее не в иллюминациях, не в газетных реляциях, а на дне своего растерзанного сердца, во глубине своей груди, истомленной тайными муками...

В послании к Тургеневу мы встречаем столь же поразительное место, как и то, которое сейчас выписали из послания к Флпалету:

... И мы в сей край незримый
Летим душой за милыми вослед;
Но к нам от них желанной вести нет;
Лишь тайное живет в нас ожиданье...

Когда ж, когда?.. Друг милый, упованье!
Гробами их рубеж означен тот.
На коем нас свободы гений ждет
С спокойствием, бесчувствием, забвеньем.
Пришед туда, о друг, с каким презреньем
Мы бросим взор на жизнь, на гнусный свет.
Где милому один минутный цвет,
Где доброму следов ко счастью нет,
Где мнение над совестью властитель,
Где всё, мой друг, иль жертва, иль губитель!..
Дай руку, брат! как знать, куда наш путь
Нас приведет, и скоро ль он свершится,
И что еще во мгле судьбы таятся —
Но дружба нам звездой отрады будь;
О прочем здесь останемся беспечны:
*Нам счастья нет: зато и мы — не вечны.*¹

В посланиях Жуковского, вообще длинных и прозаических, встречаются, кроме прекрасных романтических мест, и высокие мысли без всякого отношения к романтизму. Так, например, в послании (121—139 стр. 2-го тома) встречаем следующие стихи:

Так! и на бедствия земные положи:
Он светлозарную печать благотворенья!
Ниспосылаемый им ангел разрушенья
Взрывает, как бразды, земные племена,
В них жизни свежие бросает семена,
И, обновленные, пышнее расцветают!
Как бури в зной поля, беды их возрождают!²

В следующем за тем послании встречаем эти высокие пророческие стихи, в которых слышится голос умиленной России:

Тебе его младенческие лета!
От их пелен ко входу с бури света
Пускай тебе вослед он перейдет
С душой, на всё прекрасное готовой,
Наставленный: достойным счастья быть,
Великое с величием сносить,
Не трепетать, встречая рок суровый,
И быть в делах времен своих красой.
Лета пройдут, подвижник молодой,
Откинувши младенчества забавы,
Он полетит в путь опыта и славы...
Да встретит он обильный честию век!
Да славного участник славный будет!

Да на чреде высокой не забудет
Святейшего из званй: *человек!*
Жить для веков в величии пародном,
Для блага *всех* — *свое* позабывать,
Лишь в голосе отечества свободном
С смиреннем дела свои читать:
Вот правила царей великих внуку.
С тобой ему начать сию науку.¹

Из оригинальных стихотворений Жуковского особенно замечательны «Теон и Эсхин» и баллада «Узник», если только они — его оригинальные стихотворения (в смирдинском издании «сочинений Жуковского» только при немногих переводных пьесах означены имена авторов).² Это самые романтические произведения, какие только выходили из-под пера Жуковского. Эсхин долго бродил по свету за счастьем — оно убегало его:

И роскошь, и слава, и Вакх, и Эрот —
Лишь сердце они изнурили;
Цвет жизни был сорван; увяла душа:
В ней скука сменила надежду.

Возвращаясь на родину, Эсхин видит —

Всё те ж берега и поля и холмы,
И то же прекрасное небо;
Но где ж озарившая некогда их
Волшебным сияньем Надежда?

И приходит он к другу своему Теону — тот сидел в раздумьи на пороге своей хижины, в виду гроба из белого мрамора; друзья обнялись; лицо Эсхина скорбно и мрачно, взор Теона скорбен, но ясен. Эсхин говорит об обманывающей сердце мечте, о счастье, и спрашивает друга — не та же ли участь постигла и его?

Теон указал, вздыхая, на гроб...
«Эсхин, вот безмолвный свидетель,
Что боги для счастья послали нам жизнь —
Но с нею печаль неразлучна.
О нет, не ропщу на Зевесов закон:
И жизнь и вселенна прекрасны;
Не в радостях быстрых, не в ложных мечтах
Я видел земное блаженство.
Что может разрушить в минуту судьба.
Эсхин, то на свете не наше;

Но сердца нетленные блага: любовь
И сладость возвышенных мыслей —
Вот счастье; о друг мой, оно не мечта.
Эсхин, я любил и был счастлив;
Любовью моя освятилась душа,
И жизнь в красоте мне предстала.
При блеске возвышенных мыслей я зрел
Иснее великость творенья;
Я верил, что путь мой лежит по земле
К прекрасной, возвышенной цели.
Увы! я любил... и ее уже нет!
Но счастье, вдвоем столь живое,
Навеки ль исчезло? И прежние дни
Вотще ли столь были прелестны?
О, нет: никогда не погибнет их след;
Для сердца прошедшее вечно,
Страданье в разлуке есть та же любовь;
Над сердцем утрата бессильна.
И скорбь о прошедшем¹ не есть ли, Эсхин,
Обет неизменной надежды,
Что где-то в знакомой, но тайной стране
Погибшее нам возвратится?
Кто раз полюбил, тот на свете, мой друг,
Уже одиноким не будет...
Ах, свет, где она предо мною цвела —
Он тот же: всё *ею* он полон,
По той же дороге стремлюся один
И к той же возвышенной цели,
К которой так бодро стремился вдвоем —
Сих уз не разрушит могила.
Сей мыслью высокой украшена жизнь;
Я взором смотрю благодарным
На землю, где столько рассыпано благ,
На полное славы творенье.
Спокойно смотрю я с земли рубежа
На сторону лучших жизни;
Сей сладкой надеждою мир озарен,
Как небо сияньем Авроры.
С сей сладкой надеждою я выше судьбы,
И жизнь мне земная священна;
При мысли великой, что я человек,
Всегда возвышаюсь душою.
А этот безмолвный, таинственный гроб...
О друг мой, он верный свидетель,
Что лучшее в жизни еще впереди,
Что *верно* желанное будет;

Сей гроб — затворенная к счастью дверь;
 Отворится... жду и надеюсь!
 За ним ожидает сонутник меня,
 На миг мне явившийся в жизни.
 О друг мой, искав изменяющих благ,
 Искав наслаждений минутных,
 Ты верные блага утратил свои —
 Ты жизнь презирать научился.
 С сим гибельным чувством ужасен и свет;
 Дай руку: близ верного друга
 С природой и жизнью опять примиришь;
 О, верь мне, прекрасна вселенна!
 Всё небо нам дало, мой друг, с бытием:
 Всё в жизни к великому средство;
 И горечь и радость — всё к цели одной:
 Хвала жизнедавцу Зевесу!

На это стихотворение можно смотреть, как на программу всей поэзии Жуковского, как на изложение основных принципов ее содержания. Все блага жизни неверны: стало быть, благо внутри нас; здесь всё проходит и изменяет нам: стало быть, неизменное впереди нас. Прекрасно! Но неужели же из этого следует, чтоб мы *здесь* сидели сложа руки, ничего не делая, питаюсь высокими мыслями и благородными чувствованиями?.. Это односторонность, нравственный аскетизм, крайность и заблуждение ультраромантизма.. Каким образом человек может идти «к прекрасной, возвышенной цели», стоя на одном месте и беседуя с самим собою о лучшей жизни, на пороге своей хижины, в виду мраморного гроба?.. И неужели эта «прекрасная возвышенная цель» есть только лучшее счастье человека, а личное счастье человека только в любви к женщине?.. О, если так, то, по закону совпадения крайностей, эта любовь есть величайший эгоизм!.. Смерть — дело слепого случая — похитила у нас ту, которой обязаны были нашим земным счастьем: не будем приходить в отчаяние — да и для чего? — ведь это только временная разлука, ведь скоро мы опять женимся на ней *там*; сядем же на пороге нашей хижины, сложим руки и, не сводя глаз с ее гроба, будем восхищаться «полным славы творением», красотою вселенной и будем утешать себя мыслью, что «всё дано нам небом с бытием, и всё в жизни — средство к великому, и что горе и радость — всё к одной цели!» Нет, и еще раз — нет! Только вполовину истинна такая аскетическая философия! Законно и праведно требование человека на личное счастье; разумно и естественно его стремление к личному счастью; но в одном ли сердце должен заключаться весь мир его счастья? Вот вопрос, на который не дает нам решения поэзия

Жуковского. Если б вся цель нашей жизни состояла только в нашем личном счастье, а наше личное счастье заключалось бы только в одной любви, — тогда жизнь была бы действительно мрачною пустынею, заваленною гробами и разбитыми сердцами, была бы адом, перед страшною существенностью которого побледнели бы поэтические образы подземного ада, начертанные гением сурового Данте... Но — хвала вечному разуму, хвала попечительному промыслу! есть для человека и еще великий мир жизни, кроме внутреннего мира сердца, — мир исторического созерцания и общественной деятельности, — тот великий мир, где мысль становится делом, а высокое чувство — подвигом, и где два противоположные берега жизни — *здесь* и *там* — сливаются в одно реальное небо исторического прогресса, исторического бессмертия... Это мир непрерывной работы, нескончаемого делания и становления, мир вечной борьбы будущего с прошедшим, — и над этим миром носится дух божий, оглашающий хаос и мрак своим творческим и мощным глаголом «*да будет!*» и вызывающий им светлое торжество настоящего — радостные дни нового тысячелетнего царства божия на земле...¹ И благо тому, кто не праздным зрителем смотрел на этот океан шумно несущейся жизни, кто видел в нем не одни обломки кораблей, яростно вздымающиеся волны да мрачную, лишь молниями освещенную ночь, кто слышал в нем не одни вопли отчаяния и крики гибели, но кто не терял при этом из вида и путеводной звезды, указывающей на цель борьбы и стремления, кто не был глух к голосу свыше: «Борись и погибай, если надо: блаженство впереди тебя, и если не ты — братья твои наслаются им и восхвалят вечного бога сил и правды!» Благо тому, кто, не довольствуясь настоящею действительностью, носил в душе своей идеал лучшего существования, жил и дышал одною мыслию — споспешествовать, по мере данных ему природою средств, осуществлению на земле идеала, — рано поутру выходил на общую работу и с мечом, и с словом, и с заступом, и с метлою, смотря по тому, что было ему по силам, и кто являлся к своим братьям не на одни пиры веселия, но и на плач и сетования... Благо тому, кто, падая в борьбе за святое дело совершенствования, с упоением страстного блаженства погружался в успокоительное лоно силы, вызвавшей его на дело жизни, и восклицал в священном восторге: «Всё тебе и для тебя, а моя высшая награда — да святится имя твое и да придет царствие твое!..»

Обаятельна жизнь сердца; но без практической деятельности, источник которой заключался бы в пафосе к идее, самый богато наделенный дарами природы человек рискует скоро изжить всю жизнь и остаться при одной пустоте мечтательных ожиданий и действительного отращения к чувству бытия. Романтизм, без

живой связи и живого отношения к другим сторонам жизни, есть величайшая односторонность!

«Узник» — одно из самых благоуханных романтических произведений Жуковского. Заключение в тюрьме юноша слышит за стеною голос такой же, как он сам, узницы:

«Итак, все блага заменить
Могилей;
И бросить свет, когда в нем жить
Так мило;
Ах, дайте в свете подышать;
Еще мне рано умирать.

Лишь миг весенним бытием
Жила я;
Лишь миг на празднике земном
Была я;
Душа готовилась любить...
И всё покинуть, всё забыть!»

Юноша сжился душою с узницею, которой он никогда не видал. В ней вся жизнь его, и он не просит самой воли. И что нужды, что он никогда не видал ее, что она для него — не более, как мечта? Сердце человека умеет обманывать и себя и рассудок, особенно если с ним вступит в союз фантазия. Наш узник не хочет и знать, что б заговорило сердце его тогда, когда глаза его увидели бы таинственную узницу.

«Не ты ль — он мнит — давно была
Любима?
И не тебя ль душа звала,
Томима
Желанья смутного тоской,
Волненьем жизни молодой?
Тебя в пророчественном сне
Видал я;
Тобою в пламенной весне
Дышал я;
Ты мне цвела в живых цветах;
Твой образ веял в облаках.»

Молодая узница умерла в своей тюрьме; узник был освобожден,—

Но хладно принял он привет
Свободы:

Прекрасного уж в мире нет.

Дни, годы

Напрасно будут проходить...

Погибшего не возвратить.

И тихо в сумраке ночей

Он бродит,

И с неба темного очей

Не сводит:

Звезда знакомая там есть;

Она к нему приносит весть...

О милом весть и в мир иной

Призванье...

И делит с тайной он звездой

Страданье;

Ее краса оживлена:

Ему в ней светится *сна*.

Он таял, гаснул и угас...

И мнилось,

Что вдруг пред ним в последний час

Явилось

Всё то, чего душа ждала —

И жизнь в улыбке отошла...

«Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Кощея бессмертного и о премудростях Марьи-царевны, Кощеевой дочери» и «Сказка о спящей царевне» были весьма неудачными попытками Жуковского на русскую народность. О них никаким образом нельзя сказать:

Здесь русский дух, здесь Русью пахнет.¹

Вообще — быть народным значило бы для Жуковского отказаться от романтизма, а это для него было бы всё равно, что отказаться от своей природы, от своего духа, словом — от самого себя. В «Громобое» Жуковский тоже хотел быть народным, но, наперекор его воле, эта русская сказка у него обратилась как-то в немецкую — что-то вроде католической легенды средних веков. Лучшие места в ней — романтические, как, например, это:

Увы! пора любви придет:

Вам сердце тайну скажет,

Для вас украсит божий свет,

Вам милого покажет;
И взор наполнится тоской,
И тихим грудь желаньем,
И, распаленные душой,
Влекумы ожиданьем,
Для вас взойдет краснее день,
И будет луг душистей,
И сладостней дубравы тень
И птичка голосистей.

«Вадим» весь преисполнен самым неопределенным романтизмом. Этот *новогородский рыцарь* едет сам не зная куда, руководимый таинственным звонком... Он должен стремиться к *небесной* красоте, не обольщаясь *земною*. И вот для обольщения его предстала ему земная красота в образе киевской княжны...

Лазаурны очи опустя,
В объятиях Вадима,
Она, как тихое дитя,
Лежала недвижима;
И что с невинною душой
Сбылось — не постигала;
Лишь сердце билось, и порой,
Вся вспыхнув, трепетала;
Лишь пламень гаснувший сиял
Сквозь тень ресниц склоненных,
И вздох невольный вылетал
Из уст воспламененных.
А витязь?.. Что с его душой?..
Увы! сих взоров сладость,
Сих чистых, под его рукой
Горящих персей младость,
И мягкий шелк кудрей густых,
По раменам разлитых,
И свежий блеск ланит младых,
И уст полуоткрытых
Палящий жар, и тихий глас,
И милое смятенье,
И ночи таинственный час,
И вокруг уединенье —
Всё чувства разжигало в нем...
О власть очарованья!
Уже, исполнены огнем
Кипящего лобзанья,
На девственных ее устах
Его уста горели,

И жарче розы на щеках
Дрожащей девы рдели;
И всё... но вдруг смутился он,
И в радостном волнении
Затрепетал... знакомый звон
Раздался в отдалении.
И долго жалобно звенел
Он в бездне поднебесной;
И кто-то, чудилось, летел
Незримый, но известный;
И взор, исполненный тоской,
Мелькал сквозь покрывало;
И под воздушной пеленой
Печальное вдыхало...
Но вдруг сильней потрясся лес,
И небо зашумело...
Вадим взглянул — *прирак* исчез;
А в вышине... звенело.
И вслед за милою *мечтой*
Душа его стремится...¹

Колокольчик, как видите, зазвенел очень кстати... Вадим отказался от киевской княжны, а вместе с нею и от киевской короны, освободил двенадцать спящих дев и на одной из них женился. Но что было потом, и кто эти девы, и что с ними стало — всё это осталось для нас такою же тайною, как и для самого поэта... Право, нам кажется, что напрасно отказался Вадим от киевской княжны. Это напоминает нам фантастическую сказку Гофмана — «Золотой горшок»: там студент Ансельм, ценою многих лишений и сумасбродств, добивается до неизреченного блаженства обнять вместо женщины — змею, которая, как ловкая, увертливая змея, и ускользает из его рук... Вадим, кажется, обнял еще меньше, чем змею, обнял — *мечту, прирак*. Но зато он был верен до гроба своей мечте... И то немалое утешение!..

Содержание «Ундины» взято Жуковским из сказки Ламота Фуке; но в стихах Жуковского обыкновенная сказка явилась прекрасным поэтическим созданием. «Ундина» одно из самых романтических его произведений. Основная мысль ее — олицетворение стихийной силы природы. Ундина — дочь воды, внучка старого Потока. Нельзя довольно удивиться, как искусно наш поэт умел слить фантастический мир с действительным миром и сколько заповедных тайн сердца умел он разоблачить и высказать в таком сказочном произведении. По красоте поэтическим «Ундина» есть такое создание, которое требовало бы подробного разбора, и потому мы ограни-

чимся указанием на одно из самых романтических мест этой поэмы:

Как нам, добрый читатель, сказать: к сожаленью,
иль к счастью, что наше
Горе земное не надолго? Здесь разумею я горе
Сердца глубокое, нашу всю жизнь губящее горе,
Горе, которое с милым, потерянном благом сливает
Нас воедино, с которым утрата для нас не утрата,
Смерть — вдвоем бытие, а жизнь — порыв непрерывный
К той черте, за которую милое наше из мира
Прежде нас перешло. Есть, правда, много избранных
Душ на свете, в которых святая печаль, как свеча пред иконой,
Ярко горит, пока догорит; но она и для них уж
Всё не та под конец, какою была при начале,
Полная, чистая; много, много иного, чужого
Между утратою нашей и нами уже протеснилось;
*Вот наконец и всю изменяемость вदेशнего в самой*¹
Нашей печали мы видим... итак, скажу: к сожаленью,
Наше горе земное не надолго...

Эта поэма принадлежит к позднейшим произведениям Жуковского, а оттого ее романтизм как-то сговорчивее и делает более уступок рассудку и действительности...

Не будем распространяться о достоинстве перевода «Орлеанской девы» Шиллера: это достоинство давно и всеми единодушно признано. Жуковский своим превосходным переводом усвоил русской литературе это прекрасное произведение. И никто, кроме Жуковского, не мог бы так передать этого по преимуществу романтического создания Шиллера, и никакой другой драмы Шиллера Жуковский не был бы в состоянии так превосходно передать на русский язык, как превосходно передал он «Орлеанскую деву». — В особенную заслугу Жуковскому здравый эстетический вкус должен поставить перевод баллад Шиллера: «Рыцарь Тогенбург», «Ивиковы журавли», «Кассандра», «Граф Габсбургский», «Поликратов перстень», «Кубок» и пьесы Шиллера же — «Горная дорога»: всё это переведено превосходно. Но если что составляет истинный ореол Жуковского, как переводчика, — это его перевод следующих трех пьес Шиллера: «Торжество победителей», «Жалоба Цереры» и «Элевзинский праздник». Если бы, кроме этих трех пьес, Жуковский ничего не перевел, ничего не написал, — и тогда бы имя его не было бы забыто в истории русской литературы.

«Торжество победителей» есть одно из величайших и благороднейших созданий Шиллера. В нем гений этого поэта является с лучшей своей стороны. Великая душа Шиллера

горячо сочувствовала всему великому и возвышенному, и это сочувствие ее было воспитано и развито на исторической почве. Глубоко проник этот великий дух в тайну жизни древней Эллады, и много высоких вдохновений пробудила в нем эта дивная страна. Он так красноречиво оплакал падение ее богов, он с такою страстию говорил о ее искусстве, ее гражданской доблести, ее мудрости. И нигде с такою полнотою и такою силою не выразил он, не воспроизвел он поэтического образа Эллады, как в «Торжестве победителей». Эта пьеса есть апофеоза всей жизни, всего духа Греции; эта пьеса — вместе и поэтическая тризна и победная песнь в честь отечества богов и героев. Она написана в греческом духе, облита светом мирообъемлющего созерцания греческого. Шиллер говорит не от себя: он воскресил Элладу и заставил ее говорить от самой себя и за самой себя. Величие и важность греческой трагедии слиты в этой пьесе Шиллера с возвышенною и кроткою скорбью греческой элегии. В ней видится и светлый Олимп с его блаженными обитателями, и подземное царство Аида, и земля, с ее добром и злом, с ее величием и ничтожностью, — и царящая над всеми мрачная Судьба, верховная владычица и богов и смертных... Нельзя шире, глубже и вернее воспроизвести нравственной физиономии народа, уже не существующего столько тысячелетий!

Победоносные греки готовятся отплыть от враждебных берегов Трои в свое отечество и собрались к острогрудым кораблям праздновать тризну в честь минувшего. Калхас приносит жертву богам.

Суд окончен; спор решился,
Прекратилась борьба;
Всё исполнила судьба —
Град великий сокрушился.

Каждый из героев, участвовавших в великом событии падения «священного Приамова града», высказывается каким-нибудь суждением, примененным к обстоятельству. Хитроумный Одиссей замечает, что не всякий насладится миром, возвратившись в свой дом, и, пощаженный богом войны, часто падает жертвою вероломства жены. Менелай говорит о неизбежном суде всевидящего Кронида, карающего преступление. Особенно замечательны слова Аякса Оленда:

Пусть веселый взор счастливых
(Оилеев сын сказал)
Зрит в богах богов правдивых;
Суд их часто слеп бывал:
Сколько добрых¹ жизнь поблёлка!
Сколько низких рок шадит!..
Нет великого Патрокла;
Жив презрительный Терсит.

Но эта горестная и мрачная мысль сейчас же, по свойству всеобъемлющего и многостороннего духа греческого, разрешается в веселое и светлое созерцание:

Смертный, вечный Дий Фортуне
Свогнуравной предал нас;
Уловляй же быстрый час,
Не тревожа сердца втуне.

Вообще эти четверостишия, следующие за каждым куплетом, напоминают собою хор из греческой трагедии. Олейд продолжает:

Лучших бой похитил ярый!
Вечно памятен нам будь
Ты, мой брат, ты, под удары
Подставлявший твердо грудь,
Ты, который нас пожаром
Осажденных защитил...
Но коварнейшему даром
Щит и меч Ахиллов был.
Мир тебе во мгле Эрева!¹
Жизнь твою не враг пожал:
Ты своею силой пал,
Жертва гибельного гнева.

Воспоминание об Ахилле дышит всею полнотою греческого созерцания героизма.

О Ахилл! о мой родитель!
(Возгласил Неоптолем)
Быстрый мира посетитель,
Жребий лучший взял ты в нем,
Жить в любви племен делами —
Благо первое земли;
*Будем славны именами*²
И сокрытые в пыли!
Слава дней твоих нетленна;
В песнях будет цвезть ова:
Жизнь живущих неверна,
Жизнь отживших неизменна!

Великодушная похвала Гектору, вложенная Шиллером в уста Диомеда, есть истинный образец высокого (du sublime) в чувствовании и выражении:

Смерть велит умолкнуть злобе,
(Диомед провозгласил)
Слава Гектору во гробе!
Он краса Пергама был;
Он за край, где жили деды,
Веледушно пролил кровь;
Победившим — честь победы!
*Охранявшему — любовь!*¹
Кто, на суд являсь кровавый,
Славно пал за отчий дом,—
Тот, почтенный и врагом,
Будет жить в преданьях славы!

Но что может сравниться с этою трогательною, этою умиляющею душу картиною *убеленного жизнью* Нестора, с словами кроткого утешения подающего кубок страждущей Гекубе! Здесь в резкой характеристической черте схвачена вся *гуманность* греческого народа:

Нестор, жизнью убеленный,
Нацедил вина фиал,
И Гекубе сокрушенной
Дружелюбно выпить дал.
Пей страданий утоленье;
Добрый Вакхов дар вино:
И веселость и забвенья
Проливает в нас оно.
Пей, страдальца! печали
Утоляются вином:
Боги жалостные в нем
Подкрепленье сердцу дали
Вспомни мать Ниобею:
Что извела она!
Сколь ужасная над нею
Казнь была совершена!
Но и с нею, безотрадной,
Добрый Вакх недаром был:
Он струею виноградной
Вмиг тоску в ней усыпил.
Если грудь вином согрета
И в устах вино кипит —
Скорби наши быстро мчит
Их смывающая Лета.

Эта высокая оратория заключается мрачным финалом: прощество Кассандры намекает на переменчивость участи всего

подлунного и на горе, ожидающее самих победителей Трои:

И вперила взор Кассандра,
Вняв шепнувшим ей богам,
На пустынный брег Скамандра,
На дымящийся Пергам.
*Все великое земное
Разлетается как дым:
Ныне жребий выпал Трое,
Завтра выпадет другим.*¹

Но с греческим мирозерцанием несообразно оканчивать высокую песнь раздирающим душу диссонансом: богатая и полная жизнь сынов Эллады в самой себе, даже в собственных диссонансах, находила выход в гармонию и примирение с жизнью, — и потому пьеса Шиллера достойно заключается утешительным обращением от смерти к жизни, словно музыкальным аккордом:

Смертный, силе, нас гнетущей,
Покоряйся и терпи!
*Спящий в гробе, мирно спи!
Жизнью пользуйся, живущий!*

Таков был греческий романтизм: на гробах и могилах загоралась для него вечная заря жизни; несчастья и гибель индивидуального не скрывали от его глубокого и широкого взгляда торжественного хода и блаженствующей полноты общего; на веселых пиршествах ставил он урны с пеплом почивших, статуи смерти и, глядя на них, восклицал:

Спящий в гробе, мирно спи!
Жизнью пользуйся, живущий!

Смерть для грека являлась не мрачным, отвратительным остовом, но прекрасным, тихим, успокоительным гением сна, кротко и любовно смежавшим навеки утомленные страданием и блаженством жизни очи...

Перевод Жуковского «Торжества победителей» есть образец превосходных переводов, — так что если при тщательном сравнении иные места окажутся не вполне верно или не вполне сильно переданными, — зато еще более найдется мест, которые в переводе сильнее и лучше выражены. Так, например, у Шиллера сказано просто: «И в дикое празднество радующихся примешивали они (пленные жены и девы троянские) плачевное пе-

ние, оплакивая собственные страдания и падение царства». У Жуковского это выражено так:

И с победной песнью дикой
Их сливался тихий стон
*По тебе, святой, великой,
Невозвратный Илион.*¹

«Жалоба Цереры» — тоже одно из величайших созданий Шиллера — передана по-русски Жуковским с таким же изумительным совершенством, как и «Торжество победителей». В этой пьесе Шиллер воспроизвел романтический образ элевзинской Цереры — нежной и скорбящей матери, оплакивающей утрату дочери своей, Прозерпины, похищенной мрачным владыкою подземного царства, суровым Аидом:

Сколь завидна мне, печальной,
Участь смертных матерей!
Легкий пламень погребальной
Возвращает им детей;
А для нас, богов нетленных,
Что усладю утрат?
Нас, безрадостно-блаженных,
Парки строгие щадят...
Парки, парки, поспешите
С неба в ад меня послать;
*Прав богини не цадите:
Вы обрадуете мать.*

В поэтическом образе брошенного в землю зерна, которого корень ищет ночной тьмы и питается Стиксовой струей, а лист выходит в область неба и живет лучами Аполлона, — в этом дивно-поэтическом образе Шиллер выразил глубокую идею связи романтического мира сердца и чувства с миром сознания и разума и сделал самый поэтический намек на скорбь и утешение божественной матери: этот корень, ищущий ночной тьмы и питающийся Стиксовой водою, и этот лист, радостно рвущийся на свет и подымающийся к небу —

Ими таинственно слита
Область тьмы с странюю дня,
И приходят от Копита
Милой вестью для меня;
И ко мне в живом дыханье
Молодых цветов весны

Подымается признание,
Глас родной из глубины;
Он разлуку услаждает,
Он душе моей твердит,
Что любовь не умирает
И в отшедших за Коцит.

Сколько скорбной и умилительной любви в этом обращении романтической богини к любимым чадам ее материнского сердца — к цветам:

О, приветствую вас, чада
Расцветающих полей!
Вы тоски моей услада,
Образ дочери моей!
Вас налью благоуханьем,
Наною живой росой,
И с Аврориным сияньем
Поравнюю красотой;
Пусть весной природы младость,
Пусть осенний мрак полей
И мою вещает радость,
И печаль души моей!

В «Элевзинском празднике» Шиллера есть опять поэтическая апофеоза Цереры; но здесь эта богиня представлена уже с другой ее стороны. В «Жалобе Цереры» эта богиня является представительницею греческого романтизма: в «Элевзинском празднике» она является божеством благотворно деятельным — очеловечивает и одухотворяет подобных троглодитам людей, научая их земледелию, соединяет их в общества, дает им богов и храмы, низводит к ним ремесла и искусства и посеивает между ними семена гражданственности. Эта превосходная поэма Шиллера превосходно переведена Жуковским.

Вероятно, увлеченный шиллеровским созерцанием великого мира греческой жизни, Жуковский и сам написал пьесу в этом же роде — «Ахилл». В ней есть прекрасные места; но вообще в греческое созерцание Жуковский внес слишком много своего, — и тон ее выражения сделался оттого гораздо более унылым и расплывающимся, нежели сколько следовало бы для пьесы, которой содержание взято из греческой жизни и которая написана в греческом духе. Равным образом к недостаткам этой пьесы принадлежит еще и то, что она больше растянута, чем сжата, а потому утомляет в чтении. Но, несмотря на то, в ней есть красоты, иногда напоминающие пьесы Шиллера в этом роде,

и вообще «Ахилл» Жуковского — одно из замечательных его произведений.

Как романтик по натуре, Шиллер созерцал греческую жизнь с ее романтической стороны, — и вот причина, почему многие недалёковидные критики не хотели в его произведениях греческого содержания видеть верное воспроизведение духа Эллады: но это уже была вина их, недалёковидных критиков, а не вина Шиллера. Вольно же было им и не подозревать, что в Греции был свой романтизм! Жуковский тоже, как романтик по натуре, был в состоянии превосходно передать пьесы Шиллера греко-романтического содержания. По этой же самой причине его переводы таких пьес Гёте более неудачны, чем удачны: ссылаемся на «Мою богиню» (т. VI, стр. 65). Это понятно: Гёте смотрел на Грецию совсем с другой стороны, нежели Шиллер: последний более видел ее внутреннюю, романтическую сторону; Гёте — видел больше ее определенную, светлую олимпийскую сторону. Оба великие поэта верно смотрели на Грецию, каждый видя разные, но ее же собственные стороны. Когда же Гёте сходилась с Шиллером в созерцании греческой жизни (как, например, в «Прометее» и «Коринфской невесте») — он отыскивал в нем и выражал более философскую его сторону. И в этом отношении Гёте был верен своему духу. Романтическое направление Жуковского совершенно вне сферы Гётева созерцания, и потому Жуковский мало переводил из Гёте,¹ и все переведенное или заимствованное из него переменил по-своему, за исключением только чисто романтических в духе средних веков пьес Гёте, каковы, например, баллады: «Лесной царь» и «Рыбак». И если талант Жуковского, как переводчика, совершенно вне сферы поэзии Гёте, — отсюда несколько еще не следует, чтоб причиною этого была высота гения Гёте. Жуковский переводил же превосходно Шиллера, — а гений Шиллера ничем не ниже гения Гёте. Вообще мысль считать Шиллера ниже Гёте — и нелепа и устарела. Жуковский — необыкновенный переводчик, и потому именно способен верно и глубоко воспроизводить только таких поэтов и такие произведения, с которыми натура его связана родственною симпатиею.

«Идеалы» Шиллера переведены не совсем удачно. Перевод этот относится к первой поре поэтической деятельности Жуковского. Уж одно то, что, переводя эту пьесу, он переменил название ее «Идеалы» на «Мечты», — одно уж это показывает, как неглубоко вник он в мысль ее. Многие стихи в этой пьесе просто нехороши; многие выражения лишены точности и определенности. Вот, для доказательства, целый куплет:

И неестественным стремленьем
Весь мир в мою теснился грудь;

Картиной, звуком, *выраженьем*,
Во всё я жизнь хотел вдохнуть;
И в нежном семени сокрытый,
Сколь пышным мне казался свет...
Но ах, сколь мало в нем развито!
*И малое — сколь бедный цвет!*¹

Как-то чувствуется само собою, что вместо *выраженьем* надо было поставить *словом*; последние четыре стиха так неловки, что едва-едва можно догадываться о мысли Шиллера.

Другим образом, но так же неудачно переведена пьеса Байрона, начинающаяся, в переводе, стихом: «Отымает наши радости». ² Жуковский дал ей совсем другой смысл и другой колорит, так что байроновского в ней ничего не осталось, а замененного переводчиком, после даже прозаического, но верного перевода, нельзя читать с удовольствием. Вот самый близкий прозаический перевод пьесы Байрона:

Нет радостей, какие может дать нам мир, в замену тех, которые он отнимает у нас в то время, когда уж жар первых мыслей остывает в печальном увядании чувств. Не одна только свежесть ланит вянет скоро, — нет, свежий румянец сердца исчезает прежде самой юности.

И эти немногие души, которым удастся уцелеть после их разрушенного счастья, наплывают на мели преступлений или уносятся в океан буйных страстей. Их путеводный компас изломан, или стрелка его напрасно указывает на берег, к которому их разбитая ладья никогда не причалит.

Тогда-то сходит на душу тот мертвенный холод, подобный самой смерти; сердце не может сочувствовать страданиям других, не смеет думать о своих собственных страданиях; ручей слез покрывается тяжелой ледяною корою; а если и блестят еще очи, — то это блеск льда.

Хотя остроумие порою ярко сверкает еще в устах, и смех развлекает сердце в часы полуночи, которые не дают уже прежней надежды на успокоение; но всё это как листья плюща, обвивающиеся вокруг развалившейся башни: зеленые и дико свежие сверху — серые и землистые снизу.

О, если б мог я чувствовать, как чувствовал прежде, быть тем, чем был... или плакать об исчезнувшем, как бывало плакал... Как бы ни был мутен и нечист ручей, найденный нечаянно в пустыне, он кажется сладостным и отрадным: так отрадны были бы мне мои слезы среди опустошенной степи моей жизни.

Сличите хоть второй куплет нашего буквального прозаического перевода с стихотворным переводом Жуковского:

Наше счастье разбитое
Видим мы игрушкой волн,

И в далекий мрак сердитое
Море мчит наш бедный чолн.
Стрелки нет путеводительной,
Иль вотще ее магнит
В бурю к пристани спасительной
Чолн беспарусный манит...

То ли это?.. В последних двух куплетах еще более искажена мысль Байрона.

Но — странное дело! — наш русский певец тихой скорби и унылого страдания обрел в душе своей крепкое и могучее слово для выражения страшных, подземных мук отчаяния, на-чертанных молниеносною кистью титанического поэта Англии! «Шильонский узник» Байрона передан Жуковским на русский язык стихами, отзывавшимися в сердце как удар топора, отделяющий от туловища невинно осужденную голову... Здесь в первый раз крепость и мощь русского языка явилась в колоссальном виде, и до Лермонтова более не являлась. Каждый стих в переводе «Шильонского узника» дышит страшною энергиею, и надо совершенно потеряться, чтоб выписать *лучшее* из этого перевода, где каждая страница есть равно *лучшая*. Но мы напомним здесь нашим читателям только эту ужасную картину душевного ада, в сравнении с которым ад самого Данте кажется каким-то раем:

Но что потом сбилось со мной,
Не помню... свет казался тьмой,
Тьма светом; воздух исчезал;
В оцепенении стоял
Без памяти, без бытия
Меж камней хладным камнем я;
И виделось, как в тяжком сне,
Всё бледным, темным, тусклым мне;
Всё в смутную слилось тень;
То не было ни ночь, ни день,
Ни тяжкий свет тюрьмы моей,
Столь ненавистный для очей:
То было тьма без темноты;
То было бездна пустоты
Без протяженья и границ;
То были образы без лиц,
То страшный мир какой-то был,
Без неба, света и светил,
Без времени, без дней и лет,
Без промысла, без благ и бед.

Ни жизнь, ни смерть — как сон гробов,
Как океан без берегов,
Задавленный тяжелой мглой,
Недвижный, темный и немой.

Много было расточено похвал переводу отрывка из поэмы Томаса Мура «Див и Пери»; но перевод этот далеко ниже похвал: он тяжел и прозаичен, и только местами проблескивает в нем поэзия. Впрочем, может быть, причиною этого и сам оригинал, как не совсем естественная подделка под восточный романтизм. Несравненно выше, по достоинству перевода, почти никем не замеченная поэма «Суд в подземелье».¹ Мрачное содержание этой поэмы взято из мрачной жизни невежественных и дико фанатических средних веков. Молодую монахиню, увлеченную страстию сердца, осуждают быть заживо схороненною в подземном склепе...

Три совершителя суда
Сидели рядом за столом;
Пред ними разложен на нем
Устав бенедиктинцев был;
И чуть, во мгле сияя, лил
Мерцанье бледное ночник
На их со мглой слинянный лик.
Товарищ двум другим судьям,
Игуменя из Витби там
Являлась, и была сперва
Ее открыта голова;
Но скоро скорбь втеснилась ей
Во грудь, и слезы из очей
Невольно жалость извлекла,
И покрывалом облекла
Тогда лицо свое она.
С ней рядом, как мертвец бледна,
С суровой строгостью в чертах,
Обретшая в посте, в мольбах
Бесстрастье хладное одно
(В душе святошеством давно
Прямую святость уморя),—
Тильмутского монастыря
Приорша гордая была;
И ряса черная, как мгла,
Лежала на ее плечах;
И жизни не было в очах,
Черневших мутно без лучей
Из-под седых ее бровей.

Аббат Кутбертовой святой
Обителя, монах седой,
Иссохнувший полумертвец
И уж с давнишних пор слепец,
Меж ними сгорбившись сидел;
Потухший взор его глядел
Вперед, ничем не привлечен,
И грозной думой омрачен.
Ужасен бледный был старик,
Как каменный надгробный лик,
Во храме зримый в час ночной,
Немого праха страж немой.
Пред ними жертва их стоит;
На голове ее лежит
Лицо скрывающий покров;
Видна на белой рясе кровь;
И на столе положены
Свидетели ее вины:
Лампада, четки и кинжал.
По знаку данному, сорвал
Монах с лица ее покров;
И кудри черных волос
Упали тучей по плечам.
Приорши строгия очам
Был узницы противен вид;
С насмешкой злобною глядит
В лицо преступницы она,
И казнь ее уж решена.

.
.
Перед судилищем она
Стоит, почти умерщвлена
Терзаньем близкого конца;
И бледность мертвого лица
Была видней, была страшней
От черноты ее кудрей,
Двойною пышною волной
Обливших лик ее молодой.
Оцепенев, стоит она;
Глава на грудь наклонена;
И если б мутный луч в глазах,
И содрогание в грудях
Не изменяли ей порой,
За лик бездушный восковой
Могла б быть принята она:
Так бездыханна, так бледна,

С таким безжизненным лицом,
Таким безгласным мертвецом
Она ждала судьбы своей
От непрощающих судей.
И казни страх ей весь открыт:
В стене, как темный гроб, прорыт
Глубокий, низкий, тесный вход;
Тому, кто раз в тот гроб войдет,
Назад не выйти никогда;
Коренья, в черепке вода,
Краюшка хлеба с ночником
Уже готовы в гробе том;
И с дымным факелом в руках,
На заступ опершись, монах,
Палач подземный, перед ним,
Безгласен, мрачен, недвижим,
С покровом на лице стоит;
И грудой на полу лежит
Гробокопательный снаряд:
Кирпич, кирка, известка, млат.
Слепой игумен с места встал,
И руку тощую поднял
И узицу благословил...
И в землю факел свой вонзил,
И к жертве подошел монах;
И уж она в его руках
Трепещет, борется, кричит,
И, сладив с ней, уже тащит,
Бесчувственный на крик и плач,
Ее живую в гроб палач...

Сто ступеней наверх вели;
Из тайника судьи пошли,
И вид их был свирепо дик:
И глухо жалкий, томный крик
Из глубины их провожал;
И страх шаги их ускорял;
И глуше становился стон,
И наконец умолкнул он;
И скоро вольный воздух им
Своим дыханием живым
Стесненны груди оживил.
Уж час ночного бденья был,
И в храме цели. И во храм
Они пошли; но им и там
Сквозь набожный поющих лик

Всё слышался подземный крик.
Когда ж во храме хор отпел,
Ударить в колокол велел
Аббат душе на упокой...
Протяжный глас в тиши ночной
Раздался; из глубокой мглы
Ему Нортумбрии скалы
Откликнулись; услыша звон,
В Брамбурге селянин сквозь сон
С подушки голову поднял,
Молиться об умершем стал,
Не домолился и заснул;
Им возбужденный, помянул
Усопшего святой чернец,
Варквортской пустыни жилец;
В Шевьотскую залегши сень,
Вскочил испуганный олень,
По ветру ноздри распустил,
И чутко ухом шевелил,
И поглядел по сторонам,
И снова лег... и снова там
Всё, что смутил минутный звон,
В глубокий погрузилось сон.

«Овсяный кисель», «Красный карбункул», «Деревенский сторож в полночь», «Сражение с змеем», «Неожиданное свидание», «Путешественник и поселанка» (из *Гёте*), «Норманский обычай», «Тленность», «Война мышей с лягушками», «Цейкс и Гальциона» и отрывки из «Энеиды» и «Илиады» принадлежат к числу замечательных переводов Жуковского. В отрывках из «Илиады» стих легче, чем стих Гнедича; но в последнем, по нашему мнению, более жизни, более греческого духа и колорита. Впрочем, Жуковский эти отрывки из «Илиады» перевел с латинского.

Сделаем перечень всем пьесам Жуковского — и переводным, и подражательным, и оригинальным, которые мы считаем или лучшими, или самыми характеристическими его произведениями. Из баллад: «Рыцарь Тогенбург», «Ивиковы журавли», «Лесной царь», «Кассандра», «Три песни», «Граф Габсбургский», «Узник», «Эолова арфа», «Ахилл», «Поликратов перетень», «Старый рыцарь», «Роланд оруженосец», «Плавание Карла Великого», «Кубок», «Замок Смальгольм», «Перчатка», «Покаяние», «Отрывки из испанских романсов о Сиде». Из мелких лирических пьес: «Тоска по милом», «Цветок», «Песнь араба над могилою коня», «Пловец», «Счастлив тот, кому забавы», «О, милый друг, теперь с тобою радость», «Минувших дней очарованье», «Жалоба», «Верность до гроба», «Голос с того света»,

«Ночь», «Утешение в слезах», «К месяцу», «Песня бедняка», «Весеннее чувство», «Утешение», «Таинственный посетитель», «Мотылек и цветы», «К мимопролетевшему знакомому гению», «Желание», «Младенец», «Сон», «Счастье во сне», «К востоку, все к востоку», «Розы расцветают», «Замок на берегу моря», «Горная дорога», «Певец», «Жизнь», «Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу», «Элизиум», «Путешественник», «Славянка», «Вечер», «На кончину королевы Виртембергской», «Сельское кладбище», «Море», «Праматерь внуке», «К Филону», «Две песни», «Привидение», «Мечта», «Победитель», «Три путника», «Видение», «Теон и Эсхин», «Счастье», «Ночной смотр», «Утренняя звезда», «Летний вечер».

Многие из этих пьес уже не могут иметь такого интереса, какой имели прежде, и не могут читаться с таким восторгом и упоением, с какими читались прежде; но причина этого заключается совсем не в таланте Жуковского, а в содержании и духе этих пьес. У всякого времени есть своя задушевная дума, то радостная, то тяжелая; есть свои потребности и свои интересы, а потому и своя поэзия. Неувядаемость поэзии каждой эпохи зависит от идеальной значительности этой эпохи, от глубины и общности идеи, выраженной ее историческою жизнью. Долее всех живут такие произведения искусства, которые во всей полноте и во всей силе передают то, что было самого истинного, самого существенного и самого характеристического в эпохе. Всё же, что не выполняет этих условий, или выполняет их неудовлетворительно, — всё такое теряет свой интерес в другую эпоху, и мало-помалу навеки смывается волнами шумно несущейся жизни. И немногое, слишком немногое выносится наверх волнами этого глубокого и безбрежного океана, и как много тонет в его бездонной глубине!..

Многие пьесы Жуковского, совершенно отжившие для нашего времени, всё-таки имеют свой исторический интерес, и без них полное издание сочинений Жуковского не имело бы общего характера поэзии Жуковского. Таковы: «Людмила», «Алина и Альсим», «Двенадцать спящих дев», «Певец во стане русских воинов» и проч. — Послания Жуковского заключают в себе, местами и отрывками, характеристические черты времени, в которое они писаны; сверх того, в них, как заметили мы выше, встречаются поэтические проблемки и замечательные мысли. Особенно слабыми пьесами (иные по форме, иные по содержанию, иные по тому и другому) считаем мы следующие: «Песнь барда над гробом славян-победителей», «Певец в Кремле», «Пиршество Александра, или Сила гармонии» (Из Драйдена), «Гимн (Подражание Томсону)», «Библия», «Сон могильца», «Эпименид», «Орел и голубка», «Добрая мать», «Сиротка», «Подробный отчет о луне» (какое-то странное résumé всего

говоренного поэтом о луне в разных стихотворениях его), «Алонзо», «Доника», «Ленора», «Королева Урака», «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди», «Две были и еще одна», «Фридолин» (прекрасный перевод странной по содержанию пьесы Шиллера), «Сказка о царе Берендее» и «Сказка о спящей царевне». Что касается до «Аббаддонны» — это мастерской, превосходный перевод из самой натянутой, какая только была в свете, и совершенно забытой теперь поэмы.¹

Мы бы опустили одну из самых характеристических черт поэзии Жуковского, если б не упомянули о дивном искусстве этого поэта живописать картины природы и влагать в них *романтическую* жизнь. Утро ли, полдень ли, вечер ли, ночь ли, ведро ли, буря ли, или пейзаж — всё это дышит в ярких картинах Жуковского какою-то таинственною, исполненною чудных сил жизнью... Примеры лучше всего объяснят нашу мысль касательно этого предмета:

Стоял среди цветущия равнины
Старинный Ирлингфор,
И пышные с высот его картины
Повсюду видел взор.
Авон, шумя под древними стенами,
Их пеной орошал,
И низкий брег с лесистыми холмами
В струях его дрожал.
Там пламенел берегов на тихом склоне²
Закат сквозь редкий лес;
И трепетал во дремлющем Авоне
С звездами свод небес.
Вдали, вблизи рассыпанные села
Дымились по утрам:
От резвых стад долина вся шумела,
И вторил лес рогам.
Спешил с пути прохожий совратяся
На Ирлингфор взглянуть,
И, красотой его пленяся,³
Он забывал свой путь.

(«Варвик»).

Небо в Рейне дрожало,
И луна из дымных туч
На ладью сквозь парус алой
Проливала темный луч.

И плывут они безмолвны;
За кормой струя бежит;
Тихо плещут в лодку волны,
Парус вздулся и шумит.
И на берегу молчанье;
И на месяце туман;
Лора в робком ожиданье,
В смутной думе Адельстан.
(«Адельстан»).

Владыко Морвены,
Жил в дедовском замке могучий Ордал;
Над озером стены
Зубчатые замок с холма возвышал;
Прибрежны дубравы
Склонялись к водам,
И стлался кудрявый
Кустарник по злачным окрестным холмам.
Спокойствие сеней
Дубравных там часто лай псов нарушал;
Рогатых еленей
И вепрей и ланей могучий Ордал
С отважными псами
Гонял по холмам;
И доли с холмами,
*Шумя, отвечали зовущим рогам.*¹
.
На темные своды
Багряным щитом покати́лась луна;
И озера воды
Струистым сияньем покрыла она;
От замка, от сеней
Дубрав по брегам
Огромные теней
Легли великаны по гладким водам.
.
Прохладою дышит
Там ветер вечерний и в листьях шумит,
И ветви колышет,
И арфу лобзает... но арфа молчит.
Творения радость,
Настала весна —
И в свежую младость,
Красу и веселье земля убрана.
И ярким сияньем
Холмы осыпал вечеряющий день;

На землю с молчаньем
Сходила ночная росистая тень;
Уж синие своды
Блистали в звездах;
Сравнились воды,
И ветер улегся на спящих листьях.
(«Фолова арфа»).

И вот... настал последний день;
Уж солнце за горою;
И стелется вечерняя тень
Прозрачной пеленою;
Уж сумрак... смерклось... вот луна
Блеснула из-за тучи;
Легла на горы тишина;
Утих и лес дремучий;
Река сравнялась в берегах;
Зажглись светила ночи;
И сон глубокий на полях;
И близок час полночи...
.
И всё в ужасной тишине;
Окрестность, как могила;
Вот... каркнул ворон на стене;
Вот... стая псов завывала,
И вдруг... протяжно полночь бьет;
Нашли на небо тучи;
Река надулась; бор ревет;
И мчится прах летучий...
Напрасно веет ветерок
С душистых долины;
И свет луны сребрит поток
Сквозь темных лип вершины;
И ласточка зари восход
Встречает щебетаньем;
И роща в тень свою зовет
Листочков трепетаньем;
И шум бегущих с поля стад
С пастушьими рогами
Вечерний мрак животворят,
Теряясь за холмами...

Увы! уж и последний день
Край неба озлащает;
Сквозь темную дубравы сень

Блистанье проникает;
Всё тихо, весело, светло;
Всё негой сладкой дышит;
Река прозрачна, как стекло;
Едва, едва колышет
Листами легкий ветерок;
В полях благоуханье;
К цветку прилипнул мотылек
И пьет его дыханье...

(«Громобой»).

Окрест сторона та прекрасна была:
Река наравне с берегами,
По зелени яркой лазурно текла
И зелень поила струями;
Живые дороги вились по полям;
Меж нивами села блистали;
Пестрели стада; отвечая рогам,
Долины и холмы звучали;
Святой монастырь на пригорке стоял
За темною клеюв оградой;
Меж ними — в то время как вечер сиял —
Багряной горел он громадой.

Был вечер прекрасен, и тих, и душист;
На горных вершинах сияло;
Свод неба глубокий был темен и чист;
Торжественно все утихало.

.
Попрежнему грустен, попережнему дик
(Уж годы прошли в покаянье),
На место, где сердце он мучить привык,
Он шел, погруженный в молчанье.
Но вечер невольно беседовал с ним
Своей миротворной красою,
И тихой земли усыплением святым,
И звездных небес тишиною.
И воздух его обнимал теплотой,
И пил аромат он целебный,
И в слух долетал издалика порой
Отшельников голос хвалебный.

(«Покаяние»).

И воцарилась всюду тишина;
Всё спит... лишь изредка в далекой мгле промчится¹

Невнятный глас... или колыхнется волна...
 Иль сонный лист зашевелится.
 Я на берегу один... окрестность вся молчит...
 Как привидение, в тумане предо мною
 Семья младых берез недвижимо стоит
 Над усыпленную водою.
 Вхожу с волнением под их священный кров;
 Мой слух в сей тишине приветный голос слышит:
*Как бы эфирное там веет меж листов,
 Как бы невидимое дышит;
 Как бы сокрытая под юных древ корой,
 С сей очарованной мешаясь тишиною,
 Душа незримая подымлет голос свой
 С моей беседовать душою.*¹
 И некто урне сей безмолвный приседит;
 И, мнится, на меня вперил он томны очи;
 Без образа лицо, и зрак туманный слит
 С туманным мраком полуночи.
 Смотрю... и, мнится, всё, что было жертвой лет,
 Опять в видении прекрасном воскресает;
 И всё, что жизнь сулит, и всё, чего в ней нет,
 С надеждой к сердцу прилетает...

(«Славянка»).

Таких примеров мы могли бы выписать и еще больше, но думаем, что и этих слишком достаточно, чтоб показать, что изображаемая Жуковским природа — *романтическая природа*, дышащая таинственной жизнью души и сердца, исполненная высшего смысла и значения.

Стих Жуковского неизмеримо выше стиха всех предшествовавших ему поэтов: он исполнен мелодии и вместе с тем какой-то сжатой крепости и энергии. Такого стиха требовали содержание и дух поэзии Жуковского. И, несмотря на то, еще многого недоставало этому стиху: он еще далеко не совсем свободен, не совсем гибок. Содержание поэзии Жуковского было так односторонне, что стих его не мог отразить в себе все свойства и всё богатство русского языка. Батюшков тоже не мало сделал для русского стиха; но, несмотря на соединенные заслуги этих двух поэтов, создание вполне поэтического и вполне художественного стиха предлежало Пушкину. Кроме односторонности содержания поэзии Жуковского, не должно еще забывать, что поэтическая деятельность его двойственна: в одной он является, как романтик, самобытен и оригинален; в другой — под влиянием предшествовавших ему поэтов и особенно под влиянием идей Карамзина. Правда, он и в патристические стихотворения и в послания внес что-то свое, ему собственно, как роман-

тику, принадлежащее; но стих в этих пьесах всё-таки отзывается более или менее фактурою старых мастеров нашей поэзии. Попадаютя в стихотворениях Жуковского стихи тяжелые и темные, как, например, эти:

Их одобренье нам награда,
А порицание — ограда
От убивающия дар
Надменной мысли совершенства.¹

Иногда расстановка слов напоминает Ломоносова, как, например:

А ты, дарующий и трон и власть царям,
Ты, на совете их седящий благодатью,
Ознаменуй твоей дела мои печатью.²

Есть, наконец, стихи (правда, их поискать да поискать), в которых веет дух Хераскова, как, например:

Бегут — во прах и гром, и шлем, и меч, и щит,
Впереди, в тылу, с боков и рядом (?) страх бежит.

Жуковский не мог не иметь сильного влияния на Пушкина; но, в свою очередь, и Пушкин имел сильное влияние на Жуковского: все стихотворения, написанные им уже по истечении второго десятилетия текущего века, отличаются несравненно лучшим языком и стихом. К общим недостаткам поэзии Жуковского принадлежит часто невыдержанность в целом: редкая пьеса его не теряет многого из своего достоинства отсутствием сжатости и всего лишнего. Превосходная элегия «На смерть королевы Виртембергской» может служить образцом этого недостатка: в ней есть лишние куплеты, замедляющие, без нужды, развитие главной мысли и своею растянутою прозаичностью ослабляющие впечатление целого.

Неизмерим подвиг Жуковского и велико значение его в русской литературе! Его романтическая муза была для дикой степи русской поэзии элевзинскою богинею Церерою: она дала русской поэзии душу и сердце, познакомив ее с таинством страдания, утрат, мистических откровений и полного тревоги стремления «в оный таинственный свет», которому нет имени, нет места, но в котором юная душа чувствует свою родную, заветную сторону. Есть пора в жизни человека, когда грудь его полна тревоги и волнуется тоскливым порыванием без цели, когда горячие желанья с быстротою сменяют одно другое, и сердце,

желаая многого, не хочет ничего; когда определенность убивает мечту, удовлетворение подсекает крылья желанию, когда человек любит весь мир, стремится ко всему и не в состоянии остановиться ни на чем; когда сердце человека порывисто бьется любовью к идеалу и гордым презрением к действительности, и юная душа, расправляя мощные крылья, радостно взвигается к светлому небу, желая забыть о существовании земного праха. В эту пору жизни человека любовь робка и стыдлива, жаждет одного только сочувствия и удовлетворяется долгим взглядом, таинством присутствия милого существа, и за тихое пожатие руки не пожелает полного обладания. Правда, в этой поре много односторонности, много ложного, больше фантазии, чем сердца, и за нею непременно должна следовать пора горького и тяжелого разочарования для того, чтоб человек пришел в состояние понять истину, как она есть, простую и прекрасную собственною красотою, а не радужным нарядом фантазии; чтоб он мог понять, что вечное и бесконечное является в преходящем и конечном, что идея в фактах, душа в теле... Но эта пора юношеского энтузиазма есть необходимый момент в нравственном развитии человека, — и кто не мечтал, не порывался в юности к неопределенному идеалу фантастического совершенства, истины, блага и красоты, тот никогда не будет в состоянии понимать поэзию — не одну только создаваемую поэтами поэзию, но и поэзию жизни; вечно будет он влачиться низкою душою по грязи грубых потребностей тела и сухого, холодного эгоизма. Пора безотчетного романтизма в духе средних веков есть необходимый момент не только в развитии человека, но и в развитии каждого народа и целого человечества. Средние века были этим великим моментом развития народов Западной Европы, а следовательно, и всего человечества; и этот момент всемирно-исторического развития выразился в искусстве средних веков. Мы, русские, позже других вышедшие на поприще нравственно-духовного развития, не имели своих средних веков: Жуковский дал нам их в своей поэзии, которая воспитала столько поколений и всегда будет так красноречиво говорить душе и сердцу человека в известную эпоху его жизни. Жуковский — это поэт *стремления, душевного порыва к неопределенному идеалу*. Произведения Жуковского не могут восхищать всех и каждого во всякий возраст: они внятно говорят душе и сердцу в известный возраст жизни или в известном расположении духа: вот настоящее значение поэзии Жуковского, которое она всегда будет иметь. Но Жуковский, кроме того, имеет великое историческое значение для русской поэзии вообще: одухотворив русскую поэзию романтическими элементами, он сделал ее доступною для общества, дал ей возможность развития, и без Жуковского мы не имели бы Пушкина. Сверх того есть еще

и другая великая заслуга русскому обществу со стороны Жуковского: благодаря ему немецкая поэзия — нам родная, и мы умеем понимать ее без того усилия, которое условливается чуждою национальностью. Еще в детстве мы, через Жуковского, приучаемся понимать и любить Шиллера, как бы своего национального поэта, говорящего нам русскими звуками, русскою речью...

СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ¹

Обзор поэтической деятельности Батюшкова; характер его поэзии. — Гнедич; его переводы и оригинальные сочинения. — Мерзляков. — Князь Вяземский. — Журналы конца карамзинского периода.

Батюшков далеко не имеет такого значения в русской литературе, как Жуковский. Последний действовал на нравственную сторону общества посредством искусства; искусство было для него как бы средством к воспитанию общества. Заслуга Жуковского собственно перед искусством состояла в том, что он дал возможность содержания для русской поэзии. Батюшков не имел почти никакого влияния на общество, пользуясь великим уважением только со стороны записных словесников своего времени, и хотя заслуги его перед русскою поэзиею велики, — однако ж он оказал их совсем иначе, чем Жуковский. Он успел написать только небольшую книжку стихотворений, и в этой небольшой книжке не все стихотворения хороши, и даже хорошие далеко не все равного достоинства.² Он не мог иметь особенно сильного влияния на современное ему общество и современную ему русскую литературу и поэзию: влияние его обнаружилось на поэзию Пушкина, которая приняла в себя или, лучше сказать, поглотила в себе все элементы, составлявшие жизнь творений предшествовавших поэтов. Державин, Жуковский и Батюшков имели особенно сильное влияние на Пушкина: они были его учителями в поэзии, как это видно из его лицейских стихотворений. Всё, что было существенного и жизненного в поэзии Державина, Жуковского и Батюшкова, — всё это присуществовало поэзии Пушкина, переработанное ее самобытным элементом. Пушкин был прямым наследником поэтического богатства этих трех мастеров русской поэзии, — наследником, который собственной деятельностью до того увеличил полученные им капиталы, что масса приобретенного им самим подавила собою полученную и пущенную им в оборот сумму. Как умели и могли, мы старались показать и открыть существенное и жизненное в поэзии Державина и Жуковского; теперь остается нам сделать это в отношении к поэзии Батюшкова.

Направление поэзии Батюшкова совсем противоположно направлению поэзии Жуковского. Если *неопределенность* и *туманность* составляют отличительный характер романтизма в духе средних веков, — то Батюшков столько же *классик*, сколько Жуковский *романтик*; ибо *определенность* и *ясность* — первые и главные свойства его поэзии. И если б поэзия его, при этих свойствах, обладала хотя бы столь же богатым содержанием, как поэзия Жуковского, — Батюшков как поэт был бы гораздо выше Жуковского. Нельзя сказать, чтоб поэзия его была лишена всякого содержания, не говоря уже о том, что она имеет свой, совершенно самобытный характер; но Батюшков как будто не сознавал своего призвания и не старался быть ему верным, тогда как Жуковский, руководимый непосредственным влечением своего духа, был верен своему романтизму и вполне исчерпал его в своих произведениях. Светлый и определенный мир изящной, эстетической древности — вот что было призванием Батюшкова. В нем первом из русских поэтов художественный элемент явился преобладающим элементом. В стихах его много пластики, много *скульптурности*, если можно так выразиться. Стих его часто не только слышим уху, но видим глазу: хочется ощупать извивы и складки его мраморной драпировки. Жуковский только через Шиллера познакомился с древнею Элладю. Шиллер, как мы заметили в предшествовавшей статье, смотрел на Грецию преимущественно с романтической стороны ее, — и русская поэзия не знала еще Греции с ее чисто художественной стороны, не знала Греции, как всемирной мастерской, через которую должна пройти всякая поэзия в мире, чтоб научиться быть изящною поэзию. В анакреонтических стихотворениях Державина проблескивают черты художественного резца древности, но только проблескивают, сейчас же теряясь в грубой и неуклюжей обработке целого. И эти проблески античности тем больше делают чести Державину, что он, по своему образованию и по времени, в которое жил, не мог иметь никакого понятия о характере древнего искусства, и если приближался к нему в проблесках, то не иначе, как благодаря только своей поэтической натуре. Это показывает, между прочим, чем бы мог быть этот поэт и что бы мог он сделать, если б явился на Руси в другое, более благоприятное для поэзии время. Но Батюшков сблизился с духом изящного искусства греческого сколько по своей натуре, столько и по большему или меньшему знакомству с ним через образование. Он был первый из русских поэтов, побывавший в этой мировой студии мирового искусства; его первого поразили эти изящные головы, эти соразмерные торсы — произведения волшебного резца, исполненного благородной простоты и спокойной пластической красоты. Батюшков, кажется, знал латинский язык и, кажется,

не знал греческого; неизвестно, с какого языка перевел он двенадцать пьес из греческой антологии: этого не объяснено в коротеньком предисловии к изданию его сочинений, сделанному Смирдиным; но приложенные к статье «О греческой антологии» французские переводы этих же самых пьес позволяют думать, что Батюшков перевел их с французского.¹ Это последнее обстоятельство разителью показывает, до какой степени натура и дух этого поэта были родственны эллинской музе. Для тех, кто понимает значение искусства как искусства, и кто понимает, что искусство, не будучи прежде всего искусством, не может иметь никакого действия на людей, каково бы ни было его содержание, — для тех должно быть понятно, почему мы приписываем такую высокую цену переводам Батюшкова двенадцати маленьких пьесок из греческой антологии. В предшествовавшей статье мы выписали большую часть антологических его пьес; здесь приведем для примера одну, самую короткую:

Сокроем навсегда от зависти людей
Восторги пылкие и страсти упоенья;
Как сладок поцелуй в безмолвии ночей,
Как сладко тайное любви наслажденье!

Такого стиха, как в этой пьеске, не было до Пушкина ни у одного поэта, кроме Батюшкова; мало того: можно сказать решительнее, что до Пушкина ни один поэт, кроме Батюшкова, не в состоянии был показать возможности такого русского стиха. После этого Пушкину стоило не слишком большого шага вперед начать писать такими антологическими стихами, как вот эти:

Счастливый юноша, ты всем меня пленил:
Душою гордою и пылкой, и незлобной,
И первой младости красой женоподобной.

Или вот эти:

Я верю: я любим; для сердца нужно верить.
Нет, милая моя не может лицемерить;
Всё непритворно в ней: желаний томный жар,
Стыдливость робкая, харит бесценный дар,
Нарядов и речей приятная небрежность
И ласковых имен младенческая нежность.

Вообще надо заметить, что антологические стихотворения Батюшкова уступят антологическим пьесам Пушкина только разве в чистоте языка, чуждого произвольных усечений и всякой неровности и шероховатости, столь извинительных и неизбежных в то время, когда явился Батюшков. Совершенство

антологического стиха Пушкина — совершенство, которым он много обязан Батюшкову — отразилось вообще на стихе его. Приводим здесь снова два последние стиха выписанной нами антологической пьесы:

Как сладок поцелуй в безмолвии почей,
Как сладко тайное любви наслажденье!

Вспомните стихотворение Пушкина: «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю» (т. IV, стр. 303). Стихотворение это несколько не антологическое, но посмотрите, как последние стихи его напоминают, своею фактурою, антологическую пьесу Батюшкова:

И дева в сумерки выходит на крыльцо:
Открыта шея, грудь, и выюга ей в лицо!
Но бури севера не вредны русской розе.
Как жарко поцелуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в пыли снегов!

Благодаря Пушкину тайна антологического стиха сделалась доступна даже обыкновенным талантам; так, например, многие антологические стихотворения г. Майкова не уступают в достоинстве антологическим стихотворениям Пушкина, между тем как г. Майков не обнаружил никакого дарования ни в каком другом роде поэзии, кроме антологического. После г. Майкова встречаются превосходные стихотворения в антологическом роде у г. Фета. Г-н Майков нашел себе подражателя в г. Крешеве, антологические стихотворения которого не совсем чужды поэтического достоинства, — и, явись такие стихотворения в начале второго десятилетия настоящего века, они составили бы собою эпоху в русской литературе; а теперь их никто не хочет и замечать, — что не совсем неосновательно и несправедливо.¹ Какого же удивления заслуживает Батюшков, который *первый* на Руси создал антологический стих, только разве по языку и то весьма немногим уступающий антологическому стиху Пушкина? И вправе ли мы думать, что Батюшков обязан Пушкин своим антологическим, а вследствие этого и вообще своим стихом? Жуковский не мог не иметь большого влияния на Пушкина; кому не известно его обращение к нему, как к своему учителю, в «Руслане и Людмиле»?

Поэзии чудесный гений,
Певец таинственных видений,
Любви, мечтаний и чертей,

Могил и рая верный житель,
И музы ветреной моей
Наперсник, пестун и хранитель!¹

Дальнейшие стихи этого отрывка, несмотря на их шуточный тон, показывают, как сильно действовали на детское воображение Пушкина даже и «Двенадцать спящих дев». Но влияние Жуковского на Пушкина было больше нравственное, чем артистическое, и трудно было бы найти и указать в сочинениях Пушкина следы этого влияния, исключая разве лицейские его стихотворения. Пушкин рано и скоро пережил содержание поэзии Жуковского, и его ясный, определенный ум, его артистическая натура гораздо более гармонировали с умом и натурою Батюшкова, чем Жуковского. Поэтому влияние Батюшкова на Пушкина виднее, чем влияние Жуковского. Это влияние особенно заметно в стихе, столь артистическом и художественном: не имея Батюшкова своим предшественником, Пушкин едва ли бы мог выработать себе такой стих.

Батюшкову, по натуре его, было очень сродно созерцание благ жизни в греческом духе. В любви он совсем не романтик. Изящное сладострастие — вот пафос его поэзии. Правда, в любви его, кроме страсти и грации, много нежности, а иногда много грусти и страдания; но преобладающий элемент ее всегда — страстное вожделение, увенчиваемое всею негою, всем обаянием исполненной поэзии и грации наслаждения. Есть у него пьеса, которую можно назвать апофеозою чувственной страсти, доходящей в неукротимом стремлении вожделения до бешеного и, в то же время, в высшей степени поэтического и грациозного безумия. Этим страстным вдохновением обязан наш поэт самой древности, и содержание взято им из ее мифологической жизни: оно в ярких красках рисует веселое празднество и обаятельно-буйных, очаровательно-бесстыдных жриц Вакха:

Все на праздник Эригоны
Жрицы Вакховы текли;
Ветры с шумом разнесли
Громкий вой их, плеск и стоны.
В чаще дикой и глухой
Нимфа юная отстала;
Я за ней — она бежала
Легче серны молодой.
Эвры волосы взвевали,
Перевитые плющом,
Нагло ризы поднимали
И свивали их клубком.

Стройный стан, кругом обитый
 Хмеля желтого венцом,
 И пылающи ланиты
 Розы ярким багрецом,
 И уста, в которых тает
 Пурпуровый виноград,—
 Всё в неистовой прельщает,
 В сердце льет огонь и яд!
 Я за ней... она бежала
 Легче серны молодой;
 Я настиг: она упала!
 И тимпан под головой!
 Жрицы Вакховы промчались
 С громким воплем мимо нас;
 И по роце раздавались
 «Эвое!» и неги глас.¹

Такие стихи и в наше время превосходны; при первом же своем появлении они должны были поразить общее внимание, как предвестие скорого переворота в русской поэзии. Это еще не пушкинские стихи; но после них уже надо было ожидать не других каких-нибудь, а пушкинских... Так всё готово было к явлению Пушкина, — и, конечно, Батюшков много и много способствовал тому, что Пушкин явился таким, каким явился действительно. Одной этой заслуги со стороны Батюшкова достаточно, чтоб имя его произносилось в истории русской литературы с любовью и уважением.

Судя по родственности природы Батюшкова с древнею музою и по его превосходному поэтическому таланту, можно было бы подумать, что он обогатил нашу литературу множеством художественных произведений, написанных в древнем духе, и множеством мастерских переводов с греческого и латинского: — ничуть не бывало! Кроме двенадцати пьес из греческой антологии, Батюшков ничего не перевел из греческих поэтов; а с латинского перевел только три элегии из Тибулла — и то *вольным переводом*. Перевод Батюшкова местами слаб, вял, растянут и прозаичен, так что тяжело прочесть целую элегию вдруг; но местами этот же перевод так хорош, что заставляет сожалеть, зачем Батюшков не перевел всего Тибулла, этого латинского романтика. Каков бы ни был перевод этот в целом, но места, подобные следующим, выкупили бы его недостатки:

Нет друга моего, нет Делпи со мной.
 Она и в самый час разлуки роковой
 Обряды тайные и чары совершала:
 В священном ужасе бессмертных вопрошала;

И жребий счастливый нам отрок вынимал.
Что пользы от того? Час гибельный настал —
И снова Делия печальна и уныла,
Слезами полный взор невольно обратила
На дальний путь. Я сам, лишенный скорбью сил,
«Утешся!» Делия сквозь слезы говорил;
«Утешся!» — и еще с невольным трепетаньем
Печальную лобзал печальным лобызаньем.¹
Казалось, некий бог меня останавливал,
То ворон мне беду внезапно предвещал,
То в день, отцу богов, Сатурну посвященный,
Я слышал гром глухой за рощей отдаленной.
О вы, которые умеете любить,
Страшится любовь разлукой прогневить!
Но, Делия, к чему Изиде приношенья,
Сии в ночи глухой протяжны песнопенья,
И волхванье жриц, и меди звучный стон?
К чему, о Делия, в безбрачном ложе сон
И очищения священной водою?
Всё тщетно, милая, Тибулла нет с тобою!
Богиня грозная! спаси его от бед,
И снова Делия мастики принесет,
Украсит дивный храм весенними цветами.
И с распущенными по ветру волосами,
Как дева чистая, во ткань облечена,
Воссядет на помост: и звезды и луна,
До восхождения румяныя Авроры,
Услышат глас ее и жриц фарийских хоры.

.
Единственный мой бог и сердца властелин,
Я был твоим жрецом, Киприды милый сын!
До гроба я носил твои оковы нежны,
И ты, Амур, меня в жилища безмятежны.
В Элизий приведешь таинственной стезей,
Туда, где вечный май меж рощей и полей:
Где расцветает нарцисс и киннамон лозы
И воздух напоен благоуханьем розы;
Там слышно пенье птиц и шум бьющих вод;
Там девы юные, сплетаясь в хоровод,
Мелькают меж деревьев, как легки привиденья;
И тот, кого постиг, в минуту упоенья,
В объятиях любви неумолимый рок,
Тот носит на челе из свежих мирт венок.

.
.

Но ты, мне верная, друг милый и бесценный,
 И в мирной хижине, от взоров сокровенной,
 С наперсницей любви, с подругою твоей,
 На миг не покидай домашних алтарей.
 При шуме зимних вьюг, под сенью безопасной,
 Подруга в темну ночь зажжет светильник ясный
 И, тихо вретено кружа в руке своей,
 Расскажет повести и были старых дней.
 А ты, склоняя слух на сладки небыллицы,
 Забудешься, мой друг; и томные зеницы
 Закроет тихий сон, и пряслица из рук
 Падет... и у дверей предстанет твой супруг,
 Как небом посланный внезапно добрый гений.
 Беги навстречу мне, беги из мирной сени,
 В прелестной нагоде явись моим очам,
 Власы, рассеянны небрежно по плечам,
 Вся грудь лилейная и ноги обнаженны...
 Когда ж Аврора нам, когда сей день блаженный
 На розовых конях, в блистаньи принесет,
 И Делию Тибулл в восторге обоймет?

Элегия, из которой сделали мы эти выписки, не означена
 никакою цифрою. Она вся переведена превосходно, и если
 в ней много незаконных усечений и есть хотя один такой
 стих, как:

Богами свержены во области бездонны,—¹

то не должно забывать, что всё это принадлежит более к не-
 достаткам языка, чем к недостаткам поэзии, а во время Ба-
 тюшкова никто и не думал видеть в этом какие бы то ни было
 недостатки. Если перевод III-й элегии Тибулла и уступит в
 достоинстве переводу первой, тем не менее он читается с на-
 слаждением; но XI элегия переведена Батюшковым более
 неудачно, чем удачно: немногие хорошие стихи затоплены в
 ней потоком вялой и растянутой прозы в стихах. Она
 довольно велика, но в ней можно указать на одно только
 место:

Дщи мира, вы любви игривой драгоценны!
 Под знаменем ее воюем с красотой.
 Ты плачешь, Ливия? но победитель твой —
 Смотри! у ног твоих, колена преклоняет.
 Любовь коварная украдкой подступает
 И вот уж среди вас размолвивших сидит!
 Пусть молния богов бесщадно поразит

Того, кто красоту обидел на сраженьи,
Но счастлив, если мог в минутном испугленьи
Венок на волосах каштановых измять
И пояс невзначай у девы развязать!
Счастлив, трикрат счастлив, когда твои угрозы
Исторгли из очей любви бесценны слезы!

Кроме двенадцати пьес из греческой антологии и трех элегий из Тибулла, памятником сочувствия и уважения Батюшкова к древней поэзии остается только переведенная им из Мильвуа поэма «Гезиод и Омир—соперники». Не имея под руками французского подлинника, мы не можем сравнить с ним русского перевода; но немного нужно проинципальности, чтоб понять, что под пером Батюшкова эта поэма явилась более греческою, чем в оригинале. Вообще эта поэма не без достоинств, хотя в то же время и не отличается слишком большими достоинствами, как бы этого можно было ожидать от ее сюжета.

Что мешало Батюшкову обогатить русскую литературу превосходными произведениями в духе древней поэзии и превосходными переводами, мы скажем об этом ниже.

Страстная, артистическая натура Батюшкова стремилась родственно не к одной Элладе: ей, как южному растению, еще привольнее было под благодатным небом роскошной Авзонии. Отечество Петрарки и Тасса было отечеством музы русского поэта. Петрарка, Ариост и Тассо, особенно последний, были любимейшими поэтами Батюшкова. Смерти Тассо посвятил он прекрасную элегию, которую можно принять за апофеозу жизни и смерти певца «Иерусалима»;¹ стихотворение «К Тассу» — род послания, довольно большого, хотя и довольно слабого, также свидетельствует о любви и благоговении нашего поэта к певцу Годфреда; сверх того, Батюшков перевел, впрочем довольно неудачно, небольшой отрывок из «Освобожденного Иерусалима». Из Петрарки он перевел только одно стихотворение — «На смерть Лауры» — да написал подражание его IX-й канцоне — «Вечер». Всем трем поэтам Италии он посвятил по одной прозаической статье, где излил свой восторг к ним, как критик.² Особенно замечательно, что он как будто гордится, словно заслугою, открытием, которое удалось ему при многократном чтении Тассо: он нашел многие места и целые стихи Петрарки в «Освобожденном Иерусалиме», что, по его мнению, доказывает любовь и уважение Тассо к Петрарке.

И при всем том Батюшков так же слишком мало оправдал на деле свою любовь к итальянской поэзии, как и к древней. Почему это — увидим ниже.

Страстность составляет душу поэзии Батюшкова, а страстное упоение любви — ее пафос. Он и переводил Парни и подражал

ему; но в том и другом случае оставался самим собою. Следующее подражание Парни — «Ложный страх» — дает полное и верное понятие о пафосе его поэзии:

Помнишь ли, мой друг бесценный,
Как с Амурами, тишком,
Мраком ночи окруженный,
Я к тебе прокрался в дом?
Помнишь ли, о друг мой нежный!
Как дрожащая рука
От победы неизбежной
Защищалась — но слегка?
Слышен шум — ты испугалась;
Свет блеснул — и вмиг погас;
Ты к груди моей прижалась,
Чуть дыша... блаженный час!
Ты пугалась; я смеялся.
«Нам ли ведать, Хлоя, страх?
Гименей за всё ручался,
И Амуры на часах.
Всё в безмолвии глубоком,
Всё почило сладким сном!
Дремлет Аргус томным оком
Под Морфеевым крылом!»
Рано утренние розы
Запылали в небесах...
Но любви бесценны слезы,
Но улыбка на устах,
Томно персей волнованье
Под прозрачным полотном,
Молча новое свиданье
Обещали вечером.
Если б Зевсова десница
Мне вручила ночь и день, —
Поздно б юная денница
Прогоняла черну тень!
Поздно б солнце выходило
На восточное крыльцо;
Чуть блеснуло б и сокрыло
За лес рдяное лицо;
Долго б тени пролежали
Влажной ночи на полях;
Долго б смертные вкушали
Сладострастие в мечтах.
Дружбе дам я час единый.
Вакху час и сну другой;

Остальною ж половиной
Поделюсь, мой друг, с тобой!

В прелестном послании к Ж*** и В*** «Мои пенаты» с такою же яркостью высказывается преобладающая страсть поэзии Батюшкова:¹

И ты, моя Лилета,
В смиренный уголок,
Приди под вечерок
Тайком, переодета!
Под шляпкою мужской
И кудри золотые
И очи голубые,
Прелестница, сокрой!
Накинь мой плащ широкой
Мечом вооружись
И в полночи глубокой
Внезапно постучись...
Вошла — наряд военный
Упал к ее ногам
И кудри распущенны
Взвывают по плечам,
И грудь ее открылась
С лилейной белизной:
Волшебница явилась
Пастушкой предо мной!
И вот с улыбкой нежной
Садится у огня;
Рукою белоснежной
Склонившись на меня,
И алыми устами,
Как ветер меж листьями,
Мне шепчет: «Я твоя,
Твоя, мой друг сердечный!..»
Блажен, в сени беспечной
Кто милою своей,
Под кровом от ненастья
На ложе сладострастья,
До утренних лучей
Спокойно обладает,
Спокойно засыпает,
Близ друга сладким сном!..

Уже потухли звезды
В сиянии дневном,

И пташки теплы гнезды,
Что свиты под окном,¹
Щебеча покидают
И негу отрясают
Со крылышек своих;
Зефир листы колышет
И всё любовью дышит
Среди полей моих;
Всё с утром оживает,
А Лила почивает
На ложе из цветов...
И ветер тиховойный
С груди ее лилейной
Сдул дымчатый покров...
И в локоны златые
Две розы молодые
С нарциссами вплелись;
Сквозь тонкие преграды
Нога, ища прохлады,
Скользит по ложу вниз...
Я Лилы пью дыханье
На пламенных устах,
Как роз благоуханье,
Как нектар на пирах!

Окончательные стихи этой прелестной пьесы представляют изящный эпикуреизм Батюшкова во всей его поэтической обаятельности:

Пока бежит за нами
Бог времени седой
И губит луг с цветами
Безжалостной косой,
Мой друг, скорей за счастьем
В путь жизни полетим;
Уьемся сладострастьем
И смерть опередим;
Сорвем цветы украдкой
Под лезвием косы
И ленью жизни краткой
Продлим, продлим часы!
Когда же парки тощи
Нить жизни допрядут,
И нас в обитель ночи
Ко прадедам спесут —
Товарищи любезны!

Не сетуйте о нас!
К чему рыданья слезны,
Наемных ликов глас?
К чему сии куренья,
И колокола вой,
И томны псалмопенья
Над хладною доской?
К чему?.. но вы толпами
При месячных лучах
Сберитесь и цветами
Увейте мирный прах;
Иль бросьте на гробницы
Богов домашних лик,
Две чаши, две цевницы.
С листьями павилик:
И путник угадает
Без надписей златых,
Что прах тут почивает
Счастливец молодых!

Нельзя не согласиться, что в этом эпикуреизме много человеческого, гуманного, хотя, может быть, в то же время много и одностороннего. Как бы то ни было, но здоровый эстетический вкус всегда поставит в большое достоинство поэзии Батюшкова ее определенность. Вам, может, не понравится ее содержание, так же, как другого может оно восхищать: но оба вы по крайней мере будете знать — один, что он не любит, другой — что он любит. И уж конечно, такой поэт, как Батюшков, — больше поэт, чем, например, Ламартин с его *медитациями* и *гармониями*, сотканными из вздохов, охов, облаков, туманов, паров, теней и призраков...¹ Чувство, одушевляющее Батюшкова, всегда органически жизненно и потому оно не распространяется в словах, не кружится на одной ноге вокруг самого себя, но движется, растет само из себя, подобно растению, которое, проглянув из земли стебельком, является пышным цветком, дающим плод. Может быть, немного найдется у Батюшкова стихотворений, которые могли бы подтвердить нашу мысль; но мы не достигли бы до нашей цели — познакомить читателей с Батюшковым, если б не указали на это прелестное его стихотворение — «Источник»:

Бури умолкла, и в ясной лазури
Солнце явилось на западе нам:
Мутный источник, след яростной бури,

С ревом и с шумом бежит по полям!
Зафна! приближся: для девы невинной
Пальмы под тенью здесь роза цветет;
Падая с камня, источник пустынный
С ревом и пеной сквозь дебри течет!

Дебри ты, Зафна, собой озарила!
Сладко с тобою в пустынных краях,
Песни любви ты мне повторила —
Ветер унес их на тихих крылах!
Голос твой, Зафна, как утра дыханье
Сладостно шепчет, несясь по цветам:
Тише, источник, прерви волнованье,
С ревом и с пеной стремясь по полям!

Голос твой, Зафна, в душе отозвался;
Вижу улыбку и радость в очах!..
Дева любви! я к тебе прикасался,
С медом пил розы на влажных устах!
Зафна краснеет?.. О друг мой невинный,
Тихо прижмися устами к устами!..
Будь же ты скромн, источник пустынный,
С ревом и с шумом стремясь по полям!

Чувствую персей твоих волнованье,
Сердца биенье и слезы в очах;
Сладостно девы стыдливой роптанье!
Зафна! о Зафна! смотри, там, в водах
Быстро несется цветок розмаринный;
Воды умчались, — цветочка уж нет!
Время быстрее, чем ток сей пустынный,
С ревом который сквозь дебри течет.

Время погубит и прелесть и младость!..
Ты улыбнулась, о дева любви!
Чувствуешь в сердце томленье и сладость,
Сильны восторги и пламень в крови!..
Зафна, о Зафна! — там голубь невинный
С страстной подругой завидуют нам...
Вздохи любви — источник пустынный
С ревом и шумом умчит по полям!

Нужно ли объяснять, что лежащее в основе этого стихотворения чувство, вначале тихое и как бы случайное, в каждой новой строфе всё идет *crescendo*,* разрешаясь гармоническим

* нарастая (*итал.*). — Ред.

аккордом вздохов любви, унесенных пустынным источником...
И сколько жизни, сколько грации в этом чувстве!..

Но не одни радости любви и наслаждения страсти умел воспевать Батюшков: как поэт нового времени, он не мог, в свою очередь, не заплатить дани романтизму. И как хорош романтизм Батюшкова: в нем столько определенности и ясности! Элегия его — это ясный вечер, а не темная ночь, вечер, в прозрачных сумерках которого все предметы только принимают на себя какой-то грустный оттенок, а не теряют своей формы и не превращаются в призраки... Сколько души и сердца в стихотворении «Последняя весна», и какие стихи!

В полях блистает май веселый!
Ручей свободно зажурчал,
И яркий голос филомелы
Угрюмый бор очаровал:
Всё новой жизни пьет дыханье!
Певец любви, лишь ты уныл!
Ты смерти верной предвещанье
В печальном сердце заключил;
Ты бродишь слабыми стопами
В последний раз среди полей,
Прощаясь с ними и с лесами
Пустынной родины твоей.
«Простите, рощи и долины,
Родные реки и поля!
Весна пришла, и час кончины
Неотразимой вижу я.
Так! Эпидавра прорицанье
Вещало мне: в последний раз
Услышишь горлиц воркованье
И гальционы тихий глас:
Зазеленеют гибки лозы,
Поля оденутся в цветы,
Там первые увидишь розы
И с ними вдруг увянешь ты.
Уж близок час... цветочки милы,
К чему так рано увядать?
Закройте памятник унылый,
Где прах мой будет истлевать;
Закройте путь к нему собою
От взоров дружбы навсегда,
Но если Делия с тоскою
К нему приблизится, — тогда
Исполните благоуханьем
Вокруг пустынный небосклон

И томным листьев трепетаньем
Мой сладко очаруйте сон!»
В полях цветы не увядали,
И гальяцены в тихий час
Стенанья рощи повторяли;
А бедный юноша... погас!
И дружба слез не уронила
На прах любимца своего;
И Делия не посетила
Пустынный памятник его:
Лишь пастырь в тихий час денницы,
Как в поле стадо выгонял,
Унылой песнью возмущал,
Молчанье мертвое гробницы.¹

Грация — неотступный спутник музы Батюшкова, что бы она ни пела — буйную ли радость вакханалии, страстное ли упоение любви, или грустное раздумье о прошедшем, скорбь сердца, оторванного от милых ему предметов. Что может быть грациознее этих двух маленьких элегий?

О память сердца! ты сильней
Рассудка памяти печальной,
И часто сладостью своей
Меня в стране пленяешь дальней.
Я помню голос милых слов,
Я помню очи голубые,
Я помню локоны златые
Небрежно вьющихся волос.
Моей пастушки несравненной
Я помню весь наряд простой,
И образ милой, незабвенной
Повсюду странствует со мной.
Хранитель гений мой — любовью
В утеху дан разлуке он:
Засну ль? — притникнет к изголовью
И усладит печальный сон.

Зефир последний свеял сон
С ресниц, окованных мечтами;
Но я — не к счастью пробужден
Зефира тихими крылами.
Ни сладость розовых лучей
Предтечи утреннего Феба,
Ни кроткий блеск лазури неба,
Ни запах, веющий с полей,

Или быстрый лет коня ретива
По скату бархатных лугов,
И гончих лай, и звон рогов
Вокруг пустынного залива —
Ничто души не веселит,
Души, встревоженной мечтами,
И гордый ум не победит
Любви холодными словами.

Замечательно, что у Батюшкова есть прекрасная небольшая элегия, которая не что иное, как очень близкий и очень удачный перевод одной строфы из четвертой песни Байронова «Чайльда Гарольда». Вот по возможности близкая передача в прозе этой строфы (CLXXVIII): «Есть удовольствие в непроходимых лесах, есть прелесть на пустынном берегу, есть общество вдали от докучных, в соседстве глубокого моря, и в ропоте волн его есть своя мелодия. Я тем не менее люблю человека, но я тем более люблю природу, вследствие этих свиданий с нею, на которые я спешу, забывая все, чем бы я мог быть, или чем был прежде, для того, чтобы сливаться со вселенною и чувствовать то, что я никогда не буду в состоянии выразить, но о чем однако ж не могу и молчать». Вот перевод Батюшкова:

Есть наслаждение и в дикости лесов,
Есть радость на приморском бреге,
И есть гармония в сем говоре валов,
Дробящихся в пустынном беге.
Я ближнего люблю — но ты, природа-мать,
Для сердца ты всего дороже!
С тобой, владычица, привык я забывать
И то, чем был, как был моложе.
И то, чем ныне стал под холодом годов;
Тобою в чувствах оживаю:
Их выразить душа не знает стройных слов,
И как молчать об них, не знаю.

Козлов перевел и следующие пять строф и выдал это за собственное произведение: по крайней мере, в *третьем* издании его сочинений не означено, откуда взято первое стихотворение во второй части «К морю», посвященное Пушкину. К довершению всего, перевод так водян, что в нем нет никаких признаков Байрона. Сравните три последние стиха первого куплета с переводом Батюшкова:

Природу я душою обнимаю,
Она милей; *постичь стремлюся я*
*Всё то, чему нет слов, но что таить нельзя.*¹

То ли это?..

Беспечный поэт-мечтатель, философ - эпикуреец, жрец любви, неги и наслаждения, Батюшков не только умел задумываться и грустить, но знал и диссонансы сомнения и муки отчаяния. Не находя удовлетворения в наслаждениях жизни и нося в душе страшную пустоту, он восклицал в тоске своего разочарования:

.....
Мигутны странники, мы ходим по гробам;
Все дни утратами считасм;
На крыльях радости летим к своим друзьям,
И что ж? — их урны обнимаем!

.....
Так всё здесь суетно в обители сует!
Приязнь и дружество непрочно!
Но где, скажи, мой друг, прямой сияет свет?
Что вечно чисто, непорочно?

Напрасно вопрошал я опытность веков
И Клии мрачные скрижали;
Напрасно вопрошал всех мира мудрецов:
Они безмолвны пребывали.

Как в воздухе перо кружится здесь и там,
Как в вихре тонкий прах летает,
Как судно без руля стремится по волнам
И вечно пристани не знает, —

Так ум мой посреди волнений погнбал.
Все жизни прелести затмились;
Мой гений в горести светильник погашал,
И музы светлые сокрылись.¹

Бросая общий взгляд на поэтическую деятельность Батюшкова, мы видим, что его талант был гораздо выше того, что сделано им, и что во всех его произведениях есть какая-то недоконченность, неровность, незрелость. Спревосходнейшими стихами мещаются у него иногда стихи старинной фактуры, лучшие пьесы не всегда выдержаны и не всегда чужды прозаических и растянутых мест. В его поэтическом призвании Греция борется с Италией, а юг с севером, ясная радость с унылою думою, легкомысленная жажда наслаждения вдруг сменяется мрачным, тяжелым сомнением, и тирская багряница эпикурейца робко прячется под власяницу сурового аскетика. Отсюда происходит, что поэзия Батюшкова лишена общего характера, и если можно указать на ее пафос, то нельзя не согласиться, что этот пафос

лишен всякой уверенности в самом себе и часто походит на контрабанду, с опасением и боязнью провозимую через таможенную пиздему и морали. Батюшков был учителем Пушкина в поэзии, он имел на него такое сильное влияние, он передал ему почти готовый стих, — а между тем что представляют нам творения самого этого Батюшкова? Кто теперь читает их, кто восхищается ими? В них всё принадлежит своему времени, почти ничего нет для нашего. Артист, художник по призванию, по натуре и по таланту, Батюшков неудовлетворителен для нас и с эстетической точки зрения. Откуда же эти противоречия? Где причина их? — Не трудно дать ответ на этот вопрос.

Творения Жуковского — это целый период нашей литературы, целый период нравственного развития нашего общества. Их можно находить односторонними, но в этой-то односторонности и заключается необходимость, оправдание и достоинство их. С произведениями музыки Жуковского связано нравственное развитие каждого из нас в известную эпоху нашей жизни, и потому мы любим эти произведения, даже и будучи отделены от них неизмеримым пространством новых потребностей и стремлений; так возмужалый человек любит волнения и надежды своей юности, над которыми сам же уже смеется. Жуковский весь отдался своему направлению, своему призванию. Он — *романтик* во всем, что есть лучшего в его поэзии, и не романтик только в неудачных своих опытах, число которых, впрочем, уступает числу лучших, т. е. романтических его произведений. Батюшков написал по несколько пьес на несколько мотивов — и вот всё. Мы, в этой статье, выписали почти всё лучшее из произведений Батюшкова: так немного у него лучшего! Направление и дух поэзии его гораздо определеннее и действительнее направления и духа поэзии Жуковского; а между тем кто из русских не знает Жуковского, и многие ли из них знают Батюшкова не по одному только имени?

Главная причина всех этих противоречий заключается, разумеется, в самом таланте Батюшкова. Это был талант замечательный, но более яркий, чем глубокий, более гибкий, чем самостоятельный, более грациозный, чем энергический. Батюшкову немногого недоставало, чтоб он мог переступить за черту, разделяющую большой талант от гениальности. И вот почему он всегда находился под влиянием своего времени. А его время было странное время, — время, в которое новое являлось, не сменяя старого, и старое и новое дружно жили друг подле друга, не мешая одно другому. Старое не сердилось на новое, потому что новое низко кланялось старому и на веру, по преданию, благоговело перед его богами. Посмотрите, как бессознательно восхищался Батюшков представителями русского Парнасса:

Пускай веселы тени
Любимых мне певцов,
Оставя тайны сени
Стигийских берегов
Иль области эфирны.
Воздушною толпой
Слетят да голос лирный
Беседовать со мной!..
И мертвые с живыми
Вступили в хор един!..
Что вижу? ты пред ними,
Парнасский исполин,
Певец героев, славы,
Вслед вихрям и громам,
Наш лебедь величавый,
Плывешь по небесам.
В толпе и муз и граций,
То с лирой, то с трубой,
Наш *Пиндар*, наш *Гораций*
Сливает голос свой,
Он громок, быстр и силен,
Как Суна средь степей,
И нежен, тих, умилен,
Как вешний соловей.
Фантазии небесной
Давно любимый сын (?),
То повестью прелестной
Пленяет Карамзин,
То мудрого Платона
Опясывает нам
И ужин Агатона,
И наслажденья храм;
То древню Русь и нравы
Владимира времен,
И в колыбели славы
Рождение славян.
За ними *сильф прекрасный*,
Воспитанник зарит,
На цитре сладкогласной
О Душеньке бренчит;
Мелецкого с собою
Улыбкою зовет,
И с ним, рука с рукою,
Гимн радости поет!..
С эротами играя,
Философ и пьет,

Близ Федра и Пильная
 Там Дмитриев сидит;
 Беседуя с зверями
 Как счастливый дитя,
 Парнасскими цветами
 Скрыл истину шутя.
 За ним в часы свободы
 Поют среди певцов
 Два баловня природы,
 Хемницер и Крылов.
 Наставники-пьяты,
 О Февовы жрецы!
 Вам, вам плетут хариты
 Бессмертные венцы!
 Я вами здесь вкушаю
 Восторги пиэриад,
 И в радости зываю:
 О, музы! я пийт!¹

Что такое эти стихи, если не крик безотчетного восторга? Для Батюшкова все писатели, которыми привык он восхищаться с детства, равно велики и бессмертны. Державин у него — *наш Пиндар, наш Горацій*, как будто бы для него мало чести быть только нашим Пиндаром или только *нашим Горацем*. Если Батюшков, тут же, не назвал Державина еще и *нашим Анакреоном*, — это, вероятно, потому, что Анакреон, как длинное имя, не пришлось в меру стиха. Батюшков с Горацем был знаком не по слуху и не видел, что между Горацем — поэтом умиравшего, развратного языческого общества, и между Державиным, поэтом, для которого еще не было никакого общества, нет решительно ничего общего! Если Батюшков и не знал по-гречески, — он мог иметь понятие о Пиндаре по латинским и немецким переводам; но это, видно, не помогло ему понять, что еще менее какого бы то ни было сходства между Державиным и Пиндаром, — Пиндаром, которого вдохновенная, возвышенная поэзия была голосом целого народа — и какого еще народа!.. Если Батюшков не упомянул в этих стихах о Хераскове и Сумарокове, это, вероятно, потому, что первому из них были уже нанесены страшные удары Мерзляковым и Строевым (П. М.), а второй мало-помалу как-то сам истерся в общественном мнении. Впрочем, это не мешает Батюшкову титуловать Хераскова громким именем «певца Россиады» и приписывать ему какую-то «славу писателя».* Рассуждая о так называемой «легкой поэзии», Батюшков так рассказывает ее историю на Руси:

* «Сочинения в прозе и стихах», Константина Батюшкова. издание второе. 1834. Ч. I, стр. 43.

Так называемый эротический и вообще легкий род поэзии воспринял у нас начало со времен Ломоносова и Сумарокова. Опыты их предшественников были маловажны: язык и общество еще не были образованы. Мы не будем исчислять всех видов, разделений и изменений легкой поэзии, которая менее или более принадлежит к важным родам; но заметим, что на попроче изящных искусств, подобно как и в нравственном мире, ничто прекрасное и доброе не теряется, приносит современем пользу и действует непосредственно на весь состав языка. Стихотворная повесть Богдановича, первый и прелестный цветок легкой поэзии на языке нашем, ознаменованный истинным и великим (!) талантом; остроумные, неподражаемые сказки Дмитриева, в которых поэзия в первый раз украсила разговор лучшего общества; послания и другие произведения сего стихотворца, в которых философия (?) оживилась неувыдаемыми цветами выражения; басни его, в которых он боролся с Лафонтеном и часто побеждал его; басни Хемницера и оригинальные басни Крылова, которых остроумные, счастливые стихи сделались пословицами, ибо в них виден и тонкий ум наблюдателя света и редкий талант; стихотворения Карамзина, исполненные чувства, образец ясности и стройности мыслей; горацянские оды Капниста, вдохновенные страсти песни Нелединского; прекрасные подражания древним Мерзлякова; баллады Жуковского, сияющие воображением, часто *своеобразным* (?), но всегда пламенным, всегда сильным; стихотворения Востокова, в которых видно отличное дарование поэта, налитанного чтением древних и германских писателей; наконец, стихотворения Муравьева, где изображается, как в зеркале, прекрасная душа его; послания кн. Долгорукова, исполненные живости; некоторые послания Воейкова, Пушкина и других новейших стихотворцев, писанные слогом чистым и всегда благородным: все сии блестящие произведения дарования и остроумия менее или более приблизились к желанному совершенству и все — нет сомнения — принесли пользу языку стихотворному, образовали его, очистили, утвердили.¹

Так! скажем мы от себя, в этом нет сомнения: сочинения всех этих поэтов принесли свою пользу в деле образования стихотворного языка; но нет и в том сомнения, что между их стихом и стихом Жуковского и Батюшкова легло целое море расстояния и что «Душенька» Богдановича, сказки Дмитриева, горацянские оды Капниста, подражания древним Мерзлякова, стихотворения Востокова, Муравьева, Долгорукого, Воейкова и Пушкина (Василия) только до появления Жуковского и Батюшкова могли считаться образцами легкой поэзии и образцами стихотворного языка. Батюшков ни одним словом не дает чувствовать, что прославляемые им сочинения любимых им писателей принадлежат известному времени и носят на себе, как необходимый отпечаток, его недостатки. И потом, что за взгляд на относительную важность каждого из них: Дмитриев у него выше Крылова, *народного* русского баснописца, которого многие стихи обратились в пословицы, как и многие стихи из «Горя от ума», тогда как басни Дмитриева, несмотря на их неотъемлемое достоинство, теперь совершенно забыты. И немудрено: в них Дмитриев является не более, как счастливым подражателем и переводчиком Лафонтена; но он чужд всякой оригинальности, самобытности и народности. Стихотворения

Карамзина, которые гораздо ниже стихотворений Дмитриева и которые, после стихотворений Жуковского, тотчас же сделались невозможными для чтения, Батюшков находит *исполненными чувства и образцами ясности и стройности мыслей*. Кто теперь знает стихотворения Муравьева? — Батюшков в восторге от них. Ломоносов для него был одним из величайших поэтов мира. Опыты в легкой поэзии предшественников Ломоносова и Сумарокова были маловажны, по словам Батюшкова: стало быть, опыты Ломоносова и Сумарокова были уже не маловажны. Но что же *легкого* написал Ломоносов и что же порядочного сочинил Сумароков?.. И так смотрел на русскую литературу человек, знакомый с французскою, немецкою, итальянскою, английскою (?) и латинскою литературами, в подлиннике читавший Руссо, Шенье, Шиллера, Петрарку, Тасса, Ариоста, Байрона (?), Тибулла и Овидия!..¹ Но всего поразительнее, в этом отношении, «Письмо» Батюшкова «к И. М. М. А. о сочинениях г. Муравьева». ² Дело идет о сочинениях Михаила Никитича Муравьева, бывшего товарища министра народного просвещения, попечителя Московского университета; он родился в 1757, а умер в 1807 году и оставил после себя память благородного человека и страстного любителя словесности. Как писатель, М. Н. Муравьев принадлежал к ломоносовской школе. Слог и язык его не карамзинский, хотя и казался для своего времени образцовым. В сочинениях его, действительно, видно много любви к просвещению; душа добрая и честная, характер благородный; но особенного литературного или эстетического достоинства они не имеют. Когда вышли в свет сочинения Муравьева, изданные после смерти его в 1810 году, под титулом: «Опыты истории, словесности и нравовучения», — Батюшков, написал письмо, о котором мы упомянули выше. В этом письме он горько упрекает тогдашних журналистов за их молчание о такой превосходной книге, каковы сочинения Муравьева. В числе этих сочинений, состоящих из отдельных статей, есть несколько так называемых «разговоров в царстве мертвых», в которых автор пренаивно сводит Ромула с Кием, Карла Великого с Владимиром, Горация с Кантемиром, и заставляет их спорить, а к концу спора согласиться, что Россия не уступает в силе и просвещении ни одному народу в мире... Батюшков в восторге от этих мертвых разговоров: он отдает им преимущество даже перед разговорами Фонтенеля. «Французский писатель (говорит он) гонялся единственно за остроумием: действующие лица в его разговорах разрешают какую-нибудь истину блестящими словами; они, кажется нам, любят сами тем, что сказали. Под пером Фонтенеля нередко древние герои преобразуются в придворных Лудовикова времени и напоминают нам живо учтивых пастухов того же автора, которым недостает па-

рика, манжет и красных каблучков, чтоб шаркать в королевской передней, как замечает Вольтер — не помню в котором месте. Здесь совершенно тому противное: всякое лицо говорит различным ему языком, и автор знакомит нас, как будто невольно, с Руриком, с Карлом Великим, с Кантемиром, с Горацием и проч.» Но, увы! — именно этого-то и нет в разговорах Муравьева. Исторические собеседники Фонтенеля похожи по крайней мере хоть на придворных Лудовика XIV, а герои Муравьева решительно ни на кого не похожи, даже просто на людей. Вообще Батюшков прославляет Муравьева как-то риторически: иначе чем объяснить эту схоластическую фразу: «он любил отечество и славу его, как Цицерон любил Рим» (стр. 97)? Есть еще у Муравьева ряд ст(а)тей¹ нравственного содержания, названных у него общим именем «Обитатель предместия». Язык этих статей довольно чист и ближе подходит к карамзинскому, чем к лоносовскому; содержание много говорит в пользу автора, как человека с самыми добрыми расположениями души и сердца; но и всё тут: ни идей, ни воззрений, ни картин, ни слога. Батюшков говорит: «Сии разговоры (мертвых) и письма обитателя предместия могут заменить в руках наставников лучшие произведения иностранных писателей» (стр. 102). Вот как!.. Вообще давно уже замечено, что у нас на святой Руси не умеют в меру ни похвалить, ни похулить: если превозносить начнут, так уж выше леса стоячего,² а если бранить, так уж прямо втопчут в грязь... «Другие отрывки (продолжает Батюшков) принадлежат к вышнему роду словесности. Между ими повесть „Оскольд“, в которой автор изображает поход северных народов на Царьград, блистает красотами» (стр. 106). Какими же? — Красотами самой натянутой и надутой реторики. К числу таких повестей-поэм принадлежат: «Кадм и Гармония», «Полидор, сын Кадма и Гармонии» Хераскова, «Марфа посадница» Карамзина. Сам Батюшков написал пренелепую вещь в таком же духе: она называется «Предслав и Добрыня, старинная повесть». В заключение статьи своей о сочинениях Муравьева Батюшков выписывает эти стихи разбираемого им автора:

Ты (муза) утро дней моих прилежно посещала:
Почто ж печальная распространилась мгла,
И ясный полдень мой покрыла черной тенью!
Иль лавров по следам твоим не соберу,
И в песнях не преяду к другому поколенью,
Или я весь умру?

«Нет (воскликает Батюшков), мы надеемся, что сердце человеческое бессмертно. Все пламенные отпечатки его в счастливых стихах поэта побеждают самое время. Музы сохранят в своей

памяти песни своего любимца, и имя его перейдет к другому поколению с именами, с священными именами мужей добродетельных» (стр. 122). Увы! предсказание критика не сбылось: восхваляемый им автор был уже забыт еще в то время, как он сулил ему бессмертие... Что это означает: односторонность ума, недостаток вкуса? — Нисколько! Не много людей, столь богатых счастливыми дарами духовной природы, как Батюшков. Он был сын своего времени — вот где причина его недостатков. Средствами своей натуры он был уже далее своего времени; но мыслию, сознанием он шел за ним, а не впереди его. Он знал много языков и много читал на них, но смотрел на вещи глазами «Вестника Европы», блаженной памяти, и даже современной истории учился по газетным реляциям, а потому Наполеон, в глазах его, был не более, как новый Аттила, Омар, всесветный зажигатель и разбойник... (стр. 99). Еще страннее его взгляд на Руссо; этот взгляд до наивности близорук и подслеповат (стр. 3, 17). Батюшков видел в Руссо только мечтателя и софиста.¹ Странное дело! Наши русские поэты, даже не обделенные образованием, знакомые с Европою через ее языки, почти всегда отличались какою-то ограниченностью взгляда и понятий при замечательном, а иногда и великом таланте... Это мы еще будем иметь случай заметить...

Но едва ли не жесточе всех постигла эта участь Батюшкова. Он весь заключен во мнениях и понятиях своего времени, а его время было переходом от карамзинского классицизма к пушкинскому романтизму (Пушкина ведь считали первым русским романтиком!). Батюшков с уважением говорит даже о меценатстве и замечает в одном месте (стр. 47), что один вельможа удостоивает муз своим покровительством, вместо того, чтоб сказать, что он удостоивается чести быть полезным музам.²

Как на самую резкую, на самую характеристическую черту эстетического и критического образования Батюшкова, укажем на статью его «Ариост и Тасс». Это нечто вроде критических статей наших старинных аристархов о «Россиаде» Хераскова. Как хорошо это место! какой чудесный этот стих! какое живое описание представляет собою эта глава — вот характер критика Батюшкова. Об идеях, о целом, о веке, в котором написана поэма, о ее недостатках — ни слова, как будто бы ничего этого в ней и не бывало! Больше всего восхищается Батюшков описанием одной битвы, которое, судя по его же прозаическому переводу, довольно надуту. Эта картина напоминает ему стихи Ломоносова:

Различным образом повержены тела:
Иный с размаха меч занес на сопостата,

Но, прежде прободен, удара не скончал.
Иный, забыв врага, прельщался блеском злата;
Но мертвый на корысть желанную упал.
Иный, от сильного удара убегая,
Стремглав на низ слетел и *стонет* под конем;
Иный, пронзен, *угас*, противника сражая,
Иный врага поверг и *умер* сам на нем.¹

Кроме того, что Батюшков эти дебелые и безобразные стихи находит прекрасными, он еще видит в расстановке слов *стонет*, *угас* и *умер* какую-то особенную силу. «Заметим мимоходом для стихотворцев (говорит он), какую силу получают самые обыкновенные слова, когда они постановлены на своем месте» (стр. 225—226).

Таковы были литературные и эстетические понятия и убеждения Батюшкова. Они достаточно объясняют, почему так нерешительно было направление его поэзии и почему написанное им так далеко ниже его чудесного таланта. Превосходный талант этот был задушен временем. При этом не должно забывать, что Батюшков слишком рано умер для литературы и поэзии. Кажется, его литературная деятельность совершенно прекратилась 1819-м годом, когда он был в самой цветущей поре умственных сил — ему тогда было только 32 года от роду (он родился в 1787 году). Мы не знаем даже, прочел ли Батюшков хотя одно стихотворение Пушкина.² «Руслан и Людмила» появилась в 1820 году. Так Пушкин, в свою очередь, не прочел ни одного стихотворения Лермонтова... И, может быть, для Батюшкова настала бы новая пора лучшей и высшей деятельности, если б враждебная русским музам судьба не отняла его так рано от их служения. Появление Пушкина имело сильное влияние на Жуковского: может быть, еще сильнее влияние имело бы оно на Батюшкова. Выход в свет «Руслана и Людмилы» и возбужденные этою поэмою толки и споры о классицизме и романтизме были эпохою обновления русской литературы, ее окончательного освобождения из-под влияния Ломоносова и началом эманципации из-под влияния Карамзина... Несмотря на всю свою поверхностность, эта эпоха развязала крылья гению русской литературы и поэзии. И, вероятно, талант Батюшкова в эту эпоху явился бы во всей своей силе, во всем своем блеске.

Но не так угодно было судьбе. И потому нам лучше говорить о том, что было, нежели о том, что бы могло быть. Написанное Батюшковым, как мы уже сказали, далеко ниже обнаруженного им таланта, далеко не выполняет возбужденных им же самим ожиданий и требований. Неопределенность, нерешительность, неоконченность и невыдержанность борются в его поэзии с опре-

деленностью, решительностью, оконченностью и выдержанностью. Прочтите его превосходную элегию «На развалинах замка в Швеции»: как всё в ней выдержано, полно, окончено! Какой роскошный и, вместе с тем, упругий, крепкий стих!

Там вопи некогда, Одена храбрый ввук,
В боях приморских поседель,
Готовил сына в брань, и стрел пернатых пук,
Броню заветну, меч тяжелый
Он юноше вручил израненной рукой,
И громко восклицал, подняв дрожащи длани:
«Тебе эн обречен, о бог, властитель брани,
Всегда и всюду твой!

А ты, мой сын, клянись мечом твоих отцов¹
И Гелы клятвою кровавой
На западных струях быть ужасом врагов,
Иль пасть, как предки пали, с славой!»
И пылкий юноша меч прадедов лобзал,
И к персям прижимал родительские длани,
И в радости, как конь, при звуке новой брани,
Кипел и трепетал!

Война, война врагам отеческой земли!
Суда на утро восшумели,
Запенились моря, и быстры корабли
На крыльях бури полетели!
В долинах Нейстрии раздался браней гром,
Туманный Альбион из края в край пылает,
И Гела день и ночь в Валгаллу провожает
Погибших бледный сонм.

Ах, юноша! спеши к отеческим брегам,
Назад лети с добычей бранной;
Уж веет кроткий ветр во след твоим судам,
Герой, победою избранный!
Уж скальды пиршества готовят на холмах,²
Уж дубы в пламени, в сосудах мед сверкает,
И вестник радости отцам провозглашает
Победы на морях.

Здесь, в мирной пристани, с денницей золотой
Тебя невеста ожидает,
К тебе, о юноша, слезами и мольбой,
Богов на милость преклоняет...
Но вот, в тумане там, как стая лебедей,

Белеют корабли, несомые волнами;
О, вей, попутный ветер, вей тихими устами
В ветрила кораблей!

Суда у берегов, на них уже герой
С добычей жен иноплеменных;
К нему спешит отец с невестою *младой**
И лики скальдов вдохновенных.
Красавица стоит безмолвствуя, в слезах,
Едва на жениха взглянуть украдкой смеет,
Потупя ясный взор, краснеет и бледнеет,
Как месяц в небесах.

Не такова другая элегия Батюшкова — «Тень друга»: начало ее превосходно —

Я берег покидал туманный Альбиона;
Казалось, он в волнах свинцовых утонул,
За кораблем виляла Гальциона,
И тихий глас ее пловцов увеселял.
Вечерний ветер, валов плесканье,
Однообразный шум и трепет парусов,
И кормчего на палубе зыванье
Ко страже, дремлющей под говором валов,—
Всё сладкую задумчивость питало.
Как очарованный, у мачты я стоял,
И сквозь туман и ночи покрывало
Светила севера любезного искал.

Повторим уже сказанное нами раз: после таких стихов нашей поэзии надобно было или остановиться на одном месте, или, развиваясь далее, выражаться в пушкинских стихах: так естествен переход от стиха Батюшкова к стиху Пушкина. Но окончание элегии «Тень друга» не соответствует началу: от стиха —

И вдруг... то был ли сон? предстал товарищ мне,

начинается громкая декламация, где не заметно ни одного истинного, свежего: чувства и ничто не потрясает сердца внезапно

* Поэт нашего времени вместо «с невестою *младой*» сказал бы: с «невестой *молодой*», — и оно, разумеется, было бы лучше, но во время Батюшкова большую полагали красоту в славянизме слов, считая его особенно приличным для так называемого «высокого слога».

охлажденного и постепенно утомляемого читателя, особенно если он читает эту элегию вслух.

Этим же недостатком невыдержанности отличается и знаменитая его элегия «Умиравший Тасс». Начало ее, от стиха: «Какое торжество готовит древний Рим?» — до стиха: «Тебе сей дар... певец Ерусалима!» — превосходно; следующие за тем двенадцать стихов тоже прекрасны; но от стиха: «Друзья, о! дайте мне взглянуть на пышный Рим» начинается риторика и декламация, хотя местами и с проблесками глубокого чувства и истинной поэзии. Чудесны эти стихи:

И ты, о вечный Тибр, поитель всех племен,
Засеянный* костыми граждан вселенной:
Вас, вас приветствует из сих унылых мест¹
Безвременной кончине обреченный!

Свершилось! Я стою над бездной роковой
И не вступлю при плесках в Капитолий;
И лавры славные над дряхлой головой
Не усладят певца свирепой доли.

Но что такое, если не пустое разглагольствие, не надутая риторика и не трескучая декламация, вот эти стихи?

Увы! с тех пор добыча злой судьбины,
Все горести узнал, всю бедность бытия.
Фортуною изрытые пучины
Развернулись подо мной и гром не умолкал!
Из веси в весь, из стран (?) в страну гонимый,
Я тщетно на земле пристанища искал:
Повсюду перст ее неотразимый!
Повсюду молнии карающей (?) певца!²

Такая же риторическая шумиха и от стиха: «Друзья, но что мою стесняет страшно грудь?» до стиха: «Рукою муз и славы соплетенный». Следующие за тем шестнадцать стихов очень недурны, а от стиха: «Смотрите! он сказал рыдающим друзьям» до стиха: «Средь ангелов Елеонора встретит» — опять звучная и пустая декламация. Заключение превосходно, подобно началу

И с именем любви божественный погас;
Друзья над ним в безмолвии рыдали.

* Эпитет «засеянного костыми» неточен в отношении к Тибру: это можно было сказать только о холмах, на которых построен Рим, или о земле Италии вообще.

День тихо догорал... и колокола глас
Разнес кругом по стогнам весть печали.
«Погиб Торквато наш!» — воскликнул с плачем Рим, —
Погиб певец, достойный лучшей доли!..»
На утро факелов узрели мрачный дым
И трауром покрылся Капитолий.

В отношении к выдержанности какая разница между «Умиравшим Тассом» Батюшкова и «Андреем Шенье» Пушкина, хотя обе эти элегии в одном роде!

После Жуковского Батюшков первый заговорил о разочаровании, о несбывшихся надеждах, о печальном опыте, о потушающем пламеннике своего таланта...

Я чувствую, мой дар в поэзии погас,
И муза пламенник небесный потушила;
Печальна опытность открыла
Пустыню новую для глаз;
Туда влечет меня осиротелый гений,
В поля бесплодные, в непроходимы сени,
Где счастья нет следов,
Ни тайных радостей, неизъяснимых снов,
Любимцам Фебовым от юности известных,
Ни дружбы, ни любви, ни песней муз прелестных,
Которые всегда душевну скорбь мою,
Как лотос, силою волшебной врачевали.
Нет, нет! себя не узнаю
Под новым бременем печали!¹

Что Жуковский сделал для содержания русской поэзии, то Батюшков сделал для ее формы: первый вдохнул в нее душу живу, второй дал ей красоту идеальной формы. Жуковский сделал несравненно больше для своей сферы, чем Батюшков для своей, — это правда; но не должно забывать, что Жуковский, раньше Батюшкова начав действовать, и теперь еще не сошел с поприща поэтической деятельности; а Батюшков умолк навсегда с 1819 года, тридцати двух лет от роду... Заслуги Жуковского и теперь перед глазами всех и каждого; имя его громко и славно и для новейших поколений; о Батюшкове большинство знает теперь понаслышке и по воспоминанию; но если немногие прекрасные стихотворения его уже не читаются и не перечитываются теперь, то имени учителя Пушкина в поэзии достаточно для его славы; а если в двух томах его сочинений еще нет его бессмертия, — оно тем не менее сияет в истории русской поэзии...

Замечательнейшими стихотворениями Батюшкова считаем мы следующие: «Умиравший Тасс», «На развалинах замка в Швеции», три «Элегии из Тибулла», «Воспоминания» (отрывок), «Выздоровление», «Мой гений», «Тень друга», «Веселый час», «Пробуждение», «Таврида», «Последняя весна», «К Г-чу», «Источник», «Есть наслаждение и в дикости лесов», «О, пока бесценна младость», «Гезиод и Омир — соперники», «К другу», «Мечта», «Беседка муз», «Карамзину», «Мои пенаты», «Ответ Г-чу», «К П-ну», «Послание И. М. М. А.», «К N. N.», «Песнь Гаральда Смелого», «Вакханка», «Ложный страх», «Радость» (подражание Касте), «К Н.», «Подражание Ариосту», «Из антологии» — двенадцать пьес из греческой антологии.¹

Мы означили здесь все пьесы, почему-либо и сколько-нибудь замечательные и характеризующие поэзию Батюшкова, но не упомянули о двух, которые в свое время производили, как говорится, фурор, — это «Пленный» («*В местах, где Рона протекает*») и «Разлука» («*Гусар, на саблю опираясь*»). Обе они теперь как-то странно опошлись, особенно последняя — без улыбки нельзя читать их. И между тем обе они написаны хорошими стихами, как бы для того, чтоб служить доказательством, что не может быть прекрасна форма, которой содержание пошло, не могут долго нравиться стихи, которых чувства ложны и приторны. Прекрасными стихами также написана моральная пьеса «Счастливец» (подражание Касте); но мораль сгубила в ней поэзию. Сверх того, в ней есть куплет, который рассмешил даже современников этой пьесы, столь снисходительных в деле поэзии:

Сердце наше кладезь мрачный;
Так покоен сверху вид;
Но пусться ко дну... ужасно!
Крокодил на нем лежит!²

Как прозаик, Батюшков занимает в русской литературе одно место с Жуковским. Это превосходнейший стилист. Лучшие его прозаические статьи, по нашему мнению, следующие: «О характере Ломоносова», «Вечер у Кантемира», «Нечто о поэте и поэзии», «Прогулка в Академию художеств», «Путешествие в замок Сирей». Также очень интересны все его статьи, названные, во втором издании, общим именем «Писем» и «Отрывков»: они знакомят с личностью Батюшкова как человека. Статья «Две аллегории» характеризует время, в которое она написана: автор начинает ее признанием, что все аллегории вообще холодны, но что его аллегории говорят рассудку, а потому и хороши. Он забыл, что все аллегории потому-то и нелепы и холодны, что говорят одному рассудку, претендуя говорить сердцу и фантазии... «Отрывок из писем русского офицера о Финляндии»

показывает, что фантазия Батюшкова была поражена двумя крайностями — югом и севером, светлою, роскошною Италиею и мрачною, однообразною Скандинавиею. Эта статья написана как будто бы в соответствие с элегиею «На развалинах замка в Швеции». Язык и слог этой статьи слыли за образцовые, и вообще она считалась лучшим произведением Батюшкова в прозе. А между тем она есть не что иное, как перевод из «*Harmonies de la Nature*»* Ласепада; отрывок, переведенный Батюшковым, можно найти в любой французской хрестоматии, под названием: «*Les forêts et les habitants des régions glaciales*».** Сказанное Ласепедом о Северной Америке Батюшков храбро приложил к Финляндии — и дело с концом! Удивляться этому нечего: в те блаженные времена подобные заимствования считались завоеваниями; их не стыдились, но ими хвалились... В статьях своих «Прогулка в Академию художеств» и «Две аллегории» Батюшков является страстным любителем искусства, человеком, одаренным истинно артистическою душою.

Имя Батюшкова невольно напоминает нам другое любезное русским музам имя, имя друга его — Гнедича, талант и заслуги которого столько же важны и знамениты, сколько — увы! — и не оценены доселе. Не беремся за труд, может быть, превосходящий наши силы; но посвятим несколько слов памяти человека даровитого и незабвенного. С именем Гнедича соединяется мысль об одном из тех великих подвигов, которые составляют вечное приобретение и вечную славу литератур. Перевод «Илиады» Гомера на русский язык есть заслуга, для которой нет достойной награды. Знаем, что наши похвалы покажутся многим преувеличенными: но «многие» много ли понимают и умеют ли вникать, углубляться и изучать? Невежество и легкомыслие поспешны на приговоры, и для них всё то мало и ничтожно, чего не разумеют они. А чтоб быть в состоянии оценить подвиг Гнедича, потребно много и много разума. Чтоб быть в состоянии оценить перевод «Илиады», прежде всего надо быть в состоянии понять «Илиаду» как художественное произведение, — а это не так-то легко. Теперь уже и Шекспир требует комментариев, как поэт чуждой нам эпохи и чуждых нам нравов, — тем более Гомер, отделенный от нас тремя тысячами лет. Мир древности, мир греческий недоступен нам непосредственно, без изучения. «Илиада» есть картина не только греческой, но и религиозной Греции; а у нас, на русском языке, нет не только порядочной, но и сколько-нибудь сносной греческой мифологии, без которой чтение «Илиады» непонятно. Сверх того, некоторые ученые люди, знающие много фактов, но чуждые идеи и лишен-

* «Гармоний природы» (франц.). — Ред.

** «Леса и жители полярных стран» (франц.). — Ред.

ные эстетического чувства, за какое-то удовольствие считают распространять нелепые понятия о поэмах божественного Омира, переводя их с *подлинника* слогом русской сказки об Емеле-дурачке. С *подлинника* — говорят они гордо! Действительно, для разумения «Илиады» знание греческого языка — великое дело; но оно не даст человеку ни ума, ни эстетического чувства, если в них отказала ему природа. Тредьяковский знал много языков, но оттого не был ни умнее, ни разборчивее в деле изящного; а Шекспир, не зная по-гречески, написал поэму «Венера и Адонис». Такого рода ученые, уверяющие, что греки раскрашивали статуи богов (что действительно делали древние — только не греки, а жители Помпеи, незадолго перед Р. Х., когда вкус к изящному был во всеобщем упадке), — такого рода ученые, знающие по-гречески и по-латыни, напоминают собою переведенную с немецкого Жуковским сказку: «Кабуд-путешественник» («Переводы в прозе В. Жуковского». Ч. III, стр. 92). Вот эти и подобные им господа изволят уверять, что Гнедич перевел «Илиаду» напыщенно, надуту, изысканно, тяжелым языком, смесью русского с славянщиною.¹ А другие и рады таким суждениям: не смея напасть на тысячелетнее имя Гомера, они восторгались «Илиадою» вслух, зевая от нее про себя: и вот им дают возможность свалить свое невежество, свою ограниченность и свое безвкусие на дурной будто бы перевод. Нет, что ни говори эти господа, а русские владеют едва ли не лучшим в мире переводом «Илиады». Этот перевод, рано или поздно, сделается книгою классическою и настольною и станет краеугольным камнем эстетического воспитания. Не понимая древнего искусства, нельзя глубоко и вполне понимать вообще искусство. Перевод Гнедича имеет свои недостатки: стих его не всегда легок, не всегда исполнен гармонии, выражение не всегда кратко и сильно; но все эти недостатки вполне выкупаются веянием живого эллинского духа, разлитого в гекзаметрах Гнедича. Следующее двустишие Пушкина на перевод «Илиады» — не пустой комплимент, но глубоко поэтическая и глубоко истинная передача производимого этим переводом впечатления:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.

Глубоко артистическая натура Пушкина умела сочувствовать древнему миру и понимать его: это доказывается многими его произведениями на древний лад: стало быть, авторитет Пушкина в деле суда над переводом Гнедича не может не иметь веса и значения, — и Пушкин высоко ценил перевод Гнедича. Вот еще стихотворение Пушкина, свидетельствующее о его уважении к труду и имени переводчика «Илиады»:

С Гомером долго ты беседовал один,
Тебя мы долго ожидали,
И светел ты сошел с таинственных вершин
И вынес нам свои скрижали.
И что ж? ты нас обрел в пустыне под шатром,
В безумстве суетного пира,
Поющих буйну песнь и скачущих кругом
От нас созданного кумира.
Смутились мы, твоих чуждаясь лучей.
В порыве гнева и печали,
Ты проклял нас, бессмысленных детей,
Разбил листы своей скрижали.
Нет! ты не проклял нас. Ты любишь с высоты
Скрываться в тень долины малой;
Ты любишь гром небес и также внемлешь ты
Журчанью пчел над розой алой.

Нет, не настало еще время для славы Гнедича; оценка подвига его еще впереди; ее приведет распространяющееся просвещение, плод основательного учения...

Гнедич как бы считал себя призванным на перевод Гомера; мы уверены, что только время не позволило ему перевести и «Одиссею». Гомер был его любимейшим певцом, и Гнедич силился создать апофеозу своему герою в поэме «Рождение Гомера». Поэма эта написана в древнем духе, очень хорошими стихами, но длинна и растянута; совсем не к стати приплетены к ней судьбы Гомера в новом мире. Перевод идиллии Феокрита «Сиракузянки, или Праздник Адониса», с присовокупленным к нему, в виде предисловия, рассуждением об идиллии, есть двойная заслуга Гнедича: перевод превосходен, а рассуждение глубокомысленно и истинно. Но кто оценит этот подвиг, кто поймет глубокий смысл и художественное достоинство идиллии Феокрита, не имея понятия о значении, какое имел для древних Адонис, и о праздниках в честь его?.. «Рыбаки», оригинальная идиллия Гнедича, есть мастерское произведение; но оно лишено истины в основании: из-под рубища петербургских рыбаков виднеются складки греческого хитона, и русскими словами, русскою речью прикрыты понятия и созерцания чисто древние... При всем этом в «Рыбаках» Гнедича столько поэзии, жизни, прелести, такая роскошь красок, такая наивность выражения! Замечательно, что эта идиллия написана в 1821 году, а в 1820 году были уже изданы идиллии г. Панаева! Не знаем, в котором году переведена Гнедичем идиллия Феокрита и написано предисловие к ней: если в одно время с появлением идиллий г. Панаева, то поневоле удивишься противоречиям,

из которых состоит русская литература... Посмотрите — что за стих!

Уже пад Невою сияет безнойное солнце;
Уже вечерет, а рыбаля нет молодого.
Вот солнце зашло, загорелся безоблачный запад;
С пылающим небом слясь, загорелося море,
И пурпур и золото залили роши и доли.
Шпиц тверди Петровой, возвышенный, вспыхнул над градом,
Как огненный столп, на лазури небесной играя,
Угас он; но пурпур на западном небе не гаснет;
Вот вечер, но сумрак за ним не слетает на землю;
Вот ночь, а светла синевою одетая дальность:
Без звезд и без месяца небо ночноо сияет,
И пурпур заката сливается с златом востока;
Как будто денница за вечером следом выводит
Румяное утро.— Была то година златая,
Как летние дни похищают владычество ночи;
Как взор иноземца на северном небе пленяет
Слянье волшебное тени и сладкого света,
Каким никогда не украшено небо полудня;
Та ясность, подобная прелестям северной девы,
Которой глаза голубые и алые щеки
Едва отеняются русыми локонов волнами.
Тогда над Невою и над пышным Петрополем видят
Без сумрака вечер и быстрые ночи без тени.
Как будто бы новое видят беззвездное небо,
На коем покоится незаходимый свет солнца;
Тогда Филомела полночные песни лишь кончит
И песни заводит, приветствуя день восходящий.
Но поздно; повеяла свежесть; на невские тундры
Роса опустила; а рыбаля нет молодого.
Вот полночь; шумевшая вечером тысячьо весел
Нева не колыхнет; светла и спокойна, как небо.
Разъехались все городские веселые гости.
Ни гласа на бреге, ни зыби на влаге, всё тихо,
Лишь изредка гул от мостов над водой раздается
Да изредка крик из деревни, протяжный, промчится,
Где в ночь окликается ратная стража со стражей.

Кроме «Рыбаков», у Гнедича мало оригинальных произведений; некоторые из них не без достоинств; но нет превосходных, и все они доказывают, что он владел несравненно большими силами быть переводчиком, чем оригинальным поэтом. Замечательно, что стих Гнедича часто бывал хорош не по времени.

Следующее стихотворение «К К. Н. Батюшкову», написанное в 1807 году, вдвойне интересно: и как образец стиха Гнедича и как факт его отношений к Батюшкову:

Когда придешь в мою ты хату,
Где бедность в простоте живет?
Когда поклонись пенату,
Который дни мои блюдет?

Приди, разделим снедь убогу,
Сердца вином воспламеним,
И вместе — песнопеньям богу
Часы досуга посвятим.

А вечер, скучный долгою,
В веселых сократим мечтах;
Над всей подлунной стороною
Мечты промчимся на крылах.

Туда, туда, в тот край счастливый,
В те земли солнца полетим,
Где Рима прах красноречивый
Иль град святой Ерусалим.

Узрим среди дикой Палестины
За божий гроб святую рать,
Где цвет Европы, паладины
Летели в битвах умирать.

Певец их, Тасс, тебе любезный,
С кем твой давно сроднился дух,
Сладкоречивый, гордый, нежный,
Наш очарует взор и слух,

Иль мой певец — царь песнопений,
Неумирающий Омир,
Среди бесчисленных видений
Откроет нам весь древний мир.

О, песнь волшебная Омира
Нас в миг перенесет, певцов,
В край героического мира
И поэтических богов:

Зевеса, мещущего грома,
И всех бессмертных вокруг отца,
Пирь их светлые и домы
Увидим в песнях мы слепца.

Иль посетим Морвен Фингалов,
Ту Сельму, дом его отцов,
Где на пирах сто арф звучало
И пламенело сто дубов;

Но где давно лишь ветер ночи
С пустынной шепчется травой,
И только звезд бессмертных очи
Там светят с бледною луной.

Там Оссиан теперь мечтает,
О битвах, о делах былых;
И лирой — тени вызывает
Могучих праотцев своих.

И вот Тренмор, отец героев,
Чертог воздушный растворив,
Летит на тучах, с сонмом воев,
К певцу и взор и слух склонив.

За ним тень легкая Мальвины,
С златою арфою в руках,
Обнявшись с тению Моины,
Плывут на легких облаках.

Но вдруг, возможно ли словами
Пересказать, иль описать,
О чем случается с друзьями
Под час веселый помечтать?

Счастлив, счастлив еще несчастный,
С которым хоть мечта живет;
В днях сумрачных день сердцу ясный
Он хоть в мечтаниях найдет.

Жизнь наша есть мечтанье тени;
Нет сущих благ в земных странах.
Приди ж под кровом дружней сени
Повеселиться хоть в мечтах.

В то время такие стихи были довольно редки, хотя Жуковский и Батюшков писали несравненно лучшими. «На гробе матери» (1805), «Скоротечность юности» (1806), «Дружба» замечательны, как и приведенная выше пьеса Гнедича. Знаменито в свое время было стихотворение его «Перуанец к испанцу» (1805); теперь, когда от поэзии требуется прежде всего вер-

ность действительности и естественности, теперь оно отзывается риторикою и декламациею на манер бледной Мельпомены XVIII века; но некоторые стихи в нем замечательны энергиею чувства и выражения, несмотря на прозаичность.

Гнедич перевел из Байрона (1824) еврейскую мелодию, переведенную впоследствии Лермонтовым («Душа моя мрачна, как мой венец»); перевод Гнедича слаб: видно, что он не понял подлинника. Гнедич принадлежит, по своему образованию, к старому, допушкинскому поколению наших писателей. Оттого все оригинальные пьесы его длинны и растянуты, а многие прозаичны до последней степени, как например, «К И. А. Крылову» (стр. 215). Оттого же он перевел прозою дюсисовского «Леара» или переделал шекспировского «Лири» — не помним хорошенько;¹ оттого же он перевел стихами вольтеровского «Танкреда». Но перевод его «Простонародных песен нынешних греков», изданный в 1825 году, есть еще прекрасная заслуга русской литературе.

Жаль, что нет полного издания сочинений Гнедича. Сделанное им самим в 1834 году очень не полно;² в нем нет «Леара», нет «Илиады», нет *введения* к простонародным песням нынешних греков и *сравнения* их с русскими песнями, нет статьи его о древнем стихосложении, напечатанной в «Вестнике Европы», нет переведенных шестистопным ямбом 7, 8, 9, 10 и 11-й песен «Илиады», нет «Рассуждения о причинах, замедляющих просвещение в России».³ Такой писатель, как Гнедич, стоил бы издания полного собрания литературных трудов его.

К знаменитейшим деятелям литературы карамзинского периода принадлежит Мерзляков. Он известен как поэт (оды), как переводчик (переводы из древних, стихами), как песенник (русские песни) и как теоретик словесности и критик. Оды его — образец надутости, прозаичности выражения, длинноты и скуки. Переводы его из древних заслуживают внимания. Мерзляков не перевел ничего большого вполне, но из больших произведений только отрывки, как-то из «Илиады», «Одиссеи», яз трагиков — Эсхила, Софокла и Эврипида. Все эти опыты, конечно, не бесполезны; но они не дают понятия о своих оригиналах. Мерзляков не владел стихом: язык его жёсток и прозаичен. Сверх того, на древних он смотрел сквозь очки французских критиков и теоретиков, от Буало до Лагарпа, и потому видел их не в настоящем их свете, хотя и читал их в подлиннике. К первой части изданных им в 1825 году в двух частях «Подражаний и переводов из греческих и латинских стихотворцев» приложено рассуждение «О начале и духе древней трагедии и о характерах трех греческих трагиков»: из этого рассуждения очень ясно видно, как мало понимал Мерзляков начало и дух древней трагедии и характер трех греческих трагиков...

О, жертвы общего отчизны злосключения,
 В дни славы верные и верны в дни плененья,
 Подруги юные, не отрекитесь вы
 Еще подпорой быть сей рабственной главы,
 Которая досель гордилася венцами:
 Царицы боле нет; невольница пред вами!—
 Но я, как прежде, вам и ныне мать и друг!..
 И бедствия мои и старости недуг
 Единый жребий наш: вот право для злосчастных
 На помощь и любовь душ, злобе непричастных!
 Прострите руки мне, приподнимите... Ах!
 Нет сил, болезнь и хлад во всех моих костях! —
 Вещайте, что совет вождей определяет:
 Куда нас грозный суд судьбины посылает?
 Куда еще влечить срам, скорбь свою и плен?
 Иль остров сей для нас могилой обречен?

Кто бы — думали вы — говорит такими дебелыми, жесткими и бестолковыми стихами?—Гекуба, в трагедии Эврипида!.¹ Хороший же был поэт этот Эврипид, если он по-гречески так же выразился, как заставляет его выражаться по-русски переводчик!.. Впрочем, некоторые переводы из древних Мерзлякова не без достоинства. Он перевел вполне «Освобожденный Иерусалим» Тасса, и перевел его привилегированным встарину размером для эпических поэм — шестистопным ямбом. Перевод этот тяжел и дубоват, без всяких достоинств. Причина этому опять двойная: Мерзляков не владел стихом и на эпические поэмы смотрел с херасковской точки зрения, как на что-то натянуто-высокое, надуто-великолепное и дубовато-тяжелое. Насмешники уверяют, будто в его переводе «Освобожденного Иерусалима» есть стих:

Вскипел Бульон, течет во храм...

Не ручаемся за достоверность такого указания: мы не имели силы одолеть чтением весь перевод...³

В русских песнях Мерзлякова больше чувствительности, чем чувства. Лучшие из них написаны им уже после двадцатых годов текущего столетия. Вообще они не без достоинств и выше песен Дельвига, хотя и далеко ниже песен Кольцова.

Как эстетик и критик, Мерзляков заслуживает особенное внимание и уважение. Ученик Буало, Баттё и Лагарпа, он следовал теории, которая теперь уже вне спора и даже насмешек; но он следовал ей и проповедовал ее, как умный и красноречивый человек. Ложны были его основания, но он был им везде верен и развивал их последовательно и живо. Словом, в этом от-

ношении на Мерзлякова можно смотреть, как на умного представителя литературных понятий целой эпохи. В ошибках его виновато его время; достоинства его принадлежат ему самому. Вот почему его теоретические и критические статьи и теперь приятно читать, хоть и несколько не соглашаешься с ними. В 1812 году Мерзляков читал публично в Москве теорию изящного, в доме князя Б. В. Голицына. Чтения эти были напечатаны в «Вестнике Европы» 1813 года. Не знаем, были ли возобновлены когда эти чтения, но в издававшемся им в 1815 году журнале «Амфион» напечатано только чтение, в котором он определяет изящное, понимая его так: «При надлежащей *стройности, правильности и точности подражания, занимательность предмета, основанная на отношении его к нам самим*».

Первыми нашими критиками были Карамзин и Макаров. Особенно славились в свое время — разбор Карамзина «Душеньки» Богдановича, а Макарова — сочинений Дмитриева. Критика эта состояла в восхищении отдельными местами и в порицании отдельных же мест, и то больше в стилистическом отношении. Обыкновенно восхищались удачным стихом, удачным звукоподражанием и порицали какофонию или грамматические неправильности. Не такова уже критика Мерзлякова. Ложная в основаниях, она уже толкует об идее, о целом, о характерах; она строга сколько может быть строгою. Для критики Мерзлякова писатели русские уже не все равно велики, но один выше, другой ниже, и все не без недостатков. Она благоговеет перед Сумароковым и тем с меньшей суровостью выставляет его недостатки. Она видит в Хераскове знаменитого поэта, и от нее плохо пришлось его «Россиаде». Огромный разбор «Россиады», написанный Мерзляковым, возбудил общий ропот, хотя этот разбор написан не только с уважением, но и с любовью к Хераскову. Критика Мерзлякова была смела не по времени и притом нерешительна, а потому одних оскорбила, других ужаснула, третьих не удовлетворила и немногим понравилась. Во всяком случае, эта критика принадлежит к любопытнейшим фактам истории русской литературы. Она напечатана в целых *семи* книжках «Амфиона».¹

Но еще любопытнейший факт истории русской литературы представляет собою журнал, издававшийся в 1815 году молодым человеком, студентом Московского университета — Павлом Строевым. Журнал этот назывался «Современный наблюдатель российской словесности» и заключал в себе статьи преимущественно критического содержания. Из таких статей самую умную, живую, юношески смелою и благородною, самую интересною была — «О Россиаде, поэме г. Хераскова (*Письмо к девице Д.*)». Не можем не выписать здесь начала первого письма:²

«Что скажете теперь, поборники славы Хераскова, — пишете вы, милостивая государыня, — г-н Мерзляков покажет истинные достоинства его поэмы». Эти слова сильны в устах ваших. Хотя я не ищу славы быть поборником Хераскова, однако ж мнение мое об его поэме, мне кажется, не совсем несправедливо. Охотно бы желал согласиться с вами, но некоторые обстоятельства уверяют меня в противном. Я говорю не с теми из вашего пола, кои, выслушав лекцию какого-нибудь профессора, всё похваляют, всё превозносят. Вы, милостивая государыня, сами занимаетесь словесностию; вы читали древних и новых писателей; имеете отличный вкус и редкие познания. Какие приятные воспоминания производят во мне те зимние вечера, когда мы пред пылающим камином рассуждали о русских сочинениях. Споры наши бывали иногда жарки, я с вами не соглашался, представлял доказательства, и вы, с пещною улыбкою, называли меня Катюном в словесности. Кто подумает, чтобы девушка в цветущих летах своего возраста и в наше время занималась словесностию; чтобы девушка, говоря я, знала язык Гомеров и Виргилиев. Я вижу румянец стыдливости на щеках ваших, но похвалы мои не лезны; они невольно вырываются из уст моих. В какой восторг приведен я был вашим желанием возобновить наши суждения, — но увя! — они останутся только на бумаге; ничто не может заменить вашего присутствия. Разговоры в письмах будут сухи: сладостное красноречие девушки, приятная улыбка лучше всяких логических доказательств.

Нет сомнения, что г. Мерзляков предпринял полезный труд, разобрав «Россиюду»; жаль только, что она не может стоять наряду с произведениями, обессмертившими имена своих сочинителей. Я думаю, даже не многие имели терпение прочесть ее. Отчего же ее так хвалят? Оттого, что вкус публики у нас еще не установился. Дамон прославляет «Нового Стерна», — десять человек, не читавших даже сей комедии, с ним соглашаются; Клинт называет его сочинением глупым — и сотни готовы повторить его ругательства. Бесспорно Сумароков был единственным стихотворцем своего времени; но кто станет ныне восхищаться его сочинениями? Между тем Сумарокова считают стихотворцем образцовым, достойным нашего подражания. Закоренелые мнения опровергать трудно: это то же, что силиться вырвать огромный дуб, в продолжение целых веков пускавший в недра земли свои корни. Конечно, сии мнения ослабеют и совершенно лишатся своего достоинства, но это требует времени. Между тем истинные дарования остаются иногда в неизвестности. Тысячи рукописек при представлении «Недоросля»; но многие ли понимают истинные достоинства сей комедии? Многие ли знают, что она достойна стоять наряду с «Мизантропами» и «Гартюфами»? Не стыдно ли даже нам, что мы не имеем полного собрания сочинений г. Фонвизина, сего бессмертного писателя, коим по всей справедливости мы можем гордиться. То, что я сказал о Сумарокове, можно отнести к Хераскову и к некоторым другим стихотворцам. Они приобрели похвалы от своих современников, коих вкус был еще не образован. Сии похвалы беспрестанно повторялись, и стихотворцы приобрели великую славу.

Г-н Павел Строев доказал ясно и неопровержимо, что «Россиада» и по содержанию и по форме — сущий вздор; что историческое событие в ней искажено, характеры перевертаны, чудесное нелепо, поэтические краски сухи и холодны, выражение дико. В заключение он находит во всей «Россиаде» только десять *сряду* хороших стихов:

Каким превратностям подвержен здешний свет!
 В нем блага твердого, в нем верной славы нет:
 Великие моря, леса и грады скрылись,
 И царства многие в пустыни претворились:
 Гремел победами, владел вселенной Рим,
 Но слава римская пчезла яко дым,
 И небо никому блаженства не вручало,
 Которого б лучей ничто не помрачало.
 Не может счастья не меркнуть красота;
 И в солнце и в луне есть темные места.

И это действительно лучшие и единственно хорошие стихи во всей «Россиаде». Какой страшный урок был преподан этим юношею разным ученым колпакам!..

При именах Жуковского и Батюшкова нельзя не вспомнить имени князя Вяземского. Он действовал как поэт и как критик, и в обоих случаях деятельность его всегда вызывалась каким-нибудь обстоятельством. Все стихотворения его — то, что французы называют *pièces de circonstance*.^{*} Общий характер их — светский, салонный; но между ними некоторые показывают в поэте живого свидетеля вечера жизни Державина, воспитанника Карамзина, друга Жуковского и Батюшкова. Как автор двух статей критического содержания — «О характере Державина» и «О жизни и сочинениях Озерова», князь Вяземский более замечателен, нежели как поэт. В этих статьях он является критиком в духе своего времени, но без всякого педантизма, судит свободно, не как ученый, а как простой человек с умом, вкусом и образованием, и излагает свои мысли с увлекательным жаром и красноречием, изящным языком. С появления Пушкина для князя Вяземского настала новая эпоха деятельности: стихотворения его, не изменившись в духе, изменились к лучшему в форме; а прозаические статьи его (как, например, разговор классика с романтиком, вместо предисловия к «Бахчисарайскому фонтану») много способствовали к освобождению русской литературы от предрассудков французского псевдоклассицизма.

С 1813 года начали проникать в русские журналы темные слухи о каком-то *романтизме*. В «Духе журналов» даже была переведена грозная статья против Августа Шлегеля, в защиту классического французского театра. Вместе с *романтизмом* стали вкрадываться в наши журналы слухи о каком-то великом английском поэте г-не Бироне, Бейроне или Байроне.¹ В «Вестнике Европы» 1813 года было напечатано маленькое сти-

^{*} сочинения на случай (*франц.*).— *Ред.*

хотвореньице Пушкина «На смерть Кутузова». ¹ В «Российском музее, или Журнале европейских новостей» на 1815 год, издававшемся В. Измайловым, то и дело печатались лицейские стихотворения Пушкина. Но в ученике и подражателе Державина, Жуковского и Батюшкова никто еще не предугадывал будущего великого поэта России... В 1820 году появилась в свет первая поэма Пушкина «Руслан и Людмила», а в журнале «Сын отечества» с этого времени стали появляться мелкие его стихотворения... ² Тогда-то возгорелась ожесточенная война на перьях между классицизмом и романтизмом и начался крутой переворот в литературных понятиях и воззрениях... Карамзинский период русской литературы кончился...

СТАТЬЯ ЧЕТВЕРТАЯ¹

Имел он песен дивный дар
И голос, шуму вод подобный.²

Великие реки составляют из множества других, которые, как обычную дань, несут им обилие вод своих. И кто может разложить химически воду, например, Волги, чтоб узнать в ней воды Оки или Камы? Приняв в себя столько рек, и больших и малых, Волга пышно катит свои собственные волны, и все, зная о ее бесчисленных похищениях, не могут указать ни на одно из них, плывя по ее широкому раздолью. Муза Пушкина была вскормлена и воспитана творениями предшествовавших поэтов. Скажем более: она приняла их в себя, как свое законное достояние, и возвратила их миру в новом, преображенном виде. Можно сказать и доказать, что без Державина, Жуковского и Батюшкова не было бы и Пушкина, что он их ученик; но нельзя сказать и еще менее доказать, чтоб он что-нибудь заимствовал от своих учителей и образцов, или чтоб где-нибудь и в чем-нибудь он не был неизмеримо выше их. Поэзия Державина была преждевременною, а потому и неудавшеюся попыткою на народную поэзию. Могучий гений Державина явился слишком не в-д-время и не мог найти в народной жизни своего отечества какие-нибудь элементы, какое-нибудь содержание для поэзии. Общество его времени хорошо понимало поэзию патронажства, лести и угодничества; но о всякой другой поэзии не имело решительно никакого понятия и, следовательно, не имело в ней никакой потребности, никакой нужды. Слава Державина была основана не на общественном мнении, которого тогда не было ни признака, ни тени, особенно в деле литературы: нет, слава Державина была основана на просвещенном внимании немногих к его таланту. И если во всей России того времени было человек десять или двадцать, более или менее умеющих ценить этот высокий талант, то остальные, человек сто или двести, из которых состояла тогдашняя читающая публика, кричали о нем с голоса первых, сами хорошенько не понимая собственного крика. Где ж тут было явиться истинной поэзии и великому поэту? Правда, природа производит таланты, не спрашиваясь времени

и не справляясь, нужны они или нет; но ведь великие поэты творятся не одною природою: они творятся и обществом, т. е. историческим положением общества. Думать, что поэта составляет один талант — значит грубо ошибаться. Разумеется, прежде всего поэтом делает человека талант; но к этому *также* необходимы еще и характер, и образование, и направление, которые зависят от общества, среди которого является поэт. Чтоб поэтически воспроизводить действительность, мало одного природного таланта: нужно еще, чтоб под рукою поэта была поэтическая действительность. Хорошо было грекам творить их изящные, исполненные идеальной красоты статуи, когда греческие художники и на площадях, и на улицах, и на рынках беспрестанно встречали то мужчин с головою Зевеса, с станом Аполлона, то женщин с выражением величаво-строгой красоты Паллады, с роскошными формами Афродиты или обаятельно прелестью харит. Только итальянским живописцам средних веков был доступен идеал мадонны, ибо тип ее они видели беспрестанно в прекрасных женщинах своего богатого красотой отечества. Странное дело! Все понимают, что нельзя сделаться великим живописцем, имея какой бы то ни было великий талант, если в годы изучения искусства нет хороших натурщиков; все понимают, что великий живописец, творя идеальную красоту, всё-таки нуждается, во время своей работы, в образце действительности; а никто не хочет понять, что точно так же и для великих поэтов образцом их идеальных созданий служит тоже окружающая их действительность. Природа творит великих полководцев, когда ей угодно, а не только на случай войны; но без войны и великий полководец проживет весь свой век, даже и не подозревая, что он — великий полководец: только во времена сильных движений общественных люди, одаренные от природы большими военными способностями, делаются великими полководцами. Чопорный, натянутый Расин в древней Греции был бы страстным и глубокомысленным Эврипидом; а во Франции, в царствование Людовика XIV, и сам страстный, глубокомысленный Эврипид был бы чопорным и натянутым Расином. Таково влияние истории и общества на талант! У нас этого не хотят и знать. Кричат о Державине, что он гений; стихов его давно уже совсем не читают, а считают чуть не безбожниками тех, кто осмеливается говорить, что *теперь* поэзия Державина — слишком непитательная и невкусная пища для эстетического вкуса. Повторяем не раз уже сказанное и, смеем надеяться, доказанное нами, что, при всей огромности таланта, который мы и не думаем отрицать и пред которым мы умеем благоговеть больше, нежели все крикуны и лицемеры, вопиющие против нас, — Державин не принадлежит к тем вечно юным гениям, которых создания никогда не стареются,

всегда новы и интересны. Поэзия Державина была блестящею и интересною попыткою, для успеха которой не были готовы ни русское общество, ни русский язык, ни образование самого поэта. Это поэзия, носящая на себе все родовые признаки своего времени, а потому для нас, русских, имеющая свой исторический интерес; но как время этой поэзии, так и сама эта поэзия чужды всякого действительного и определенного идеального содержания, которое дается только сильно развитою народною жизнью. Лучшее, что есть в поэзии Державина, — это намеки на поэзию, часто не достигающие цели по их неопределенности и темноте; проблески поэзии, часто погасающие в водяной массе реторики; словом, это несвязный детский поэтический лепет, но еще не поэзия. В поэзии Державина есть и полётистая возвышенность, и могучая крепость, и яркость великолепных картин, и, несмотря на ее подражательность, есть что-то отзывающееся стихиями северной природы; но всё это является в ней не в стройных созданиях, верных и выдержанных по концепции и отличающихся художественною полнотою и оконченностью, но отрывочно, местами, проблесками. Словом, это еще не поэзия, а только стремление к поэзии.¹

Задумчивая и мечтательная поэзия Жуковского совершенно чужда главного недостатка поэзии Державина: она исполнена содержания, но вместе с тем лишена разнообразия и многосторонности. Ни одному поэту так много не обязана русская поэзия в ее историческом развитии, как Жуковскому; и, между тем, в созданиях Жуковского поэзия является не столько искусством, сколько служительницею и провозвестницею тайн внутренней жизни. Жуковский — романтик в духе средних веков, а не художник. По своей натуре он чужд этой способности, совершенно поэтической и артистической, свободно переноситься во все сферы жизни и воспроизводить ее явления в их разнообразии и свойственной каждому из них особенности. Ему чуждо это свойство Протея принимать все виды и формы и оставаться в то же время самим собою, — это свойство, в котором заключается сущность поэзии как искусства. Поэзия Жуковского была отголоском его жизни, вздохом по утраченным радостям, разрушенным надеждам, поэтическою тризною над умершим для очарования сердцем. Поэзия души и сердца, она чужда всех других интересов и редко выходит из-за магического круга неопределенных стремлений и туманных мечтаний. Это ее величайший недостаток, но это же и ее величайшее достоинство. Она была необходима не для самой себя, а как средство к развитию русской поэзии; она явилась не как готовая уже поэзия, подобно Палладе, родившейся во всеоружии, а как момент возникавшей русской поэзии. Она обогатила русскую поэзию содержанием, которого ей не доставало; указала ей на богатые

и неистощимые источники европейской поэзии, которой явления умела с непостижимым искусством усваивать русскому языку. Сверх того, Жуковский далеко подвинул вперед и русский язык, придав ему много гибкости и поэтического выражения.

В поэзии Батюшкова преобладает элемент чисто художественный. Это видно и в фактуре его стиха и вообще в пластическом характере форм его произведений; это же видно и в артистическом, полном страсти стремлении его к наслаждению, к вечному пиру жизни; это же видно и в разнообразии предметов его поэтических песен. Это преимущества поэзии Батюшкова перед поэзиею Жуковского; но поэзия Жуковского несравненно богаче поэзии Батюшкова содержанием. Поэзия Батюшкова скользит по жизни, едва зацепляясь за нее; содержание ее весьма скудно и бедно. Самая художественность стиха его не достигла полного своего развития: Батюшков любил произвольные усечения прилагательных; между превосходнейшими стихами у него встречаются негладкие и даже непоэтические; сверх того, верный преданиям русской поэзии и примеру отца ее — Ломоносова, Батюшков очень и очень не чужд реторики.

Вот в коротких словах всё, что было сказано нами в предшествовавших трех статьях. Приступая, наконец, к критическому обозрению поэтической деятельности Пушкина, мы почли за нужное повторить сказанное нами в прежних статьях, чтоб яснее показать читателям историческую связь Пушкина с предшествовавшими ему поэтами.

Мы видели, что эти поэты, оказавшие такие великие услуги рождающейся русской поэзии, только способствовали ее рождению, но не родили ее, более были предтечами поэта, чем поэтами. Без сравнения с Пушкиным каждый из них — поэт; но, если сравнивать их с ним, нельзя не согласиться, что между ими и Пушкиным такое же отношение, как между большими реками и еще несравненно большею, которая составляет из их соединенных вод, поглощаемых ею.

Пушкин явился именно в то время, когда только что сделалось возможным явление на Руси поэзии как искусства. Двенадцатый год был великою эпохою в жизни России. По своим следствиям он был величайшим событием в истории России после царствования Петра Великого. Напряженная борьба на-смерть с Наполеоном пробудила дремавшие силы России и заставила ее увидеть в себе силы и средства, которых она доколе сама в себе не подозревала. Чувство общей опасности сблизило между собою сословия, пробудило дух общности и положило начало гласности и публичности, столь чуждых прежней патриархальности, впервые столь жестоко поколебленной.

Чтоб видеть, какое огромное влияние имели на Россию великие события 1812—1814 годов, достаточно прислушаться к толкам старожилов, которые с горестию говорят, что с двенадцатого года и климат в России изменился к худшему и всё стало дороже: добряки не понимают, что дороговизна эта была необходимым следствием увеличивавшихся нужд образованной жизни, следовательно, признаком сильно двинувшейся вперед цивилизации. В это время, вследствие ею же вызванных событий, Франция, столько времени борющаяся со всею Европою и ознакомившаяся, в этой борьбе, с своими соседями, уже начала отрекаться от своих литературных предрассудков. Она увидела, что у соседей ее есть не только ум и талант, но и богатые литературы; она поняла, что Корнель и Расин еще не исключительные представители творческого изящества, а Шекспир, Гёте и Шиллер — совсем не представители замечательных дарований, искаженных дурным вкусом и незнанием истинных правил искусства; она догадалась даже, что ни классическая «*Ars Poetica*»* Горация, ни подражательная ей «*L'Art Poétique*»** Буало, ни теория Баттё, ни критика Лагарпа уже не могут быть эстетическим кораном и что в туманных умозрениях немцев вообще и романтических созерцаниях Шлегелей в частности есть много истинного и верного касательно искусства. Словом, романтизм вторгся и во Францию, тесня и изгоняя ее псевдоклассический китаизм, основанный на гордой мысли, что только одним французам бог дал и ум и вкус, отказав в этих дарах всем другим нациям. Франция жадно прислушивалась к мрачным и громовым звукам лиры Байрона, предчувствуя в них свое собственное возрождение к новой жизни, и поэтические рассказы Вальтера Скотта о средних веках появлялись уже на французском языке почти в то же время, как появлялись в Лондоне на английском. Падение военного терроризма Наполеона развязало Франции руки не только в политическом отношении, но и в отношении к науке и литературе: ненавидимые и гонимые им «идеологи» свободно и ревностно принялись за свое дело; литература и поэзия ожили. Это имело прямое и сильное влияние на нашу литературу. Когда увенчанная славою Россия начала отдыхать от своих побед и торжеств и процветать миром в «гордом и полном доверия покое»,*** наши обветшалые и заплесневелые журналы того времени и патриарх их «Вестник Европы» начали терять свое влияние и перестали, с своими запоздалыми идеями, быть оракулами читающей публики. Явилась новая публика с новыми потребностями, публика, которая

* «Искусство поэзии» (латин.).— *Ред.*

** «Искусство поэзии» (франц.).— *Ред.*

*** Стих Лермонтова.¹

из самых источников иностранных, а не из заплесневелых русских журналов начала почерпать понятия и суждения о литературе и искусствах, и которая начала следить за успехами ума человеческого, наблюдая их собственными глазами, а не через тусклые очки устаревших педантов. Около двадцатых годов в «Сыне отечества» начались споры за *романтизм*; вскоре после того появились альманахи, как прибежище новых литературных потребностей и нового литературного вкуса, которые, с 1825 года, нашли своего представителя и выразителя в «Московском телеграфе». Впрочем, да не подумают читатели, чтоб в этом поверхностном quasi-романтизме мы видели какую-то великую истину, действительность которой и теперь не подвержена сомнению. Нет, так называемый романтизм двадцатых годов, этот недоучившийся юноша с немного растрепанными волосами и чувствами, *теперь* смешон с своими старыми претензиями; его *высшие взгляды* теперь сделались косыми и близорукими, а сбивчивые и неопределенные теории превратились в пустые фразы и обветшалые слова. Но всякому свое! Справедливость требует согласиться, что в свое время этот псевдоромантизм принес великую пользу литературе, освободив ее от болотной стоячести и заплесневелости и указав ей столько широких и свободных путей. Доказательством этого может служить, что лучшие поэтические труды Жуковского совершены им или около или после двадцатых годов, как-то: перевод «Торжества победителей», «Жалоб Цереры», «Элевзинского праздника», «Орлеанской девы», «Ундины» и проч. Даже самый стих Жуковского сделал с того времени большой шаг вперед. Батюшков умер для русской литературы в самое время этого перелома, и потому новое литературное направление не имело на него влияния. Тем не менее можно предполагать с достоверностью, что, без этого несчастного случая в жизни Батюшкова, его ожидала бы эпоха обильнейшей и высшей деятельности, нежели та, какую он успел обнаружить, и что только тогда узнали бы русские, какой великий талант имели они в нем. При всей художественности, при всей пластичности стиха Батюшкова ему всё еще чего-то недостает: видно, что оставалось ему сделать только небольшой шаг, и в то же время видно, что этот шаг суждено было сделать человеку новому и свежему, не затвердевшему в литературных преданиях. Этим человеком был Пушкин...

Приступая к критическому обозрению творений Пушкина, мы будем строго держаться хронологического порядка, в каком являлись они. Пушкин от всех предшествовавших ему поэтов отличается именно тем, что по его произведениям можно следить за постепенным развитием его не только как поэта, но вместе с тем как человека и характера. Стихотворения, написанные им в одном году, уже резко отличаются и по содержанию

и по форме от стихотворений, написанных в следующем. И потому его сочинений никак нельзя издавать по родам, как издаются сочинения Державина, Жуковского и Батюшкова, особенно первого и последнего. Это обстоятельство чрезвычайно важно: оно говорит сколько о великости творческого гения Пушкина, столько и об органической жизненности его поэзии, — органической жизненности, которой источник заключался уже не в одном безотчетном стремлении к поэзии, но в том, что почвою поэзии Пушкина была живая действительность и всегда плодотворная идея. Между тем в безобразном посмертном издании сочинений Пушкина 1838 года (*восемь* томов) стихотворения расположены по родам, разделение которых основывалось на произволе лица, которому была поручена редакция. Вот почему в нашей статье, несмотря на то, что в заглавии ее выставлено издание 1838 года, мы будем руководствоваться изданными при жизни самого поэта изданиями 1826, 1829, 1832 и 1835 годов.¹ Но прежде всего мы остановимся на его «лицейских» стихотворениях, помещенных в IX-м томе 1841 года. Некоторые господа сильно нападали на издателей трех последних томов сочинений Пушкина, за помещение его «лицейских» стихотворений, говоря, что это сделано для наполнения книжек хоть каким-нибудь материалом за недостатком хорошего, и что печатать произведения поэта, которых он сам не считал достойными печати, значит оскорблять его память. Ничто не может быть нелепее такой мысли. Мы очень уважаем дарования и таланты таких поэтов, как Веневитинов, Полежаев, Баратынский, Козлов, Давыдов и другие; но всё-таки думаем, что, из уважения к ним же, не следует печатать их слабые произведения, тем более, что они никому и ни в каком отношении не могут быть интересны, а между тем могут повредить известности этих авторов. Но когда дело идет о таких поэтах и писателях, как Ломоносов, Державин, Фонвизин, Карамзин, Крылов, Жуковский, Батюшков, Грибоедов и в особенности Пушкин и Лермонтов, — то каждая строка, написанная их рукою, принадлежит потомству и должна быть сохранена для него, ибо она напоминает собою или черту их времени, или факт о их образе мыслей и характере.

«Лицейские» стихотворения Пушкина, кроме того, что показывают, при сравнении с последующими его стихотворениями, как скоро вырос и возмужал его поэтический гений, — особенно важны еще и в том отношении, что в них видна историческая связь Пушкина с предшествовавшими ему поэтами; из них видно, что он был сперва счастливым учеником Жуковского и Батюшкова, прежде чем явился самостоятельным мастером. Впервые, — сколько помним мы, — появилось стихотворение Пушкина в «Вестнике Европы» 1813 г. Он написал его (когда

ему не было и *четыренадцати* лет отроду) при получении известия о смерти Кутузова. Стихотворение это не попало в собрание сочинений Пушкина, а потому, для редкости, мы и выписываем его здесь:

Отечество в слезах — познало весть ужасну!
Кутузов кончил век средь славы и побед.
Надежду наш злодей питает пусть напрасну,
Что будто бы ему преграды боле нет;
Кутузова парить дух будет над рядами!
Народ, средь коего сей муж родиться мог,
Не преклонит главы пред хищными врагами,
Возникнет новый вождь, и будет с нами бог!¹

Часто стали появляться в печати стихотворения Пушкина в 1815 году в «Российском музее», журнале, издававшемся Владимиром Измайловым. Все они являлись там с подписью только начальных букв имени и фамилии Пушкина, и все они, по подлинным рукописям покойного поэта, помещены в IX-м томе его сочинений, между «лицейскими» стихотворениями.² Потом стихотворения Пушкина стали появляться в «Сыне отечества», и большая часть их вошла уже в сделанные им самим издания его сочинений.

«Лицейские» стихотворения не богаты поэзией, но часто удивляют красотой и изяществом стиха. Фактура этого стиха совсем не пушкинская: она принадлежит Жуковскому и Батюшкову. Далеко уступая этим поэтам в поэзии, Пушкин — едва шестнадцатилетний юноша — иногда не только не уступал им в стихе, но еще едва ли не смелее и не бойчее владел им. Из них только три пьесы уж слишком плохи, а именно: «Бова» (*отрывок из поэмы*), «Красавице, которая нюхала табак» и «Безверие». Первая пьеса написана Пушкиным явно в подражание «Илье Муромцу» Карамзина, которому она, впрочем, нисколько не уступает в достоинстве стиха и вымысла. Подобно «Илье Муромцу» Карамзина, «Бова» не кончен, вероятно, по одной и той же причине: мысль обеих этих пьес так детски ложна и поддельна, что из нее ничего не могло выйти целого, и оба поэта сами соскучились ею, не доведя ее до конца. По самому началу «Бовы» видно, что «Илья Муромец» Карамзина, слишком восхищавший юный вкус Пушкина, разманил его затеять эту поэму:

Часто, часто я беседовал
С болтуном страны эллинския,

И не смел осиплым голосом
С Шапеленом и с Рифматовым
Воспевать героев севера.
Несравненного Виргилия
Я читал и перечитывал,
Не стараясь подражать ему
В нежных чувствах и гармонии.
Разбирал я немца Клопштока
И не мог понять премудрого;
Не хотел я воспевать, как он;
Я хочу, чтоб меня поняли
Все от мала до великого.
За Мильтоном и Камознсом
Опасался я без крил парить,
Но вчера, в архивах роясь,
Отыскал я книжку славную,
Золотую, незабвенную,
Прочитал — и в восхищении
Про Бову пою царевича.

Не правда ли, что это очень напоминает столь знакомое и презнамкое всем начало «Ильи Муромца»?¹ Пьеса «Красавице, которая нюхала табак» отличается сатирическим и сентиментальным характером, столь свойственным нашей старинной поэзии. Она написана до того плохими стихами, что нам, привыкшим под пушкинским стихом разуместь высшее изящество стиха, странно думать, что эти стихи писаны Пушкиным, хотя бы и тринадцатилетним:

Возможно ль, милая Климена!
Какая странная во вкусе перемена:
Ты любишь обонять не утренний цветок,
А вредную траву *зелену*
Искусством *превращенну*
В пушистый порошок?²

В заключение он желает быть — табаком:

. Но если уж табак
Столь нравится тебе... о пыл воображенья!
Ах! если б, превращенный в прах,
И в табакерке, в заточеньи,
Я в *персты* нежные твои попасться мог;
Тогда б, в сердечном восхищеньи,
Рассыпался на грудь.³

Но что! мечта, мечта пустая!
Не будет этого никак!
О доля человека злая!
Ах... отчего я не... табак!

«Безверие» — дидактическая пьеса, которые сотнями писались в блаженное старое время: риторическое распространение какой-нибудь темы плохими стихами.¹

В детских и юношеских опытах Пушкина заметно влияние даже Капниста и Василия Пушкина. Больше всего видно на них влияние Жуковского и, особенно, Батюшкова; но влияния Державина почти совсем незаметно. Это не значит, чтоб в натуре Пушкина как художника не было ничего родственного с поэтической натурою Державина или чтоб Пушкин не любил Державина и не восхищался его произведениями. Напротив, Пушкин благоговел перед Державиным.² В записках своих (том XI, стр. 176—177) он с такою любовью рассказывает, как на лицейском публичном экзамене читал он, в двух шагах от Державина, свои «Воспоминания в Царском Селе» и восхитился ими маститого поэта. Это было в 1815 году; Пушкину было тогда шестнадцать лет. Этот случай Пушкин всегда считал великим событием в своей жизни. Он упоминает о нем в одном из своих «лицейских» стихотворений — «К Жуковскому»; тут же, с юношеским восторгом, упоминает и об одобрении Карамзина, Дмитриева и того поэта, к которому обращено было это послание, — одобрение, которым они приветствовали его детские опыты:

Благослови, поэт! в тиши парнасской сени
Я с трепетом склонил пред музами колени,
Опасною тропой с надеждой полетел,
Мне жребий вынул Феб, и муза мой удел.
Страшусь, неопытный, бесславного паденья.
Но пылкого смирить не в силах я влеченья;
Не грозный приговор на гибель внемлю я.
Сокрытого в веках священный судия,
Страж верный прошлых лет, наперсник муз любимый
И бледной зависти предмет неколебимый,
Приветливым меня вниманьем ободрил;
И Дмитрев слабый дар с улыбкой похвалил.
И славный старец наш, царей певец избранный,
Крылатым гением и грацией венчанный,
В слезах обнял меня дрожащею рукою
И счастье мне предрек незнаемое мною.
И ты, природою на песни обреченный,
Не ты ль мне руку дал в завет любви священной?

Могу ль забыть я час, когда перед тобой
Безмолвный я стоял, и молнийной струей
Душа к возвышенной душе твоей летела
И, тайно съединясь, в восторгах пламенела...

В другое, позднейшее время, в эпоху мужественной зрелости своего гения, Пушкин, говоря о своей музе, сделал поэтический намек на лучшее воспоминание своей юности:

И свет ее с улыбкой встретил;
Успех нас первый окрылил;
Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил.¹

Но при всем этом громогласный одовоспевательный характер державинской поэзии был столько не в натуре и не в духе Пушкина, что на его «лицейских» стихотворениях нет почти никаких следов ее влияния. Только одна *кантата* «Леда», из всех «лицейских» стихотворений, отзывается языком Державина, но вместе и Батюшкова; а самый род пьесы (кантата) напоминает одного Державина.² Этим почти и оканчивается всё сближение. Но если сравнить в «Онегине» и других позднейших произведениях Пушкина картины русской природы — именно осени и зимы, то нельзя не увидеть, что они носят на себе отпечаток какой-то родственности с державинскими картинами в том же роде. Этого нельзя доказать сравнительными выписками из того и другого поэта: но это очевидно для людей, которые способны проникать далее буквы и отыскивать аналогию в духе поэтических произведений. Проблескивающие по временам и местами элементы державинской поэзии суть живопись севернорусской природы, народность, сатира и художественность: всё это составляет полноту и богатство поэзии Пушкина, и всё это достигло в ней своего совершенного развития и определения. Державинская поэзия, в сравнении с пушкинскою, это — заря предрассветная, когда бывает ни ночь, ни день, ни полночь, ни утро, но едва начинается борьба тьмы с светом; брезжит неверный полумрак, обманчивый полусвет; вдали на небе как будто белеет полоса света и в то же время догорают готовые погаснуть ночные звезды, а все предметы являются в неестественной величине и ложном виде. Пушкинская поэзия, в сравнении с державинскою, это — роскошный, полный сияния и блеска полдень летнего дня: все предметы земли озарены светом неба и являются в своем собственном, определенном, ясном виде, и самая даль только делает их более поэтическими и прекрасными, а не ложными и безобразными... Словом, поэзия Державина есть безвременно явившаяся, а потому и неудачная

поэзия пушкинская, а поэзия пушкинская есть во-время явившаяся и вполне достигшая своей определенности, роскошно и благоуханно развившаяся поэзия державинская...

Пьесы: «К Наташе», «Рассудок и любовь», «К Маше», «Слеза», «Погреб», «Истина», «Застольная песня», «Делия», «Стансы» (из Вольтера), «К Делии», «К ней», «Месяц», «Я Лилу слушал у клавира», «К Жуковскому», «Пирующие друзья», «К Дельвигу», «Фиал Анакреона», «К Дельвигу», «Фавн и пастушка», «К живописцу», «Сновидение», «Романс», — все эти пьесы, по изобретению, по форме и по именам Лилы, Нины, Маши, Наташи и т. п., напоминают собою предшествовавшую Жуковскому и Батюшкову эпоху русской литературы, или, по крайней мере, ту школу поэзии русской, которая не испытывала на себе влияния этих двух поэтов.¹ Так, например, пьеса «К живописцу» написана как будто Державинным, предлагающим живописцу написать портрет его Милены или Пленеры; а пьесы: «Слеза», «Погреб», «Истина» написаны как будто на мотив известной прелестной песенки Дениса Давыдова «Мудрость», которая начинается куплетом:

Мы недавно от печали,
Лиза, я да Купидон,
По бокалу осушали
Да просили мудрость вон.²

Чтоб дать понятие о духе этой школы, представителями которой были Капнист, Нелединский-Мелецкий, В. Пушкин, Давыдов, мы выпишем коротенькое стихотворение Пушкина «Сновидение»:

Недавно, обольщен прелестным сновиденьем,
В венце сияющем царем я зрел себя;
Мечталось, я любил тебя —
И сердце билось наслажденьем.
Я страсть свою у ног в восторгах изъяснял.
Мечты! ах! отчего вы счастья не продлили?
Но боги не всего теперь меня лишили:
Я только царство потерял.³

В послании «К Жуковскому» Пушкин рассуждает, в довольно прозаических стихах, о литературных вопросах, особенно занимавших дядю его, Василия Пушкина, и ту эпоху, которой В. Пушкин был одним из представителей. В. Пушкин в прозаических, но иногда очень острых сатирах нападал на плохих стихотворцев и славянофилов — врагов Карамзина — того

времени. В послании своем «К Жуковскому» молодой Пушкин, под влиянием дяди своего, также нападает на рифмачей и славянофилов и судит о русской литературе. Рифмачей называет он «варягами»:

Далеко диких лир несется резкий вой;
Варяжские стихи визжит варягов стрей.

.....
Те слогом Никона печатают поэмы,
Одни славянских од громады громоздят.
Другие в бешеных трагедиях хрипят;
Тот, верный своему мятежному союзу,
На сцену возведя зевающую музу,
Бессмертных гениев сорвать с Парнаса мнит.
Рука содрогнулась, удар его скользят,
Вотще бросается с завистливым кинжалом:
Куплетом ранен он, низвержен в прах журналом,
При свистах критики к собратьям он бежит,
И маковый венец Феспису ими свит.
Все, руку наложив на том Тилемахида,
Клянутся отомстить сотрудников обиды,
Волнуясь, восстают неистовой толпой.
Беда, кто в свет рожден с чувствительной душой,¹
Кто тайно мог пленить красавиц нежной лирой,
Кто смело просвистал шутливою сатирой,
Кто выражается правдивым языком,
И русской глупости не хочет бить челом;
Он враг отечества, он сеятель разврата,
И речи сыплются дождем на супостата.

Читая эти стихи, невольно переносишься в то блаженное время нашей литературы, о котором теперь, за исключением пожилых и записных литераторов, немногие имеют понятие. В этом послании слог, фактура стиха, понятия, взгляд на вещи — всё принадлежит времени, которое предшествовало Жуковскому и Батюшкову и проглядело их явление. Но тут есть нечто самостоятельное, принадлежащее Пушкину, как представителю уже нового поколения: это жестокая нападка на Тредьяковского и в особенности на Сумарокова:

Ты ль это, слабое дитя чужих уроков,
Завистливый гордец, холодный Сумароков,
Без силы, без огня, с посредственным умом,
Предрассуждениям обязанный венцом
И с Пинда сброшенный и проклятый Расином?
Ему ли, карлику, тягаться с исполином?

Ему ль оспаривать лавровый тот венец,¹
 В котором возблистал бессмертный наш певец,
 Веселье россиян, полуночное диво?
 Нет! в тихой Лете он потонет молчаливо!
 Уж на челе его забвения печать.
 Предбудущим векам что мог он передать?
 Страшилась грация цинической свирели,
 И персты грубые на лире костенели.

Замечателен еще в этом послании юношеский жар и рьяность, с какими Пушкин призывает талантливых певцов на брань с писателями. Он указывает им на Феба, сражающего Пифона, и требует мщения за погибшего жертвою зависти Озерова:

Ллющая с небес и жизнь и вечный свет,
 Стрелю гибели десница Аполлона
 Сражает наконец ужасного Пифона;
 Смотрите! поражен враждебными стрелами,
 С потухшим факелом, с недвижными крылами,
 К вам Озерова дух взывает: други, месть!
 Вам оскорбленный вкус, вам знанья дали весть,
 Летите на врагов — и Феб и музы с вами!
*Разите варваров кровавыми стихами;*²
 Невежество, смирясь, потупит хладный взор,
 Спесивых риторов безграмотный собор...

В заключение молодой поэт решается, не боясь гонений и зависти невежд и рифмачей, «ученью руку дав», смело идти прямою дорогою... Это значило возвестить о себе довольно громко: последствия показали, что этот юноша имел полное на то право...

В пьесах: «Наслаждение», «К принцу Оранскому», «Сраженный рыцарь», «Воспоминания в Царском Селе» и «Наполеон на Эльбе» — заметно влияние Жуковского: в них преобладает элегический тон в духе музыки Жуковского, стих очень близок к стиху Жуковского, в самом взгляде на предмет видна зависимость ученика от учителя.

«Воспоминания в Царском Селе» написаны звучными и сильными стихами, хотя вся пьеса эта не более, как декламация и риторика. Такими же стихами написана и пьеса «Наполеон на Эльбе», содержание которой теперь кажется забавно-детским. Пушкин заставляет Наполеона «свирепо прошептать» разные ругательства на самого себя, превозносить своих врагов, а о себе самом отзываться как об ужасном *mauvais sujet*.^{*} Между прочим, Наполеон, у него *свирепо прошептывает*:

^{*} негодяе (франц.). — Ред.

«Полночи царь молодой! ты двинул ополченья,
И гибель вслед пошла кровавым знаменам,
Отозвалось могущего паденье —
И мир земле и радость небесам,
А мне — позор и поношенья!»¹

Чему удивляться, что шестнадцатилетний мальчик так смотрел на Наполеона в то время, как на него так же точно смотрели и престарелые и возмужавшие поэты! Гораздо удивительнее, что этот мальчик, через *пять* лет после того, сказал о Наполеоне:

Над урной, где твой прах лежит,
Народов ненависть почил
И луч бессмертия горит!

Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень!
Хвала!.. Он русскому народу
Высокий жребий указал,
И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.²

Эти стихи и особенно этот взгляд на Наполеона, как освежительная гроза, раздались в 1821 году над полем русской литературы, заросшим сорными травами общих мест, и многие поэты, престарелые и возмужалые, прислушивались к нему с удивлением, подняв встревоженные головы вверх, словно гуся на гром...

Но между «лицейскими» стихотворениями — гораздо более ознаменованных сильным влиянием Батюшкова. Таковы пьесы: «К Наталье», «К молодой актрисе», «Князю А. М. Горчакову», «Осгар», «Эвлега», «Воспоминание» (Пушину), «Сон» (отрывок), «К молодой вдове», «Мое завещание друзьям», «Наездник», «К Г...у», «Мечтатель», «К П...у», «К Б...ву», «Городок».³ Даже в пьесах, написанных под влиянием других поэтов, заметно в то же время и влияние Батюшкова: так гармонировала артистическая натура молодого Пушкина с артистической натурою Батюшкова! Художник инстинктивно узнал художника и избрал его преимущественным образцом своим. Это показывает, до какой степени силен был в Пушкине художнический инстинкт. Как ни много любил он поэзию Жуковского,

как ни сильно увлекался обаятельностью ее романтического содержания, столь могущественною над юною душою, но он нисколько не колебался в выборе образца между Жуковским и Батюшковым, и тотчас же, бессознательно, подчинился исключительному влиянию последнего. Влияние Батюшкова обнаруживается в «лицейских» стихотворениях Пушкина не только в фактуре стиха, но и в складе выражения и особенно во взгляде на жизнь и ее наслаждения. Во всех их видна нега и упоение чувств, столь свойственные музе Батюшкова: и в них проглядывают местами унылость и веселая шутливость Батюшкова. Пушкин занял у него даже любимые имена, и в особенности Хлюю и Делию, и манеру пересыпать свои стихотворения мифологическими именами Купидона, Амура, Марса, Аполлона и проч., и любимые его выражения: *цитерская сторона, девственная лилея* и тому подобные. Вспомните стихотворения Батюшкова, заимствованные им из Парни, и потом послание «К П—ну»,¹ и сравните с ним пьесы Пушкина «К Наталье» и «К молодой вдове»: вы увидите в них Пушкина учеником Батюшкова.

Ночь придет — и лишь тебя
 Вижу я в пустом мечтаньи.
 Вижу в легком одеянии
 Будто милая со мной;
 Робко, сладостно дыханье,
 Белой груди колыханье,
 Снег затмившей белизной —
 И полуоткрыты очи,
 Скромный мрак безмолвной ночи —
 Дух в восторг приводят мой!..
 Я один в беседке с нею:
 Вижу девственну лилею,
 Трепещу, томлюсь, немею...

 Но, Наталья, ты не знаешь,
 Кто твой нежный Селадон?
 Ты еще не понимаешь,
 Отчего не смеет он
 И надеяться? Наталья!
 Выслушай еще меня:
 Не владелец я серали.
 Не арап, не турок я;
 За учтивого китайца,
 Грубого американца
 Почитать меня нельзя.
 Не представь и немчурю

С колпаком на волосах,
С кружкой, пивом налитой,
И с цыгаркою в зубах;
Не представь кавалергарда
В каске, с длинным палашом —
Не люблю я бранный гром:
Шпага, сабля, алебарда
Не тягчат моей руки.¹

По отделке и стиху это стихотворение слишком отзывается детской незрелостью; но следующее и по стихам напоминает Батюшкова:

Лида! друг мой неизменный,
Почему сквозь легкий сон
Часто негой утомленный,
Слышу я твой тихий стон?
Почему в любви счастливой
Вида страшную мечту,
Взор недвижный, боязливый,
Устремляешь в темноту?
Почему, когда вкушаю
Быстрый обморок любви,
Иногда я примечаю
Слезы тайные твои —
Ты рассеянно внимаешь
Речи пламенной моей,
Хладно руку прижимаешь,
Хладен взор твоих очей?
О, бесценная подруга!
Вечно ль слезы проливать,
Вечно ль мертвого супруга
Из могилы вызывать!
Верь мне: узников могилы
Там объемлет вечный сон;
Им не мил уж голос милый,
Не прискорбен скорби стон.
Не для них — весенни розы,
Сладость утра, шум пиров.
Откровенной дружбы слезы
И любовниц робкий зов!..
Рано друг твой незабвенный
Вздохом смерти вздохнул
И, блаженством упоенный,
На груди твоей уснул.
Спит увенчанный счастливцем!

Верь любви — невинны мы —
Нет! разгневанный ревнивец
Не придет из вечной тьмы;
Тихой ночью гром не грянет,
И завистливая тень
Близ любовника не станет,
Вызывая спящий день!¹

Пьесы: «Осгар» и «Эвлега» навеяны скандинавскими стихотворениями Батюшкова. В то время пользовалось большою известностью действительно прекрасное послание Батюшкова к Жуковскому — «Мои пенаты». Оно родило множество подражаний. Пушкин написал, в роде и духе этого стихотворения, довольно большую пьесу «Городок».

Философом ленивым,
От шума вдалеке,
Живу я в городке,
Безвестностью счастливым.
Я нанял светлый дом
С диваном, с камельком.
Три комнатки простые —
В них злата, бронзы нет,
И ткани выписные
Не красят их паркет;²
Окошки в сад веселый
Где липы престарелы
С черемухой цветут;
Где мне в часы полдненьны
Березок своды темны
Прохладу сень дают;
Где ландыш белоснежный
Сплелся с фиалкой нежной,
И быстрый ручеек,
В струях неся цветок,
Невидимый для взора,
Лепечет у забора.
Здесь добрый твой поэт
Живет благополучно;
Не ходит в модный свет;
На улице карет
Не слышен стук докучный:
Здесь грома вовсе нет;
Лишь изредка телега
Скрыпит по мостовой,
Иль путник, в домик мой

Пришед искать ночлега,
Дорожною клюкою
В калитку постучится...

Блажен, кто веселится
В покое, без забот,
С кем втайне Феб дружится
И маленький Эрот;
Блажен, кто на просторе
В укромном уголке,
Не думает о горе,
Гуляет в колпаке,
Пьет, ест, когда захочет,
О госте не хлопчет!

Подобно Батюшкову, Пушкин в этом стихотворении говорит о своих любимых писателях, которые заняли место на полках его избранной библиотеки. Только он говорит не об одних русских писателях, но и об иностранных:

Друзья мне — мертвецы,
Парнасские жрецы,
Над полкою простою,
Под тонкою тафтою,
Со мной они живут,
Певцы красноречивы,
Прозаики шутливы,
В порядке стали тут.
Сын Мома и Минервы
Фернейский злой крикун,
Поэт в поэтах первый,
Ты здесь, седой шалун!
Он Фебом был воспитан
Из детства стал пиит;
Всех больше перечитан,¹
Всех менее томят;
Соперник Эврипида,
Эраты нежный друг,
Арьоста, Тасса ввук —
Скажу ль?.. отец Кандида —
Он всё; везде велик
Единственный старик!
На полке за Вольтером
Виргилий, Тасс с Гомером,
Все вместе предстоят.
В час утренний досуга

Я часто друг от друга
Люблю их отрывать.
Питомцы юных граций —
С Державиным потом
Чувствительный Горацій
Является вдвоем.
И ты, певец любезный,
Поэзией прелестной
Сердца привлекая в плен,
Ты здесь, лентяй беспечный,
Мудрец простосердечный,
Ванюша Лафонтен!
Ты здесь — и Дмитрев нежный,
Твой вымысел любя,
Нашел приют надежный
С Крыловым близ тебя.
Но вот наперсник милый
Психей легкокрылой!
О, добрый Лафонтен,
С тобой он смел сразиться...
Коль можешь ты дивиться,
Дивись: ты побежден!*Воспитанны Амуром,
Вержье, Парни с Грекуром
Укрылись в уголок
(Не раз они выходят
И сон от глаз отводят
Под зимний вечерок).
Здесь Озеров с Расином,
Руссо и Карамзин,
С Мольером-исполином
Фонвизин и Княжнин.
За ними, хмурая важно,
Их грозный аристарх
Является отважно
В шестнадцать томах.
Хоть страшно стихоткачу
Лагарпа видеть вкус,
Но часто, признаюсь,
Над ним я время трачу.

Кладбище обрели
На самой нижней полке
Все школьнически толки,

* Богданович.

Лежащие в пыли,
 Визгова сочиненья,
 Глупона песнопенья,¹
 Известные творенья,
 Увы! одним мышам.
 Мир вечный и забвенья
 И прозе и стихам!
 Но ими огражденну
 (Ты должен это знать)
 Я спрятал потаенну
 Сафьянную тетрадь.
 Сей свиток драгоценный,
 Веками береженный,
 От члена русских сил,
 Двоюродного брата,
 Драгунского солдата
 Я даром получил.
 Ты, кажется, в сомненьи...
 Не трудно отгадать;
 Так, это сочиненья,
 Презревшие печать.
 Хвала вам, чада славы,
 Враги парнасских уз!
 О князь, наперсник муз,
 Люблю твои забавы;
 Люблю твой колкий стих
 В посланиях твоих;
 В сатире — знанье света
 И слога чистоту,
 И в резвости куплета
 Игриву остроту —
 И ты²

 Как, в юношески леты,
 В волнах туманной Леты,
 Их гуртом потопил;
 И ты, замысловатый
 «Буянова» певец,
 В картинах столь богатый
 И вкуса образец;
 И ты, шутник бесценный,
 Который Мельпомены
 Котурны и кинжал
 Игривой Талье дал!

Чья кисть мне нарисует
 Чья кисть скомпонирует
 Такой оригинал!
 Тут вижу я: с Чернавкой
 Подщипа слезы льет.¹
 Но назову ль детину,
 Что доброю порой
 Тетради половину
 Наполнил лишь собой!
 О ты, высот Парнаса
 Боярин небольшой,
 Но пылкого Пегаса
 Наездник удалой!
 Намаранные оды,
 Убранство чердаков,
 Гласят из рода в роды:
 Велик, велик — Свистов!
 Твой дар ценить умсю,
 Хоть, право, не знаток;
 Но здесь тебе не смею
 Хвалы сплестать венки:
 Свистовским должно слогом
 Свистова воспевать;
 Но убирайся с богом!
 Как ты, в том клясться рад,
 Не стану я писать.

Несмотря на явную подражательность Батюшкову, которую запечатлена эта пьеса, в ней есть нечто и свое, пушкинское: это не стих, который довольно плох, но шаловливая вольность, чуждая того, что французы называют *pruderie*,* и столь свойственная Пушкину. Он нисколько не думает скрывать от света того, что все делают с наслаждением наедине, но о чем все, при других, говорят тоном строгой морали; он называет всех своих любимых писателей... Юношеская заносчивость, беспрестанно придирающаяся сатирою к бездарным писакам и особенно главе их, известному Свистову, также характеризует Пушкина.²

В некоторых из «лицейских» стихотворений, сквозь подражательность, проглядывает уже чисто пушкинский элемент поэзии. Такими пьесами считаем мы следующие: «Окно», элегии (числом восемь), «Гораций», «Усы», «Желание», «Заздравный кубок», «К товарищам перед выпуском». Они не все равного

* жеманством (франц.). — *Ред.*

достоинства, но некоторые, по тогдашнему времени, просто прекрасны. А тогдашнее время было очень невзыскательно и неразборчиво. Оно издало (1815—1817) двенадцать томов «Образцовых русских сочинений и переводов в стихах и прозе» и потом (1822—1824) их же переиздало с исправлениями, дополнениями и умножением и, наконец, не довольствуясь этим, напечатало (1821—1822) «Собрание новых русских сочинений и переводов в стихах и прозе, вышедших в свет от 1816 по 1821 год» и «Собрание новых русских сочинений и переводов в стихах и прозе, вышедших в свет с 1821 по 1825 год». Большая часть этих «образцовых» сочинений весьма легко могли бы почтяться образчиками бездарности и безвкусыя. «Воспоминания в Царском Селе» Пушкина были действительно одною из лучших пьес этого сборника, а Пушкин никогда не помещал этой пьесы в собрания своих сочинений, как будто не признавая ее своею, хотя она и напоминала ему одну из лучших минут его юности!¹ И потому стихотворения Пушкина, о которых мы начали говорить, имели бы полное право, особенно тогда, смело идти за образцовые и не в таком сборнике; — только через меру строгий художнический вкус Пушкина мог исключить из собрания его сочинений такую пьесу, как, например, «Гораций». Перевод из Горация или оригинальное произведение Пушкина в горадианском духе, — что бы ни была она, только никто ни из старых, ни из новых русских переводчиков и подражателей Горация не говорил таким горадианским языком и складом и так верно не передавал индивидуального характера горадианской поэзии, как Пушкин в этой пьесе, к тому же и написанной прекрасными стихами.² Можно ли не слышать в них живого Горация?

Кто из богов мне возвратил
Того, с кем первые походы
И браней ужас я делил,
Когда за призраком свободы
Нас Брут отчаянный водил;
С кем я тревоги боевые
В шатре за чашей забывал,
И кудри, плющем увитые,
Сирийским мирром умащал?
Ты помнишь час ужасной битвы,
Когда я, трепетный квирит,
Бежал, нечестно брося щит,
Творя обеты и молитвы?
Как я боялся, как бежал!
Но Эрий сам незапной туче.

Меня покрыл и вдалеке умчал
И спас от смерти неминуемой.
А ты, любимый-ц первый мой,
Ты снова в битвах очутился...
И ныне в Рим ты возвратился
В мой домишко темный и простой.
Садись под сень моих пенатов!
Давайте чаши! Не жалеи
Ни вина моих, ни ароматов!
Готовы чаши; мальчик! лей;
Теперь не к стати воздержанье:
Как дикий скиф, хочу я пить
И, с другом празднуя свиданье,
В вине рассудок утопить.¹

В этом стихотворении видна художническая способность Пушкина свободно переноситься во все сферы жизни, во все века и страны, виден тот Пушкин, который, при конце своего поприща, несколькими терцинами в духе дантовой «Божественной комедии» познакомил русских с Дантом больше, чем могли бы это сделать всевозможные переводчики, как можно познакомиться с Дантом, только читая его в подлиннике...² В следующей маленькой элегии уже виден будущий Пушкин — не ученик, не подражатель, а самостоятельный поэт:

Медлительно влечутся дни мои,
И каждый миг в увядшем сердце множит
Все горести несчастливой любви
И тяжкое безумие тревожит.
Но я молчу; не слышен ропот мой.
Я слезы лью — мне слезы утешенье.
Моя душа, объятая тоской,
В них горькое находит наслажденье.
О, жизни сон! лети, не жаль тебя!
Исчезни в тьме, пустое привиденье!
Мне дорого любви моей мученье,
Пускай умру, но пусть умру — любя!³

В пьесе «К товарищам перед выпуском» веет дух, уже совершенно чуждый прежней поэзии. И стих, и понятие, и способ выражения — всё ново в ней, всё имеет корнем своим простой и верный взгляд на действительность, а не мечты и фантазии, облеченные в прекрасные фразы. Поэт, готовый с товарищами своими выйти на большую дорогу жизни, мечтает не о том, что все они достигнут и богатства, и славы, и почестей и счастья, а предвидит то, что всего чаще и всего естественнее бывает с людьми.

Разлука ждет нас у порогу,
Зовет нас света дальний шум,
И каждый смотрит на дорогу
В волненьи юных пылких дум.
Иной, под кивер спрятав ум,
Уже в воинственном наряде
Гусарской саблею махнул;
В крещенской утренней прохладе
Красиво мерзнет на параде,
А греться едет в караул.
Другой, рожденный быть вельможей,
Не честь, а почести любя,
У плута знатного в прихожей
Покорным плутом зрит себя.

Несмотря на всю незрелость и детский характер первых опытов Пушкина, из них видно, что он глубоко и сильно сознавал свое призвание как поэта и смотрел на него как на жречество. Его восхищала мысль об этом призвании, и он говорит в послании к Дельвигу:

Мой друг! и я певец! и мой смиренный путь
В цветах украсила богиня песнопенья,
И мне в младую боги грудь
Влияли пламень вдохновенья!

Жажда славы сильно волновала эту молодую и пылкую душу, и заря поэтического бессмертия казалась ей лучшей целью бытия:

Ах, ведает мой добрый гений,
Что предпочел бы я скорей
Бессмертию души моей
Бессмертие своих творений.¹

Таких и подобных этим стихов, доказывающих, сколь много занимало Пушкина его поэтическое призвание, очень много в его «лицейских» стихотворениях. Между ими замечательно стихотворение «К моей чернильнице»:

Подруга думы праздной,
Чернильница моя!
Мой век однообразный
Тобой украсил я.
*Как часто друг веселья
С тобою забывал
Условный час похмелья*

И праздничный бокал!
Под сенью хаты скромной,
В часы печалл томной,
Была ты предо мной
С лампадой и мечтой.
В минуты вдохновенья
К тебе я прибегал
И музу призывал
На пир воображенья...
Сокровища мои
На дне твоём таятся.
Тебя я посвятил
Занятиям досуга
И с ленью примирил;
Она твоя подруга;
С тобой успех узнал
Отшельник неизвестный...
Заветный твой кристалл
Хранит огонь небесный;
И под вечер, когда
Перо по книжке бродит,
Без всякого труда
Оно в тебе находит
Концы моих стихов
И верность выраженья,
То звуков или слов
Нежданное стеченье,
То едкой шутки соль...
То странность рифмы новой,
Неслышанной дотоль.¹

Вот уже как рано проснулся в Пушкине артистический элемент: еще отроком, без всякого труда находя в чернильнице концы своих стихов, думал он о верности выраженья и задумывался над неожиданным стечением звуков или слов и странно-стью дотолe неслышанной новой рифмы! К таким же чертам принадлежит вольность и смелость в понятиях и словах. В одном послании он говорит:

Устрой гостям пирушку;
На столик вошаной
Поставь пивную кружку
И кубок пуншевой.²

За исключением Державина, поэтической натуре которого никакой предмет не казался низким, из поэтов прежнего вре-

мeни никто не решился бы говорить в стихах о *пивной кружке*, и самый *пуншевой кубок* каждому из них показался бы прозаическим: в стихах тогда говорилось не о *кружках*, а о *фиалах*, не о *пиве*, а об *амброзии* и других благородных, но не существующих на белом свете напитках. Затеяв писать какую-то новгородскую повесть «Вадим», Пушкин, в отрывке из нее, употребил стих: «Но *ты* оброс крапивой дикой». Слово *ты*, взятое прямо из мира славянской и новгородской жизни, поражает сколько своею смелостию, столько и поэтическим инстинктом поэта. Из прежних поэтов едва ли бы кто не испугался пошлости и прозаичности этого слова. Мы нарочно приводим эти, повидному, мелкие черты из «лицейских» стихотворений Пушкина, чтоб ими указать на будущего преобразователя русской поэзии и будущего национального поэта.¹ Теперь странно видеть какую-то смелость в употреблении слова *ты*; но мы говорим не о теперешнем, а о прошлом времени: что легко теперь, то было трудно прежде. Теперь всякий рифмач смело употребляет в стихах всякое русское слово, но тогда слова, как и слог, разделялись на высокие и низкие, и фальшивый вкус строго запрещал употребление последних. Нужен был талант могучий и смелый, чтоб уничтожить эти австралийские *табу* в русской литературе. Теперь смешно читать нападки тогдашних аристархов на Пушкина — так они мелки, ничтожны и жалки; но аристархи упрямо считали себя хранителями чистоты русского языка и здравого вкуса, а Пушкина — искажителем русского языка и вводителем всяческого литературного и поэтического безвкусыя...

Из тех «лицейских» стихотворений Пушкина, которые мы назвали лучшими и наиболее самостоятельными его произведениями, некоторые впоследствии он изменил и переделал и внес в собрание своих сочинений. Такова, например, пьеса «Друзьям»;

К чему, веселые друзья,
 Мое тревожит вас молчанье?
 Запев последнее прощанье,
 Уж муза смолкнула моя.
 Напрасно лиру взял я в руки
 Бряцать веселье на пирах
 И на ослабленных струнах
 Искал потерянные звуки...
 Богами вам еще даны
 Златые дни, златые ночи,
 И на любовь устремлены
 Огнем исполненные очи!
 Играйте, пойте, о друзья!
 Утраťте вечер скоротечный;

И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнуся я.¹

Впоследствии Пушкин так переделал эту пьесу:

Богами вам еще даны
Златые дни, златые ночи,
И томных дев устремлены
На вас внимательные очи.
Играйте, пойте, о друзья!
Утратьте вечер скоротечный,
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнуся я.

Через уничтожение первых восьми стихов и перемену одиннадцатого и двенадцатого из безобразного куска мрамора вышла прелестная статуэтка... Мы не знаем, были ли переправлены Пушкиным другие из «лицейских» его стихотворений, или они с первого раза удачно написались, — только значительное число их вошло в собрание его сочинений, изданных в 1826 и 1829 году. Так как собрание 1826 года, вышедшее маленькою книжкою, потом всё вошло в следующее четырехтомное издание (1829—1835), составив первую его часть, — то мы и будем ссылаться, в нашем разборе, только на это последнее издание, тем более, что оно выходило в свет под редакцию самого Пушкина.

Итак, в первый том и отчасти во второй «Сочинений Александра Пушкина» (1829) много вошло его «лицейских» стихотворений 1815—1817 годов, и потом таких его стихотворений, которые писаны им вскоре по выходе из лицея и которые, вместе с «лицейскими», вошедшими в первый том издания, можно охарактеризовать именем *переходных*.² В них виден уже Пушкин, но еще более или менее верный литературным преданиям, еще ученик предшествовавших ему мастеров, хотя часто и побеждающий своих учителей; поэт даровитый, но еще не самостоятельный и — если можно так выразиться — обещающий Пушкина, но еще не Пушкин. В этих *переходных* стихотворениях видна живая историческая связь Пушкина с предшествовавшею ему литературою, и они перемешаны с пьесами, в которых виден уже зрелый талант, и в которых Пушкин является истинным художником, творцом новой поэзии на Руси.

Таковыми *переходными* пьесами считаем мы следующие: «К Лицинию», «Гроб Анакреона», «Пробуждение», «Друзьям», «Певец», «Амур и Гиеней», «Ш***ву», «Торжество Вакха», «Разлука», «П***ну», «Дельвигу», «Выздоровление», «Прелестнице»; «Жуковскому», «Увы, зачем она блистает», «Ру-

салка», «Стансы Т—му», «В—му»,¹ «Кривцову», «Черная шаль», «Дочери Карагеоргия», «Война», «Я пережил мои мечтанья»,² «Гроб юноши», «К Овидию», «Песнь о вещем Олеге», «Друзьям», «Гречанке», «Свод неба мраком обложился», «Телега жизни», «Прозерпина», «Вакхическая песня», «Козлову», «Ты и вы» и несколько эпиграмм, которыми оканчивается вторая часть и которыми Пушкин заплатил невольную дань тому времени, когда он вышел на поэтическое поприще.³ Эпиграммы, мадригалы, надписи к портретам были тогда в большом ходу и составляли особенный род поэзии, которому в пиитиках посвящалась особая глава. Только Державин и Жуковский не писали эпиграмм; но Батюшков был до них большой охотник, и, вероятно, его-то пример особенно увлек Пушкина.⁴

Замечательно, что во второй части собрания стихотворений Пушкина уже меньше *переходных* пьес, а в третьей их совсем нет; в ней содержатся только пьесы, проникнутые насковзь самобытным духом Пушкина и отличающиеся всем совершенством художественной формы его созревшего и возмужавшего гения. В первой части всего больше *переходных* пьес; но в ней же, между *переходными* пьесами, есть довольно и таких, которые, по содержанию и по форме, обличают уже оригинальность и самостоятельность, составляющие характер пушкинской поэзии. Чтоб яснее было нашим читателям, что мы разумеем под «переходными» стихотворениями Пушкина, мы поименуем и противоположные им чисто пушкинские пьесы, находящиеся в первой части; они начинаются не прежде, как с 1819 года, в таком порядке: «Мечтателю», «Уединение» (которое, впрочем, только по содержанию, а не по форме, можно отнести к числу чисто пушкинских пьес),⁵ «Домовому», «NN», «Недоконченная картина», «Возрождение», «Погасло дневное светило», и в особенности начинающиеся с 1820: «Виноград», «О дева-роза, я в оковах», «Дориде», «Редет облаков летучая гряда», «Нереида», «Дорида», «Ч***ву», «Мой друг, забыты мной следы минувших лет», «Умолкну скоро я», «Муза», «Дионея», «Дева», «Приметы», «Земля и море», «Красавица перед зеркалом», «Алексееву», «Ч***ву»,⁶ «Люблю ваш сумрак неизвестный», «Простишь ли мне ревнивые мечты», «Ненастный день потух», «Ты вянешь и молчишь», «К морю», «Коварность», «Ночной Зефир» и «Подражания корану». Обо всех этих пьесах наша речь впереди; скажем сперва несколько слов только о «переходных».

В *переходных* пьесах Пушкин больше всего является счастливым учеником прежних мастеров, особенно Батюшкова, учеником, победившим своих учителей. Стих его уже лучше, чем у них, и пьесы, в целом, отличаются большею выдержанностью. Собственно пушкинский элемент в них составляет элеги-

ческая грусть, преобладающая в них. С первого раза заметно, что грусть более к лицу музе Пушкина, более родственна ей, чем веселая и шаловливая шутливость. Часто иная пьеса начинается у него игриво и весело, а заключается унылым чувством, которое, как финальный аккорд в музыкальном сочинении, один остается на душе, изглаживая в ней все предшествовавшие впечатления. Маленькое стихотворение «Друзьям» может служить образцом таких пьес и доказательством справедливости нашей мысли. Поэт говорит о шумном дне разлуки, о буйном пире Вакха, о кликах безумной юности, при громе чаш и звуке лир, и о той широкой чаше, которая, удовлетворяя скифскую жажду, вмещала в свои широкие края целую бутылку, — и вдруг эта веселая, шаловливая картина неожиданно заключается такою элегическою чертою:

Я пил и думою сердечной
Во дни минувшие летал,
И горе жизни скоротечной
И сны любви воспоминал.

Но грусть Пушкина не есть сладенькое чувствовастье нежной, но слабой души; нет, это всегда грусть души мощной и крепкой, и тем обаятельнее действует она на читателя, тем глубже и сильнее отзывается в самых сокровенных тайниках его сердца, и тем гармоничнее потрясает его струны. Пушкин никогда не расплывается в грустном чувстве; оно всегда звенит у него, но не заглушая гармонии других звуков души и не допуская его до монотонности. Иногда, задумавшись, он как будто вдруг встряхивает головою, как лев гривою, чтоб отогнать от себя облако уныния, и мощное чувство бодрости, не изглаживая совершенно грусти, дает ей какой-то особенный освежительный и укрепляющий душу характер. Так и в приведенной нами сейчас пьесе внезапное чувство мгновенной грусти тотчас же сменилось у него бодрым и широким размахом проясневшей души:

Меня смешила их измена,
И скорбь исчезла предо мной,
Как исчезает в чашах пена
Под зашплевшею струей.

Из *переходных* пьес Пушкина лучшие те, в которых более или менее проглядывает чувство грусти, так что пьесы, вовсе лишенные его, отзываются какою-то прозаичностью, а при нем и незначительные пьесы получают значение. Так, например, песенка «Я пережил мой желанья», как ни слаба она,

невольно останавливает на себе внимание читателя своим последним куплетом:

Так поздним хладом пораженный,
Как бури слышен зимний свист,
Один на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист.

Сколько этой поэтической грусти, этого поэтического раздумья в прелестном стихотворении «Гроб юноши»!

А он увял во цвете лет!
И без него друзья пируют,
Других уж полюбить успеет;
Уж редко, редко именуют
Его в беседе юных дев.
Из милых жен, его любивших,
Одна, быть может, слезы льет,
И память радостей почивших
Привычной думою зовет...
К чему?..

Всё окончание этой прекрасной пьесы, заключающее в себе картину гроба юноши, дышит такою светлою, ясною и отрадною грустью, какую знала и дала знать миру только поэтическая душа Пушкина... Пьеса «К Овидию» в целом сбивается несколько на старинный дидактический тон посланий, но в нем много прекрасного и, особенно, начиная с стиха: «Суровый славянин, я слез не проливал» — до стиха: «Несли издали, как томный стон разлуки»; и лучшую сторону этого стихотворения составляет его элегический тон.

Из «переходных» стихотворений Пушкина слабейшими можно считать: «Русалку», «Черную шаль», «Свод неба мраком обложился». «Русалка» прекрасна по идее, но поэт не совладел с этою идеею, — и кто хочет понять, до какой степени прекрасна и исполнена поэзии эта идея, тот должен видеть превосходное произведение нашего даровитого живописца Моллера. В этой картине художник воспользовался заимствованною им у поэта идеею несравненно лучше, чем сам поэт. «Русалка» Пушкина отзывается юношескою незрелостию; «Русалка» Моллера есть богатое и роскошное создание зрелого таланта. «Черная шаль» при своем появлении возбудила фурор в русской читающей публике, но, подобно «Гусару» Батюшкова, теперь как-то опошлится и чрезвычайно нравится любителям «песенников». Теперь очень нередкость услышать, как поет эту пьесу какой-нибудь разгульный простолюдин вместе с песнью г. Ф. Глинки:

«Вот мчится тройка удалая», или «Ты не поверишь, как ты мила»...¹ «Свод неба мраком обложился» есть не что иное, как отрывок из новгородской поэмы «Вадим», которую затевал было Пушкин в своей юности и которой суждено было остаться неоконченной. Один отрывок помещен между «лицейскими» стихотворениями, в IX томе, под названием «Сон», и Пушкин не хотел его печатать. Стих отрывка «Свод неба мраком обложился» хорош, но прозаичен. Герои, выставленные Пушкиным в этом отрывке, — *славяне*; один старик, другой прекрасный юноша с кручиною в глазах —

На нем одежда славянина
И на бедре славянский меч.
Славян вот очи голубые,
Вот их и волосы золотые,
Волнами падшие до плеч.

Старик — человек бывалый:

Видал он дальные страны,
По суше, по морю носился,
Во дни былые, дни войны,
На западе, на юге бился,
Деля добычу и труды
С суровым племенем Одена,
И перед ним врагов ряды
Бежали, как морская пена
В час бури к черным берегам.
Внимал он радостным хвалам
И арфам скальдов испугленных
И очи дев иноплеменных
Красою чуждой привлекал.²

Очевидно, что это не те славяне, которые втихомолку от истории и украдкою от человечества жили да поживали себе в степях, болотах и дебрях нынешней России; но славяне карамзинские, которых существование и образ жизни не подвержены ни малейшему сомнению только в «Истории государства Российского». Из таких славян нельзя было сделать поэмы, потому что для поэмы нужно действительное содержание, и ее героями могут быть только действительные люди, а не ученые фантазии и не исторические гипотезы... Кто видал славянские мечи? Дреколья и теперь можно видеть... Кто видал славянскую боевую одежду времен баснословного Вадима или баснословного Гостомысла?...³ Лапти и сермяги можно и теперь видеть...

«Песнь о вещем Олеге» — совсем другое дело: поэт умел набросить какую-то поэтическую туманность на эту более лирическую, чем эпическую пьесу, — туманность, которая очень гармонирует с исторической отдаленностью представленного в ней героя и события и с неопределенностью глухого предания о них. Оттого пьеса эта исполнена поэтической прелести, которую особенно возвышает разлитый в ней элегический тон и какой-то чисто русский склад изложения. Пушкин умел сделать интересным даже коня Олега, — и читатель разделяет с Олегом желание взглянуть на кости его боевого товарища:

Вот едет могучий Олег со двора,
С ним Игорь и старые гости,
И видят: на холме, у берега Днепра,
Лежат благородные кости;
*Их мочут дожди, засыпает их пыль,
И ветер волнует над ними ковыль...¹*

Вся пьеса эта удивительно выдержана в тоне и в содержании; последний куплет удачно замыкает собою поэтический смысл целого и оставляет на душе читателя полное впечатление:

Ковши круговые запенясь шипят
На тризне плачевной Олега:
Князь Игорь и Ольга на холме сидят;
Дружина пирует у берега;
Бойцы поминают минувшие дни
И битвы, где вместе рубились они.

Нельзя того же сказать о всех «переходных» пьесах Пушкина в отношении к выдержанности и целостности: во многих из них не чувствуешь, чтоб они были кончены на месте, или чтоб в них не было сказано лишнего, или чтоб в них было сказано, что бы можно и должно было сказать. Этого недостатка совершенно чужды пьесы чисто пушкинские, и совершенным отсутствием в них этого недостатка Пушкин резко отделяется от всех предшествовавших ему поэтов.

Исчисляя пьесы Пушкина в первой части, мы не упомянули об одной из замечательнейших — «Наполеон». Это стихотворение двойственно: в некоторых куплетах его видишь Пушкина самобытного, а в некоторых чувствуешь что-то переходное. Такие мысли, высказанные такими стихами, как эти, могли принадлежать только великому поэту:

Над урной, где твой прах лежит,
Народов ненависть почила,

И луч бессмертия горит.
.
Искуплены его стяжанья
И зло воинственных чудес
Тоскою душною изгнанья
Под сенью чуждою небес.
И знойный остров заточенья
Полночный парус посетит,
И путник слово примиренья
На оном камне начертит,

Где, устремив на волны очи,
Изгнанник помнил звук мечей,
И льдистый ужас полуночи,
И небо Франции своей;
Где иногда, в своей пустыне,
Забыв войну, потомство, трон,
Один, один о милом сыне
В изгнанья горьком думал он.¹

Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень!
Хвала!.. Он русскому народу
Высокий жребий указал,
И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.

Но всё остальное в этой пьесе как-то резко отзывается тоном декламации и несколько напряженною восторженностью, под которою скрывается более раздражения, чем вдохновения.² Впрочем, и тут много оригинального, что было до Пушкина неслышанно и невиданно в русской поэзии, как, например, выражения: *осужденный властитель, могучий баловень побед, изгнанник вселенной, для которого настает потомство, обесславленная земля, своенравная воля, блистательный позор* и тому подобные.

Отчасти то же можно сказать и о другом превосходном произведении Пушкина — «Андрей Шенья», которое помещено во второй части и было написано уже в 1825 году. Пять куплетов, которыми начинается эта элегия, сильно отзываются декламациею, которая совсем не в натуре пушкинского духа и которая показывает, как долго удерживалось на нем влияние воспитавшей его старой школы русской поэзии. Конец этой пьесы тоже несколько натянут; но середина, от стиха: «Не узрю вас, дни

славы, дни блаженства», до стиха: «Ты 'слава, звук пустой» — исполнены всей очаровательности пушкинской поэзии.¹

Есть еще стихотворение, которого мы с умыслом не поименовали, чтобы поговорить о нем особенно: это — «Демон», пьеса, которая, при своем появлении, поразила всех изумлением по глубокости высказанной в ней мысли и по совершенству художнической формы... Сказать ли?.. Эта пьеса теперь пережила свою славу, и время изрекло над ней свой суд. Есть что-то простодушно-юношеское в ее выражении, и теперь нельзя без улыбки читать этих, некогда столь дивных стихов:

В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия —
И взоры дев, и шум дубровы
И ночью пенье соловья —
Когда возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь,
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь,

и проч. Сам этот демон, который прекрасное звал мечтою, презирал вдохновение, не верил любви и свободе, насмешливо смотрел на жизнь, — сам он теперь давно уже поступил в разряд демонов средней руки, — и теперь совсем не нужно быть демоном, чтоб от души смеяться над *тою* любовью, *тою* свободою, над которыми он смеялся. Словом, этот страшный тогда демон, теперь страшен разве только для слишком юного чувства и неопытного ума: сердца возмужалые и умы опытные теперь уже не страшатся и другого демона,² пострашнее пушкинского. Но о «Демоне» мы еще будем говорить.

Предлагаемая статья есть не что иное, как только введение в статью собственно о Пушкине. Мы имели в виду показать историческую связь пушкинской поэзии с поэзией предшествовавших ему мастеров; старались охарактеризовать Пушкина, как только еще ученика в поэзии. Предоставляем судить нашим читателям, до какой степени успели мы в этом. Главный труд наш еще впереди, и статьи о Пушкине будут продолжаться в «Отечественных записках» будущего года; за ними последуют, как было обещано, статьи о Гоголе и Лермонтове. Многие, может быть, недовольны, что эти статьи долго тянутся и беспрестанно прерываются статьями посторонними. Такой упрек был бы не совсем основателен. Задуманный и начатый нами ряд статей несколько не принадлежит к разряду обыкновенных

и случайных журнальных критик: это скорее обширная критическая история русской поэзии, а такой труд не может быть совершен наскоро и как-нибудь, но требует изучения, обдуманности, труда и времени. В лучших иностранных журналах иногда ряд статей об одном предмете тянется не один год, и публика нисколько не в претензии за эту медленность. Оценить критически такого поэта, как Пушкин, — труд немаловажный, тем более, что о нем мало сказано, хотя и много писано. Обыкновенно восхищались отдельными местами и частностями, или нападали на частные недостатки, — и потому охарактеризовать особность поэзии Пушкина, определить его значение как поэта русского, показать его влияние на современников и потомство, его историческую связь с предшествовавшими и следовавшими ему поэтами — значит предпринять труд совершенно новый. Как мы выполним его — не наше дело судить о том; по крайней мере, мы хотим делать, что можем и что обязаны, взявшись за издание журнала. Несвершенство труда извинительно; но нет оправданий для лености и равнодушия к благородным, важным интересам и вопросам, — равнодушия, происходящего или от невежества, или от корыстного расчета, или от того и другого вместе...

СТАТЬЯ ПЯТАЯ¹

В гармония соперник мой
Был шум лесов, иль вихорь буйной
Иль иволги напер живой,
Иль ночью моря гул глухой,
Иль шопот речки тихоструйной.²

Взгляд на русскую критику. — Понятие о современной критике. — Исследование пафоса поэта как первая задача критики. — Пафос поэзии Пушкина вообще. — Разбор лирических произведений Пушкина

Прежде, нежели приступим к рассмотрению тех сочинений Пушкина, которые запечатлены его самобытным творчеством, почитаем нужным изложить наше воззрение на критику вообще. Доселе в русской литературе существовало два способа критиковать. Первый состоял в разборе частных достоинств и недостатков сочинения, из которого обыкновенно выписывали лучшие или худшие места, восхищались ими или осуждали их, а на целое сочинение, на его дух и идею не обращали никакого внимания. С этим способом критики русскую литературу познакомили Карамзин и Макаров: первый — своим разбором сочинений Богдановича, второй — сочинений Дмитриева. Такой способ критики, очевидно, поверхностен и мелочен, даже ложен, ибо если критик смотрит на частности поэтического произведения без отношения их к целому, то необходимо должен находить дурным хорошее и хорошим дурное, смотря по произволу своего личного вкуса. Подобная критика могла существовать только в эпоху стилистики, когда на сочинения смотрели исключительно со стороны языка и слога, и восхищались удачною фразою, удачным стихом, ловким звукоподражанием и т. п. Теперь такая критика была бы очень легка, ибо для того, чтоб отличить хорошие стихи от слабых или обыкновенных, теперь не нужно слишком много вкуса, а довольно навыка и литературной сметливости. Но как всё в мире начинается сначала, то и такая критика для своего времени была необходима и хороша, и в то время не всякий мог с успехом за нее браться, а успевали в ней только люди с умом, талантом и знанием дела. С Мерзлякова начинается новый период русской критики: он уже хлопотал не об отдельных стихах и местах, но рассматри-

вал завязку и изложение целого сочинения, говорил о духе писателя, заключающемся в общности его творений. Это было значительным шагом вперед для русской критики, тем более, что Мерзляков критиковал с жаром, основательностью и замечательным красноречием. Но, несмотря на то, его критика была бесплодна, потому что была несвоевременна: он критиковал на основаниях Баттё, Блера, Лагарпа, Эшенбурга, — основаниях, которые, не более как через пять лет и в самой России сделались анахронизмом. С двадцатых годов критика русская начала предъявлять претензии на философию и высшие взгляды. Она уже перестала восхищаться удачными звукоподражаниями, красивым стихом или ловким выражением, но заговорила о народности, о требованиях века, о романтизме, о творчестве и тому подобных, дотоле неслыханных новостях. И это было также важным шагом вперед для русской критики, ибо если она еще и сама темно и сбивчиво понимала свои требования, повторяемые ею с чужого голоса, тем не менее она произвела ими живую реакцию псевдоклассическому направлению литературы. Сверх того, она прорвала плотину авторитетства, которая держала литературу в апатической неподвижности, и идеи заменяла именами. Так, например, при всем уме, дарованиях, учености и образованности, которыми обладал Мерзляков, он от души считал Хераскова, Сумарокова и Петрова великими поэтами. Романтическая критика первая осмелилась сказать правду об этих писателях и столкнуть с пьедестала их глиняные кумиры, которые сейчас же и развалились от этого толчка; ведь глина — не медь и не мрамор! Конечно, как псевдоклассическая критика Мерзлякова, в своей старческой неподвижности, не умела видеть такой же разницы между истинным поэтом Державиным и ритором-поэтом Ломоносовым, между огромным поэтом Державиным и прозаическими стихотворцами Сумароковым, Петровым и Херасковым, между самобытным и даровитым Фонвизинным и между холодным заимствователем чужеземных вдохновений — Княжнинным, между народным и гениальным баснописцем Крыловым и даровитым переводчиком и подражателем Лафонтена Дмитриевым, — так же точно и мниморомантическая критика не замечала, в запальчивости своего юношеского одушевления, неизмеримой разницы между Пушкиным и вышедшими по следам его блестящими и даже вовсе неблестящими талантами и талантиками, и, подобно первой, в короткое время наделала, вместо огромных глиняных кумиров, множество фарфоровых и фаянсовых статуэток.¹ Но, несмотря на то, она дала простор уму и фантазии, освободив их от Прокрустова ложа авторитета и стеснительных условных правил. Жизненность романтической критики более всего доказывается тем, что она продолжалась менее десяти

лет и родила из себя другую, более строгую, хотя и не более твердую и определенную критику. Перед тридцатыми годами и особенно с тридцатых годов русская критика заговорила другим тоном и другим языком. Ее притязания на философские воззрения сделались настойчивее; она начала цитовать, кстати и некстати, не только Жан-Поля Рихтера, Шиллера, Канта и Шеллинга, но даже и Платона, заговорила об эстетических теориях и грозно восстала на Пушкина и его школу.¹ Даже собственно романтическая критика, та самая, которая несколько лет сряду провозглашала Пушкина *северным Байроном* (как будто бы английский Байрон родился на юге, а не на севере Европы) и *представителем современного человечества*, даже и она отложились от Пушкина и объявила его чуждым *высших взглядов и отставшим от века...*² Несмотря на смешную сторону этого факта, в нем нельзя не признать большого шага вперед, и нельзя не одобрить этой строгости и требовательности. Смешная же сторона состоит в неопределенности и шаткости требований, которые эта критика предъявляла с такою суровостью и профессорскою важностью. Тогда ожидали от поэта не того, для чего был он призван своею природою и требованиями времени, а подтверждения и оправдания теории, которую составил себе господин критик, — и, если творения поэта не улегались плотно на Прокрустовом ложе теории критика, критик или вытягивал их за ноги, или обрубал им ноги (даже и голову — смотря по обстоятельствам), или, наконец, объявлял, что поэт ничтожен, мал, чужд высших взглядов и отстал от века. Так, один «ученый» критик тридцатых годов, сравнивая Пушкина с Байроном, нашел, что герои поэм Пушкина относятся к героям поэм Байрона, как мелкие бесенята к сатане и что, *ergo*, * Пушкин никуда не годится. Этому ученому критику и в голову не входило, что Пушкин так же точно не был обязан быть Байроном, как Байрон — Гомером, и что Пушкина должно рассматривать как Пушкина, а не как Байрона. Обманутому *внешним* сходством формы поэм Байрона, этому ученому критику еще менее входило в голову, что между Пушкиным и Байроном не было ничего общего в направлении и духе таланта, и что, следовательно, тут неуместно было какое бы то ни было сравнение.³ Другой критик, не ученый, но зато с высшими взглядами, объявил Пушкину опалу за то, что тот отстал от века, т. е. от туманно-неопределенных теорий критика.⁴ Наконец, явился, вскоре после того, третий критик, из ученых, который о каком бы русском поэте ни заговорил, беспрестанно обращался к итальянским поэтам, с которыми у русских поэтов ничего общего не было и быть не могло.⁵ Таким образом, если

* следовательно (латин.). — Ред.

псевдоклассическая критика была ложна оттого, что основывалась только на старых авторитетах, ничего не зная о явлении и существовании новых, а мниморомантическая критика была слаба оттого, что, за неимением времени, слишком поверхностно, больше понаслышке, чем изучением, познакомилась с новыми авторитетами, — то критика тридцатых годов была неосновательна от избытка эклектического знакомства со множеством теорий и образцов.

Где же безопасный проход между Спиллою бессистемности и Харибдою теорий? Судите поэта без всяких теорий — ваша критика будет отзываться произволом личного вкуса, личного мнения, которое важно для одних вас, а для других — не закон; судите поэта по какой-нибудь теории — вы разовьете, и, может быть, очень хорошо, свою теорию, может быть, очень хорошую, но не покажете нам разбираемого вами поэта в его истинном свете. Какой же путь должна избрать критика нашего времени?

Гёте где-то сказал: «Какого читателя желаю я? — такого, который бы *меня, себя и целый мир забыл*, и жил бы только в книге моей».¹ Некоторые немецкие аристархи оперлись на это выражение великого поэта, как на основной краеугольный камень эстетической критики. И однако ж односторонность Гётевой мысли очевидна. Подобное требование очень выгодно для всякого поэта, не только великого, но и маленького: приняв его на веру и безусловно, критика только и делала бы, что кланялась в пояс то тому, то другому поэту, ибо, так как всё имеет свою причину и основание — даже эгоизм, дурное направление, самое невежество поэта, то, если критик будет смотреть на произведение поэта без всякого отношения к его личности, забыв о самом себе и о целом мире, — естественно, что творения этого поэта, — будь они только ознаменованы большею или меньшею степенью таланта, — явятся непогрешительными и достойными безусловной похвалы. При немецкой апатической терпимости ко всему, что бывает и делается на белом свете, при немецкой безличной универсальности, которая, признавая *всё*, сама не может сделаться *ничем*, — мысль, высказанная Гёте, поставляет искусство целью самому себе, и через это самое освобождает его от всякого соотношения с *жизнью*, которая всегда выше *искусства*, потому что искусство есть только одно из бесчисленных проявлений жизни. Действительно, немецкая критика, при рассматривании произведений искусства, всегда опирается на само искусство и на дух художника, и потому исключительно вращается в тесной сфере эстетики, выходя из нее только для того, чтоб обращаться изредка к характеристике личности поэта, а на историю, общество, словом, на жизнь — не обращает никакого внимания. И оттого жизнь давно уже оставила тех

немецких поэтов, которые своими произведениями угрожают такой критике! Но, с другой стороны, мысль Гёте имеет глубокий смысл, если ее принимать не безусловно, но как первый, необходимый акт в процессе критики. Чтоб разбирать критически писателя, прежде всего должно изучить его. Если вы с кем-нибудь горячо спорите о важном предмете, для вас ничего не может быть больнее, как если противник ваш, не давая себе труда вслушиваться в ваши слова и взвешивать ваши доводы, будет придавать им другое значение и, следовательно, отвечать вам не на ваши, а на свои собственные мысли, справедливости которых и не думали вы поддерживать. Если вы хотите, чтоб с вами спорили и понимали вас как должно, то и сами должны быть добросовестно внимательны к своему противнику и принимать его слова и доказательства именно в том значении, в каком он обращает их к вам. Но еще добросовестнее и строже должно прилагаться это правило к критике: разбираемый вами поэт, как лицо судимое, часто безответное, не может в минуту вашего кривотолкования остановить вас и доказать вам, что вы не так его поняли. Сверх того, все имеет свою причину, и свое основание, а человек, по самолюбию или по пристрастию к известным увлекшим его идеям, любит всему давать свои причины и основания, которые потому именно и покажутся ему истинными, что они — его, а не чьи-нибудь. Этой слабости подвержены не одни только ограниченные люди и невежды, но и умы сильные, широкие, особенно если они не терпеливы и не хладнокровно пытливы. Иногда человеку мешает видеть вещи в настоящем их свете даже то, что составляет его истинное достоинство. Что, например, выше и почтеннее в человеке, как не способность глубокого убеждения? — А между тем она то и заставляет человека враждебно смотреть на всякую мысль, противоречащую его убеждению, — и часто он тем упрямее отвергает его истинность, чем одностороннее его убеждение, которое так тесно слилось со всем его существом, что он не в состоянии отделить его от себя. И однако ж всякое исследование непременно требует такого хладнокровия и беспристрастия, которые возможны человеку только при условии полного отрицания своей личности на время исследования. Поэтому, чтоб произнести суждение о каком-нибудь поэте, тем более о великом, должно сперва изучить его, а для этого должно войти в мир его творчества не иначе, как забыв *его, себя и всё на свете*. В этот мир не должно вносить никаких требований, никаких заранее приготовленных понятий и вопросов, никаких страстей, а тем менее — пристрастий, никаких убеждений, а тем менее — предубеждений. Надо совершенно отказаться от роли судьи и актера и ограничиться только ролью постороннего любопытного свидетеля и зрителя.

Так точно, если вы въезжаете в чужую землю с целью изучить ее нравы и обычаи, вы должны забыть на время, что вы гражданин своей земли и сделаться совершенным космополитом. Иначе обычаи этой чуждой вам страны будете вы оценивать на курс обычаев вашего отечества и, естественно, найдете в ней хорошим только то, что сходно с обычаями вашего отечества, а всё противоположное или не похожее на них безусловно признаёте дурным. Все народы потому только и образуют свою жизнью один общий аккорд всемирно-исторической жизни человечества, что каждый из них представляет собою особенный звук в этом аккорде, ибо из совершенно одинаковых звуков не может выйти аккорд. Как самое худшее, так и самое лучшее в каждом народе есть то, что принадлежит только одному ему и что противоположно худшему и лучшему или, по крайней мере, не сходно с худшим и лучшим всякого другого народа. Общее выше частного, безусловное выше индивидуального, разум выше личности: это истина несомненная, против которой нечего сказать; но ведь общее выражается в частном, безусловное — в индивидуальном, а разум — в личности, и без частного, индивидуального и личного общее, безусловное и разумное есть только идеальная возможность, а не живая действительность. Творческая деятельность поэта представляет собою также особый, цельный, замкнутый в самом себе мир, который держится на своих законах, имеет свои причины и свои основы, требующие, чтоб их прежде всего приняли за то, что они суть на самом деле, а потом уже судили о них. Все произведения поэта, как бы ни были разнообразны и по содержанию и по форме, имеют общую всем им физиономию, запечатлены только им свойственною особенностью, ибо все они истекли из одной личности, из единого и нераздельного я. Таким образом, приступая к изучению поэта, прежде всего должно уловить, в многообразии и разнообразии его произведений, тайну его личности, т. е. те особенности его духа, которые принадлежат только ему одному. Это, впрочем, значит не то, чтоб эти особенности были чем-то частным, исключительным, чуждым для остальных людей: это значит, что всё общее человечеству никогда не является в одном человеке; но каждый человек, в большей или меньшей мере, рождается для того, чтоб своею личностью осуществить одну из бесконечно-разнообразных сторон необъемлемого, как мир и вечность, духа человеческого. В этой миссии вечной инкарнации заключается всё достоинство, вся важность личности: ибо она есть осуществление, реализация, действительность духа. Личность одна не может всего обнять, и потому, будучи *этим*, она уже не есть *то* или *это*; представляя собою *нечто*, она уже есть исключение из *всего*. Личности бесчисленны и разнообразны, как стороны духа человеческого; каждая существует потому,

что необходима, следовательно, каждая имеет законное право на существование. Поэтому ничего нет несправедливее, как мерить чью-либо личность аршином другой личности, которая всегда или противоположна или чем-нибудь разнится от нее. Есть в мире люди пылкие и опрометчивые; есть люди хладнокровные и осторожные: пылкий скажет ложь, если скажет, что хладнокровные люди излишни в мире и что лучше было бы, если б их не было; точно так же ложно будет подобное суждение и хладнокровного о пылком.

Итак, источник творческой деятельности поэта есть его дух, выражающийся в его личности, и первого объяснения духа и характера его произведений должно искать в его личности. А это возможно только при строгом соблюдении требования, которое делает Гёте от своего читателя. Всякая личность есть истина в большем или меньшем объеме, а истина требует исследования спокойного и беспристрастного, требует, чтоб к ее исследованию приступали с уважением к ней, по крайней мере, без принятого заранее решения найти ее ложью. Но, скажут, если всякая личность есть истина, то и всякий поэт, как бы ни был ничтожен, должен быть изучаем по мысли Гёте? Ничуть не бывало! Во-первых, не всякий, кто пишет стихи, выражает свою личность: выражает ее тот, кто родился поэтом; во-вторых, не всякая личность, но только замечательная, стоит изучения; в-третьих, не всякий человек есть личность, но многие люди, по своей безличности, походят на плохо оттиснутую гравюру, в которой, как ни бейся, не отличишь дерева от копы сена, лошади от дома, а деревянного чурбана от человека. Природа ли производит, или воспитание и жизнь делает их такими — это не касается до предмета нашей статьи и далеко отвлекло бы нас, если б мы вздумали об этом рассуждать; нам довольно только сказать, что есть на свете безличные личности, что их, к несчастью, гораздо больше, чем личных, и что чем личность поэта глубже и сильнее, тем он более поэт. Приступить с такими важными сборами к суду над маленьким поэтом — всё равно, что описать жизнь какого-нибудь столоначальника в земском суде слогом Плутарха, автора биографий Александра Македонского, Цезаря и других великих людей древности, или, сев в лодку, чтоб покататься по болоту, поставить перед собою компас и разложить морскую карту.¹ Но тем более должно остерегаться приступать без особенного внимания к изучению великого поэта, в творениях которого отражается великая личность. Если вы изучили ее с строгим беспристрастием и поняли верно, вы уже не носитесь, по воле ветра, в воздушных пространствах своей прихотливой фантазии, но стоите твердою ногою на прочной почве; вы уже не требуете от поэта того, чего бы хотелось вам, но оцениваете то, что он сам

вам дал; вы не смешиваете с ним себя или другие личности, но видите его самого таким, каким он есть; не навязываете ему своих убеждений или предубеждений, но взвешиваете его идеи, его понятия. Вы сроднились с ним, потому что изучили его; вы полюбили его, потому что поняли. Вы знаете, почему он шел этим путем, а не другим; вы не объявите его ничтожным потому, что в нем нет ничего общего с Байроном или другим любимым вами поэтом; вы не скажете о нем, что он отстал от века, потому что не читает вашего журнала и не верит вашим заветным, но и сбивчивым, туманным и неопределенным предчувствиям, которые вы смело выдаете за идеи и высшие взгляды. ¹ Нет, вы будете судить о нем на основании его личности, будете от него требовать только того, что мог бы он сделать на основании уже сделанного им. Когда вы кончите его изучение, проникнете в сокровенный дух его поэзии, уловите тайну его личности,—тогда правило Гёте, что читатель поэта должен забыть читаемого им поэта, самого себя и весь мир, вы имеете право откинуть прочь, как уже лишнее и ненужное. Ваша личность снова вступает в свои права, и вы из ученика делаетесь судьей. Вы требуете от поэта, чтоб он был верен не вами предписанному ему направлению, но своему собственному, чтоб он не противоречил себе самому, своей собственной натуре, не уклонялся от своего призвания (ибо вы поняли его призвание из его же собственных творений, а не навязали ему его от себя), словом, вы требуете от него той внутренней последовательности, которая составляет необходимое условие всякой разумной деятельности. И если вы находите, что он сделал меньше, чем бы мог сделать, меньше, нежели сколько сам дал право требовать от него, что он изменял стремлению собственного духа, вы смело изречете ему свой приговор, и это, однако ж, не помешает вам отдать ему полную справедливость в том, что составляет его неотъемлемую заслугу. Вы отличите в его творениях недостатки произвольные от недостатков, которые тесно соединены с достоинствами его поэзии и составляют их оборотную сторону. При этом вы строго вникнете в обстоятельства, которые, независимо от его воли, не могли не иметь большего или меньшего влияния на его деятельность и больше всего на дух времени, в которое он явился, на нравственное состояние, в котором он застал общество, и покажете, шел ли он наравне с своим временем, был его хорегом или только старался подпевать под его песни. Обстоятельства его частной жизни только тогда войдут в ваше рассмотрение, когда они будут в живой связи с его творениями. Есть поэты, чья жизнь тесно связана с их поэзией, и есть поэты, чья важна только нравственная жизнь. Этого различия, вытекающего из свойства личности, не должно терять из вида. Гёте так же нельзя мерить на мерку Байрона, как и Байрона нельзя мерить на

мерку Гёте: это были натуры диаметрально противоположные одна другой, и кто бы осудил Гёте, что он жил и писал не в таком духе, как Байрон, или наоборот, тот сказал бы величайшую нелепость. Это всё равно, что от могучего слона требовать быстроты и ловкости тигра, или наоборот; и слон и тигр каждый по-своему хорош и необходим в цепи природы. Натуры Гёте и Шиллера были диаметрально противоположны одна другой, и однако ж самая эта противоположность была причиною и основой взаимной дружбы и взаимного уважения обоих великих поэтов; каждый из них поклонялся в другом тому, чего не находил в себе. Задача критики состоит совсем не в том, чтоб решить, почему Гёте жил и писал не так, как жил и писал Шиллер; но в том, почему Гёте жил и писал как Гёте, а не как кто-нибудь другой...

Но каким же образом уловить тайну личности поэта в его творениях? Что должно делать для этого при изучении произведений его?

Изучить поэта значит не только ознакомиться, через усиленное и повторяемое чтение, с его произведениями, но и переживать, пережить их. Всякий истинный поэт на какой бы ступени художественного достоинства ни стоял, а тем более всякий великий поэт, никогда и ничего не выдумывает, но облекает в живые формы общечеловеческое. И потому в созданиях поэта люди, восхищающиеся ими, всегда находят что-то давно знакомое им, что-то *свое* собственное, что они сами чувствовали или только смутно и неопределенно предощущали, или о чем мыслили, но чему не могли дать ясного образа, чему не могли найти слово, и что, следовательно, поэт умел только выразить. Чем выше поэт, т. е. чем общечеловеческовее содержание его поэзии, тем проще его создания, так что читатель удивляется, как ему самому не вошло в голову создать что-нибудь подобное: ведь это так просто и легко! Сочинения, в которых люди ничего не узнают своего и в которых всё принадлежит поэту, не заслуживают никакого внимания, как пустяки. На этой-то общности, по которой создание поэта столько же принадлежит всему человечеству, сколько и ему самому, — на этой-то общности и основывается возможность всем и каждому, в ком есть *человеческое* (т. е. духовное, разумное), *переживать* произведения художника, изучая их. Пережить творения поэта значит переносить, переживать в душе своей всё богатство, всю глубину их содержания, переболеть их болезнями, перестрадать их скорбями, переблаженствовать их радостью, их торжеством, их надеждами. Нельзя понять поэта, не будучи некоторое время под его исключительным влиянием, не полюбив смотреть его глазами, слышать его слухом, говорить его языком. Нельзя изучить Байрона, не быв некоторое время байронистом в душе,

Гёте — гётистом, Шиллера — шиллеристом и т. д. Конечно, такое добровольное подчинение чуждому влиянию есть еще только экстатическое увлечение поэтом, а не спокойное, строгое и истинное его понимание, — и до этого понимания можно дойти только через переход из восторженного увлечения к хладнокровно спокойному созерцанию; но это увлечение поэтом есть первый и необходимый момент в процессе его изучения. И потому нельзя в одно время изучить более одного поэта, нельзя на это время не считать его выше всех других поэтов, нельзя не утратить своей способности понимать произведения других поэтов и восхищаться ими. Когда одна великая мысль до такой степени обоймет и наполнит собою человека, что сделается костью от костей его, плотью от плоти его, — в душе человека уже нет места для другой мысли!

Общечеловеческое безгранично только в своей идее; но, осуществляясь, оно принимает известный характер, известный колорит, так сказать. Оттого, хотя все великие поэты выражали в своих созданиях общечеловеческое, однако ж творения каждого из них отличаются своим собственным характером. Велик Шекспир и велик Байрон; но резкая черта отличает творения одного от творений другого. Чем выше поэт, тем оригинальнее мир его творчества, — и не только великие, даже просто замечательные поэты тем и отличаются от обыкновенных, что их поэтическая деятельность ознаменована печатью самобытного и оригинального характера. В этой характерной особенности заключается тайна их личности и тайна их поэзии. Уловить и определить сущность этой особенности значит найти ключ к тайне личности и поэзии поэта.

В чем же должно искать этого ключа?

Каждое поэтическое произведение есть плод могучей мысли, овладевшей поэтом. Если б мы допустили, что эта мысль есть только результат деятельности его рассудка, мы убили бы этим не только искусство, но и самую возможность искусства. В самом деле, что мудреного было бы сделаться поэтом, и кто бы не в состоянии был сделаться поэтом, по нужде, по выгоде, или по прихоти, если б для этого стоило только придумать какую-нибудь мысль да и втиснуть ее в придуманную же форму? Нет, не так это делается поэтами по натуре и призванию! У того, кто не поэт по натуре, пусть придуманная им мысль будет глубока, истинна, даже свята, — произведение всё-таки выйдет мелочное, ложное, фальшивое, уродливое, мертвое, — и никого не убедит оно, а скорее разочарует каждого в выраженной им мысли, несмотря на всю ее правдивость! Но между тем так-то именно и понимает толпа искусство, этого-то именно и требует она от поэтов! Придумайте ей, на досуге, мысль получше да потом и обделайте ее в какой-нибудь вымысел, словно бриль-

янт в золото! Вот и дело с концом! Нет, не *такие* мысли и не *таж* овладевают поэтом и бывают живыми зародышами живых созданий! Искусство не допускает к себе отвлеченных философских, а тем менее рассудочных идей: оно допускает только идеи поэтические; а поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это — живая страсть, это — *пафос*... Что такое пафос? — Творчество — не забава, и художественное произведение — не плод досуга или прихоти; оно стоит художнику труда; он сам не знает, как западает в его душу зародыш нового произведения; он носит и вынашивает в себе зерно поэтической мысли, как носит и вынашивает мать младенца в утробе своей; процесс творчества имеет аналогию с процессом деторождения и не чужд мук, разумеется, духовных, этого физического акта. И потому, если поэт решится на труд и подвиг творчества, значит, что его к этому движет, стремится какая-то могучая сила, какая-то непобедимая страсть. Эта сила, эта страсть — *пафос*. В пафосе поэт является влюбленным в идею, как в прекрасное, живое существо, страстно проникнутым ею, — и он созерцает ее не разумом, не рассудком, не чувством и не какою-либо одною способностью своей души, но всею полнотою и целостью своего нравственного бытия, — и потому идея является, в его произведении, не отвлеченною мыслью, не мертвою формою, а живым созданием, в котором живая красота формы свидетельствует о пребывании в ней божественной идеи, и в котором нет черты, свидетельствующей о сшивке или спайке, — нет границы между идеею и формою, но та и другая являются целым и единым органическим созданием. Идеи истекают из разума; но живое творит и рождает не разум, а любовь. Отсюда ясно видна разница между идеею отвлеченною и поэтической: первая — плод ума, вторая — плод любви как страсти. Но отчего же, скажут, называть это *пафосом*, а не *страстью*? — Оттого, что слово «страсть» заключает в себе понятие более чувственное, тогда как слово «пафос» заключает в себе понятие более нравственное. В страсти много индивидуального, личного, своекорыстного, темного; в ней может быть даже низкое и подлое, потому что можно питать страсть не только к женщине, но и к женщинам, не только к славе, но и к почестям, можно питать страсть к деньгам, к вину, к гастрономии. В страсти много чисто чувственного, кровного, нервического, телесного, земного. Под «пафосом» разумеется тоже страсть и притом соединенная с волнением крови, с потрясением всей нервной системы, как и всякая другая страсть; но пафос всегда есть страсть, возжигаемая в душе человека *идею* и всегда стремящаяся к идее, следовательно, страсть чисто духовная, нравственная, небесная. Пафос простое умственное постижение идеи превращает в любовь к идее, полную энергии и страстного стремления. В фило-

софии идея является бесплотною; через пафос она превращается в дело, в действительный факт, в живое создание. От слова *пафос*, или *патос* (*pathos*) происходит слово *патетический*, наиболее употребляемое в отношении к драматической поэзии, как к наиболее исполненной пафоса по своей сущности. Но мы лучше объясним значение пафоса указанием на него в великих произведениях искусства. Пафос Шекспировой драмы «Ромео и Джульетта» составляет идея любви,— и потому пламенными волнами, сверкающими ярким светом звезд, льются из уст любовников восторженные *патетические* речи... Это пафос любви, потому что в лирических монологах Ромео и Джульетты видно не одно только любование друг другом, но и торжественное, гордое, исполненное упоения признание любви как божественного чувства. В тех монологах Ромео и Джульетты, когда их любви начало угрожать несчастье, бурным потоком изливается энергия раздраженного чувства, вдруг встретившего препятствие своему вольному и широкому разливу. Пафос «Гамлета» составляет борьба негодования на порок и преступление с бессилием вступить с ними в открытый и отчаянный бой, как того требует сознание долга. Гамлет в покойном короле страстно любил отца и высоко уважал великого человека;— этот король вероломно, изменнически убит — и кем же?— шутом и пьяницею, человеком бездушным и подлым, который украл у своего родного брата и корону, и жизнь, и честь его жены, Гамлетовой матери, которая, по ничтожеству своего характера, делит с убийцею своего царя и брата, а ее мужа, неправомерно добытую власть и оскверненное прелюбодеемием ложе!.. Сколько причин для Гамлета мстить неумолимо, страшно за поруганное право, за грех цареубийства и братоубийства, за порок матери, за украденную под полою корону, за добродетель, за величие, за себя самого!.. Он знает, что ему должно делать, на что его вызвала судьба,— и он робеет предстоящего подвига, бледнеет страшного вызова, колеблется и только *говорит* вместо того, чтоб *делать*, в своей позорной нерешительности. Но если слаба его воля, то душа его столько же велика, сколько и чиста. Он это сознаёт,—и с какою горечью, с какою страстью высказывается его презрение к самому себе в этих больших монологах, которые тотчас, как он остается один и сдерживаемое им доселе чувство получает свободу, вырываются из него, словно огромная река, скинувшая с себя внешний лед и затопляющая окрестные поля... В этих *патетических* монологах высказывается весь *пафос* этой трагедии, выступает наружу та внутренняя эксцентрическая сила, которая заставила поэта взяться за перо, чтоб сложить с души своей тяготившее ее бремя... Таких примеров можно было бы привести много, но для объяснения нашей мысли довольно и этих двух.

Итак, каждое поэтическое произведение должно быть плодом пафоса, должно быть проникнуто им. Без пафоса нельзя понять, что заставило поэта взяться за перо и дало ему силу и возможность начать и кончить иногда довольно большое сочинение. Поэтому выражения: *в этом произведении есть идея, а в этом нет идеи*, не совсем точны и определены. Вместо этого должно говорить: *в чем состоит пафос этого произведения?* или: *в этом произведении есть пафос, а в этом нет*. Это будет гораздо определеннее и точнее: потому что многие ошибочно принимают за *идею* то, что может быть идеею везде, кроме произведения, где ее думают видеть, и где она, в самом-то деле, является просто резонерством, кое-как прикрытым шпивными лохмотьями бедной формы, из-под которой так и сквозит его нагота. Пафос — другое дело. Надо быть совершенно лишенным всякого эстетического такта, чтоб увидеть пафос в произведении холодном, мертвом, в котором идея с формою слиты, как масло с водою, или спиты на живую нитку белыми стёжками.

Как ни многочисленны, как ни разнообразны создания великого поэта, но каждое из них живет своею жизнью, а потому и имеет свой пафос. Тем не менее весь мир творчества поэта, вся полнота его поэтической деятельности тоже имеет свой единый пафос, к которому пафос каждого отдельного произведения относится как часть к целому, как оттенок, видоизменение главной идеи, как одна из ее бесчисленных сторон. И это относится не к одним односторонним поэтам, каков был, например, Байрон, но также и к таким, которых произведения удивляют своею многосторонностию и многообразием направлений, каков, например, Шекспир. И это очень естественно: всякая личность единична; у ней может быть много интересов и направлений, но всегда под преобладающим влиянием одного главного; а так как личность есть живой и непосредственный источник творческой деятельности, то и все произведения поэта должны быть запечатлены единым духом, проникнуты единым пафосом. И вот этот-то пафос, разлитый в полноте творческой деятельности поэта, есть ключ к его личности и к его поэзии. Первым делом, первую задачу критика должна быть разгадка, в чем состоит пафос произведений поэта, которого взялся он быть изъяснителем и оценщиком. Без этого он может раскрыть некоторые частные красоты или частные недостатки в произведениях поэта, наговорить много хорошего *à propos* * к ним; но значение поэта и сущность его поэзии останутся для него так же тайною, как и для читателей, которые думали бы найти в его критике разрешение этой тайны. Сверх того, он рискует быть или пристрастным хвалителем, или, что одно и то же, при-

* кстати, по поводу (*франц.*).— *Ред.*

страстным порицателем поэта, приписать ему достоинства и недостатки, которых в нем нет, или не заметить тех, которые в нем есть. Но главное — он всегда ошибется в общем выводе своих исследований о поэте. Именно *таким образом* грешила против поэтов русская критика тридцатых годов. Так, например, один критик того времени¹ поставил в величайшую вину поэзии Жуковского то, что она совершенно лишена народности. Если б он понял, что *пафос* поэзии Жуковского есть *романтизм* — плод жизни Западной Европы в средние века и, следовательно, элемент, которого совершенно чужда русская народность, — он не стал бы нападать на знаменитого поэта за то, что составляет его величайшую заслугу.

Говоря о таком многостороннем и разнообразном поэте, как Пушкин, нельзя не обращать внимания на частности, нельзя не указывать в особенности на то или другое даже из мелких его стихотворений, и тем менее можно не говорить отдельно о каждой из больших его пьес; нельзя также не делать из него больших или меньших выписок; но ограничившись только этим, критик не далеко бы ушел. Прежде всего нужен взгляд общий не на отдельные пьесы, а на всю поэзию Пушкина, как на особый и целый мир творчества. Этот общий взгляд будет, в лабиринте разнообразных и многочисленных творений поэта, Ариадниною нитью и для критика и для его читателей; при помощи этого взгляда сделаются понятными все частности и не будет нужды <обращать> внимание на каждую из них, а только обращать на главные. Разумеется, этот общий взгляд должен быть основан на верном уразумении пафоса поэта. Но как объяснить и определить пафос — предварительно ли это сделать, так чтоб указаниями на отдельные пьесы только подтверждать свою мысль; или начать аналитически и из разбора частных дойти до определения пафоса? Мы думаем, что первое лучше, ибо творения Пушкина так известны всем и каждому, что можно говорить об общем значении его поэзии, не боясь не быть понятным. Притом же наше дело — раскрыть перед читателями не процесс нашего изучения Пушкина, а оправдать результат этого изучения.

Много и многими было писано о Пушкине. Все его сочинения не составляют и сотой доли порожденных ими печатных толков. Одни споры классиков с романтиками за «Руслана и Людмилу» составили бы порядочную книгу, если бы их извлечь из тогдашних журналов и издать вместе. Но это было бы интересно только как исторический факт литературной образованности и литературных нравов того времени, — факт, узнав который, нельзя не воскликнуть:

Свежо предание, а верится с трудом!²

И таковы все толки наших аристархов о Пушкине, и хвалебные и порицательные; из них ничего не извлечешь, ничем не воспользуешься. Исключение остается только за статью Гоголя «О Пушкине» в «Арабесках», изданных в 1835 году (часть I-я, стр. 212). Об этой замечательной статье мы еще не раз вспомняем в продолжение нашего разбора.

Пушкин был призван быть первым поэтом-художником Руси, дать ей поэзию как искусство, как художество, а не только как прекрасный язык чувства. Само собою разумеется, что один он этого сделать не мог. В первых наших статьях мы изложили весь ход изящной словесности на Руси, показали начало и развитие ее поэзии, участие, какое принимали в этом предшествовавшие Пушкину поэты, равно как и их заслуги. Повторим здесь уже сказанное нами сравнение, что все эти поэты относятся к Пушкину, как малые и великие реки — к морю, которое наполняется их водами. Поэзия Пушкина была этим морем. По смыслу нашего сравнения, море больше и важнее рек; но без них оно не могло бы образоваться. Такое сравнение не может быть оскорбительно для поэтов, предшествовавших Пушкину, особенно, если мы напомним при этом, что поэтическая деятельность Жуковского явилась на высшей степени своего развития и принесла самые сочные, зрелые и прекрасные плоды свои уже при Пушкине, а Батюшков погас для литературы в цвете лет и силы. Чтоб изложить нашу мысль сколько возможно яснее и доказательнее, мы посвятили особую статью на разбор не только ученических стихотворений ребенка-Пушкина, но и стихотворений юноши-Пушкина, носящих на себе следы влияния предшествовавшей школы. Эти последние стихотворения несравненно ниже тех, в которых он явился самобытным творцом, но в то же время они и далеко выше образцов, под влиянием которых были написаны. Тогда же мы заметили, что в первой части «Стихотворений Александра Пушкина» (1829), пьес, писанных под влиянием прежней школы, больше, чем во второй, а в третьей их уже нет вовсе, но что и в первой части почти наполовину находится самобытных стихотворений Пушкина. Эта первая часть заключает в себе стихотворения, писанные от 1815 до 1824 года; они расположены по годам, и потому можно видеть, как с каждым годом Пушкин являлся менее учеником и подражателем, хотя и превзошедшим своих учителей и образцов, и более самобытным поэтом. Вторая часть заключает в себе пьесы, писанные от 1825 до 1829 года, и только в отделе стихотворений 1825 года заметно еще некоторое влияние старой школы, а в пьесах следующих затем годов оно уже исчезло совершенно. Читая стихотворения Пушкина, отзывающиеся влиянием прежней школы, чувствуешь и видишь, что была на Руси поэзия и прежде

Пушкина; но, читая по выбору только самобытные его стихотворения, не то что не веришь, а совершенно забываешь, что была на Руси поэзия и до Пушкина: так оригинален, нов и свеж мир его поэзии! Тут нельзя даже сказать: *то же да не то!* напротив, тут невольно воскликнешь: *не то, совершенно не то!* Стих Державина, часто столь неуклюжий и прозаический, нередко бывает в поэтическом отношении могуч, ярок, но в отношении к просодии, грамматике, синтаксису и особенно к акустическим требованиям языка он ниже стиха не только Дмитриева, но и Карамзина: стих Дмитриева и даже Озерова во всех этих отношениях неизмеримо ниже стиха Жуковского и Батюшкова, — и было время, когда нельзя было не верить, что под пером этих двух поэтов стих русский дошел до крайней и последней степени совершенства, — и между тем этот стих относится к стиху Пушкина так же точно, как стих Дмитриева и Озерова относился к стиху Жуковского и Батюшкова... Правда, впоследствии, т. е. при Пушкине, стих Жуковского много усовершенствовался и в переводе «Шильонского узника»* походил на крепкую дамасскую сталь, и у самого Пушкина нечего противопоставить этому стиху; но эту стальную крепость, эту необыкновенную сжатость и тяжело-упругую энергию ему сообщил тон поэмы Байрона и характер ее содержания, — и Пушкин, если бы он написал поэму в таком тоне и духе, конечно, умел бы придать этому стиху еще новые качества, сохранив главные свойства стиха Жуковского, чему может служить доказательством его поэма «Медный всадник». Обращаясь к общей характеристике стиха Жуковского и Пушкина, мы снова повторяем, что только при отсутствии эстетического чутья и такта можно не видеть между ними огромной разницы... Мы не без умысла так много распространяемся о стихе: ибо под стихом разумею первоначальную, непосредственную форму поэтической мысли, — форму, которая *одна*, прежде и больше всего другого, свидетельствует о действительности и силе таланта поэта. Это стих, который дается талантом и вдохновением, а трудом только совершенствуется; стих, который, как тело человека, есть откровение, осуществление, души — идеи; стих, которому нельзя выучиться, нельзя подражать, под который всякая подделка, как бы ни была она ловка и искусна, всегда будет мертва, относясь к нему, как искусно сделанная восковая статуя или автомат относится к живому человеку. И потому стих Пушкина, в самобытных его пьесах, вдруг как бы сделавший крутой поворот или резкий разрыв в истории русской поэзии, нарушивший предание, явивший собою что-то небывавшее, не похожее ни на что преж-

* А также отчасти и в переводе «Суда в подземельи».

нее, — этот стих был представителем новой, дотоле небывалой поэзии. И что же это за стих! Античная пластика и строгая простота сочетались в нем с обаятельной игрою романтической рифмы; всё акустическое богатство, вся сила русского языка явились в нем в удивительной полноте; он нежен, сладостен, мягок, как ропот волны, тягуч и густ, как смола, ярок, как молния, прозрачен и чист, как кристалл, душист и благовонен, как весна, крепок и могуч, как удар меча в руке богатыря. В нем и обольстительная, невыразимая прелесть и грация, в нем ослепительный блеск и кроткая влажность, в нем всё богатство мелодии и гармонии языка и рифма, в нем вся нега, всё упоение творческой мечты, поэтического выражения. Если бы мы хотели охарактеризовать стих Пушкина одним словом, мы сказали бы, что это по превосходству *поэтический, художественный, артистический* стих, — этим разгадали бы тайну пафоса всей поэзии Пушкина...

Читая Гомера, вы видите возможную полноту художественного совершенства; но она не поглощает всего вашего внимания; не ей исключительно удивляетесь вы: вас более всего поражает и занимает разлитое в поэзии Гомера древнеэллинское мирозерцание и самый этот древнеэллинский мир. Вы на Олимпе среди богов, вы в битвах среди героев; вы очарованы этой благородною простотою, этою изящною патриархальностью героического века народа, некогда представлявшего в лице своем целое человечество; но поэт остается у вас как бы в стороне, и его художество вам кажется чем-то уже необходимо принадлежащим к поэме, и потому вам как будто не приходится в голову остановиться на нем и подивиться ему. В Шекспире вас тоже останавливает прежде всего не художник, а глубокий сердцеведец, мирообъемлющий созерцатель; художество же в нем как будто признается вами без всяких слов и объяснений. Так, рассуждая о великом математике, указывают на его заслуги науке, не говоря об удивительной силе его способности соображать и комбинировать до бесконечности предметы. В поэзии Байрона прежде всего обоймет вашу душу ужасом удивления колоссальная личность поэта, титаническая смелость и гордость его чувств и мыслей. В поэзии Гёте перед вами выступает поэтически созерцательный мыслитель, могучий царь и властелин внутреннего мира души человека. В поэзии Шиллера вы преклонитесь с любовью и благоговением перед трибуном человечества, провозвестником гуманности, страстным поклонником всего высокого и нравственно-прекрасного. В Пушкине, напротив, прежде всего увидите художника, вооруженного всеми чарами поэзии, призванного для искусства как для искусства, исполненного любви, интереса ко всему эстетически прекрасному, любящего всё и по-

тому терпимого ко всему. Отсюда все достоинства, все недостатки его поэзии, — и если вы будете рассматривать его с этой точки, то с удвоенною полнотою насладитесь его достоинствами и оправдаете его недостатки, как необходимое следствие, как оборотную сторону его же достоинств...

Призвание Пушкина объясняется историею нашей литературы. Русская поэзия — пересадок, а не туземный плод. Всякая поэзия должна быть выражением жизни, в обширном значении этого слова, обнимающего собою весь мир, физический и нравственный. До этого ее может довести только мысль. Но чтоб быть выражением жизни, поэзия прежде всего должна быть поэзиею. Для искусства нет никакого выигрыша от произведения, о котором можно сказать: *умно, истинно, глубоко, но прозаично*. Такое произведение похоже на женщину с великою душою, но с безобразным лицом: ей можно удивляться, но полюбить ее нельзя; а между тем немножко любви сделало бы счастливее, чем много удивления, не только ее, но и мужчину, в котором она возбудила это удивление. Произведения непоэтические бесплодны во всех отношениях; между тем как произведения наполовину прозаические бывают полезны для общества и для частных людей; но они действуют и в этом отношении только наполовину. Где помнят начало поэзии, где поэзия явилась не как плод национальной жизни, а как плод цивилизации, там для полного развития поэзии нужно прежде всего выработать поэтическую форму, ибо, повторям, поэзия прежде всего должна быть поэзиею, а потом уже выражать собою то и другое. Вот причина явления Пушкина таким, каким он был, и вот почему он ничем другим быть не мог. До него у нас не было даже предчувствия того, что такое искусство, художество, которое составляет собою одну из абсолютных сторон духа человеческого. До него поэзия была только красноречивым изложением прекрасных чувств и высоких мыслей, которые не составляли ее души, но к которым она относилась как удобное средство для доброй цели, как белила и румяны для бледного лица старушки-истины. Это мертвое понятие о пользе поэтической формы для выражения моральных и других идей породило так называемую *дидактическую поэзию* и было выражено Мерзляковым в следующих стихах, кажется, переведенных им из Тассо:

Так врач болящего младенца ко устам
Несет фиал, сладьми упитан по краям:
Счастливец, обольщен, пьет горькое целенье.
Обман ему дал жизнь, обман ему спасенье!¹

Наша русская поэзия до Пушкина была именно позолоченною пилюлею, подслащенным лекарством. И потому в ней

истинная, вдохновенная и творческая поэзия только проблематизировала временами в частности, и эти проблески тонули в массе риторической воды. Много было сделано для языка, для стиха, кое-что было сделано и для поэзии; но поэзии как поэзии, то есть такой поэзии, которая, выражая то или другое, развивая такое или иное миросозерцание, прежде всего была бы поэзией, — такой поэзии еще не было! Пушкин был призван быть живым откровением ее тайны на Руси. И так как его назначение было завоевать, усвоить навсегда русской земле поэзию как искусство, так, чтоб русская поэзия имела потом возможность быть выражением всякого направления, всякого созерцания, не боясь перестать быть поэзией и перейти в рифмованную прозу, — то естественно, что Пушкин должен был явиться исключительно художником.

Еще раз: до Пушкина были у нас поэты, но не было ни одного поэта-художника; Пушкин был первым русским поэтом-художником. Поэтому даже самые первые незрелые юношеские его произведения, каковы: «Руслан и Людмила», «Братья разбойники», «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан», отметили своим появлением новую эпоху в истории русской поэзии. Все, не только образованные, даже многие просто грамотные люди, увидели в них не просто новые поэтические произведения, но совершенно новую поэзию, которой они не знали на русском языке не только образца, но на которую они не видали никогда даже намека. Эти поэмы читались всю грамотную Россию; они ходили в тетрадках, переписывались девушками, охотницами до стишков, учениками на школьных скамейках, укладкою от учителя, сидельцами за прилавками магазинов и лавок. И это делалось не только в столицах, но даже и в уездных захолустьях. Тогда-то поняли, что различие стихов от прозы заключается не в рифме и размере только, но что и стихи, в свою очередь, могут быть и поэтические и прозаические. Это значило уразуметь поэзию уже не как что-то внешнее, но в ее внутренней сущности. Явись теперь на Руси поэт, который был бы неизмеримо выше Пушкина, его появление уже не могло бы наделать столько шума, возбудить такой общий, такой страстный энтузиазм, — потому что после Пушкина поэзия уже не невиданная, не неслыханная вещь. И потому же самому теперь уже слишком слабый успех мог получить поэт, который, не уступая Пушкину в таланте, даже превосходя его в этом отношении, был бы, подобно ему, преимущественно художником.

Если в поименованных нами первых поэмах Пушкина видно так много этого художества, которым так резко отличались они от произведений прежних школ, то еще более художества в самобытных лирических пьесах Пушкина. Поэмы,



А. С. ПУШКИН

Портрет работы художника В. А. Тропинина, 1827 г.

Государственная Третьяковская галерея

о которых мы говорили, уже много потеряли для нас своей прежней прелести; мы уже пережили их, следовательно, обогнали их; но мелкие пьесы Пушкина, озаглавленные самобытностью его творчества, и теперь так же обаятельно прекрасны, как и были во время появления их в свет. Это понятно: поэма требует той зрелости таланта, которую дает опыт жизни, — и этой зрелости нет нисколько в «Руслане и Людмиле», «Братьях разбойниках» и «Кавказском пленнике», а в «Бахчисарайском фонтане» заметен только успех в искусстве; но юность — самое лучшее время для лирической поэзии. Поэма требует знания жизни и людей, требует создания характеров, следовательно, своего рода драматизировки; лирическая поэзия требует богатства ощущений, — а когда же грудь человека наиболее богата ощущениями, как не в лета юности?

Тайна пушкинского стиха была заключена не в искусстве «сливать послушные слова в стройные размеры и замыкать их звонкою рифмой»,¹ но в тайне поэзии. Душе Пушкина присуща была прежде всего та поэзия, которая не в книгах, а в природе, в жизни, — присущно искусство, печать которого лежит на «полном творении славы». Разум — это дух жизни, душа ее; поэзия — это улыбка жизни, ее светлый взгляд, играющий всеми переливами быстро сменяющихся ощущений. Бывают женщины, одаренные от природы редкою красотой, но которых строго правильные черты лица поражают какою-то сухостью, а движения лишены грации: такие женщины могут быть по-своему ослепительно-блестящи и возбуждать удивление; но их появление не заставит ничье сердце забиться от неведомого волнения, их красота не родит любви, а красота, не сопутствуемая харитой любви, лишена жизни, лишена поэзии. Так точно и природа и жизнь возбуждали бы только холодное удивление, если б они не были насквозь проникнуты поэзией; не любовью — небесным огнем жизни, а холодной сыростью могилы веяло бы от них. Пусть светила небесные образуют собою стройные миры: не тем только возвышают они душу созерцающего их человека, но поэзией своего таинственного мерцания, но дивною красотой живой игры своих бледно-огнистых лучей: в их стройном ходе Пифагор видел не одну математику в факте, но и слышал гармонию миров... Если б солнце только грело и светило, оно было бы не более, как огромный фонарь, огромная печка; но оно проливает на землю яркий, весело дрожащий, радостно играющий луч — и земля встречает этот луч улыбкою, а в этой улыбке — невыразимое очарование, неуловимая поэзия... Природа полна не одних органических сил — она полна и поэзией, которая наиболее свидетельствует о ее жизни; в ее вечном движении, в колыпании ее лесов, в трепете серебристого листа, на котором любовно

играет луч солнца, в ропоте ручья, в веянии ветра, волнующего золотистую жатву, разлит для человека таинственный блеск и слышатся ему живые голоса, то грустные и одинокие, как звуки Золовой арфы, то веселые и радостные, как песнь взвывающегося под небеса жаворонка... Человек еще более исполнен поэзии. Отчего вам так хочется расцеловать этого ребенка, шумно играющего на лугу, отчего так пленяют вас и его блестящие чистою радостью глаза, его дышащая блаженством улыбка, живость и резвость его движений? Что общего между вами, измученным жизнью, опытом и житейскими заботами, вами, человеком, пожилым и мудрым, и между им — ничего не понимающим, почти бессознательным существом? Зачем же, торопливо бежа по важному делу, с озабоченным видом, вы вдруг остановились на лугу, забыв ваши важные дела, и с улыбкою умиления смотрите на это дитя, и чело ваше разгладилось и прояснело, забота на миг слетела с него, и улыбка счастья на мгновение осветила ваше угрюмое лицо, как луч солнца, проникнувший сквозь щель в мрачное подземелье и трепетно заигравший на его сыром полу?.. Оттого, что вид этого дитяти пахнул на вас поэзией жизни... Вот прекрасная, молодая женщина: в чертах лица ее вы не находите никакого определенного выражения — это не олицетворение чувства, души, доброты, любви, самоотвержения, возвышенности мыслей и стремлений, словом, ничто не говорит вам в этом лице ни о каком резко выпечатавшемся нравственном качестве: оно только прекрасно, мило, одушевлено жизнью — и больше ничего; вы не влюблены в эту женщину и чужды желания быть любимым ею, вы спокойно любуетесь прелестью ее движений, грациею ее манер,— и в то же время, в ее присутствии, сердце ваше бьется как-то живее, и кроткая гармония счастья мгновенно разливается в душе вашей... Отчего это, если не оттого, что красота сама по себе есть качество и заслуга и притом еще великая? Прекрасна и любезна истина и добродетель, но и красота также прекрасна и любезна, и одно другого стоит, одно другого заменить не может, но то и другое в одинаковой степени составляет потребность нашего духа. Вот почему древние греки, в своем поэтическом политеизме, обожествили не только истину, знание, могущество, мудрость, доблесть, справедливость, целомудрие, но и красоту, сопровождаемую харитами любви и желания... По их религиозному созерцанию, исполненному поэзии и жизни, богиня красоты обладала таинственным поясом—

...все обаяния в нем заключались:

В нем и любовь и желания, в нем и знакомства и просьбы,
Льстивые речи, не раз уловлявшие ум и разумных. ¹

Чтоб выразить всю силу неотразимого влияния на душу и сердце человека поэзии Гомера, греки говорили, что он похитил пояс Афродиты...

Пушкин первый из русских поэтов овладел поясом Киприды. Не только стих, но каждое ощущение, каждое чувство, каждая мысль, каждая картина исполнены у него невыразимой поэзии. Он созерцал природу и действительность под особенным углом зрения, и этот угол был исключительно поэтический. Муза Пушкина — это девушка-аристократка, в которой обольстительная красота и грациозность непосредственности сочетались с изяществом тона и благородною простотою и в которой прекрасные внутренние качества развиты и еще более возвышены виртуозностью формы, до того усвоенной ею, что эта форма сделалась ей второю природою.

Самобытные мелкие стихотворения Пушкина не восходят далее 1819 года и с каждым следующим годом увеличиваются в числе. Из них прежде всего обратим внимание на те маленькие пьесы, которые, и по содержанию и по форме, отличаются характером античности и которые с первого раза должны были показать в Пушкине художника по превосходству. Простота и обаяние их красоты выше всякого выражения: это музыка в стихах и скульптура в поэзии. Пластическая рельефность выражения, строгий классический рисунок мысли, полнота и оконченность целого, нежность и мягкость отделки в этих пьесах обнаруживают в Пушкине счастливого ученика мастеров древнего искусства. А между тем он не знал по-гречески, и вообще многосторонний, глубокий художнический инстинкт заменял ему изучение древности, в школе которой воспитываются все европейские поэты. Этой поэтической натуре ничего не стоило быть гражданином всего мира и в каждой сфере жизни быть, как у себя дома; жизнь и природа, где бы ни встретил он их, свободно и охотно ложились на полотно под его кистью.

До Пушкина было довольно переводов из греческих поэтов, равно как и подражаний греческим поэтам; не говоря уже о попытке Кострова перевести «Илиаду» и о многочисленных переводах и подражаниях Мерзлякова, много было переведено из Анакреона Львовым;¹ но, несмотря на всё это, за исключением отрывков из переводимой Гнедичем «Илиады», на русском языке не было ни одной строки, ни одного стиха, который бы можно было принять за намек на древнюю поэзию. Так продолжалось до Батюшкова, муза которого была в родстве с музою эллинскою и который превосходно перевел несколько пьес из антологии. Пушкин почти ничего не переводил из греческой антологии, но писал в ее духе так, что его оригинальные пьесы можно принять за образцовые переводы с греческого. Это большой шаг вперед перед Батюшковым, не говоря уже

о том, что на стороне Пушкина большое преимущество и в достоинстве стиха. Посмотрите, как эллиниски, или как артистически (это одно и то же) рассказал Пушкин о своем художественном призвании, почувствованном им еще в лета отрочества; эта пьеса называется «Муза»:

В младенчестве моем она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила;
Она внимала мне с улыбкой; и слегка
По звонким скважинам пустого тростника
Уже наигрывал я слабыми перстами
И гимны важные, внушенные богами,
И песни мирные фригийских пастухов.
С утра до вечера в немой тени дубов
Прилежно я внимал урокам девы тайной;
И, радуя меня наградою случайной,
Откинув локоны от милого чела,
Сама из рук моих свирель она брала:
Тростник был оживлен божественным дыханьем
И сердце наполнял святым очарованьем.

Да, несмотря на счастливые опыты Батюшкова в антологическом роде, таких стихов еще не бывало на Руси до Пушкина! Нельзя не удивиться в особенности тому, что он умел сделать из шестистопного ямба — этого несчастного стиха, доведенного до пошлости русскими эпиками и трагиками доброго старого времени. За него уже было отчаялись, как за стих неуклюжий и монотонный, а Пушкин воспользовался им, словно дорогим паросским мрамором, для чудных изваяний, *видимых слухом...* *Прислушайтесь* к этим звукам, — и вам покажется, что вы *видите* перед собою превосходную античную статую:

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я видел Нереиду.
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою полубогиня грудь
Младую, белую как лебедь, воздымала
И влагу из власов струею выжимала.¹

Акустическое богатство, мелодия и гармония русского языка в первый раз явились во всем блеске в стихах Пушкина. Мы не знаем ничего, что могло бы в этом отношении сравниться с этою песною:

Я верю, я любим; для сердца нужно верить.
Нет, милая моя не может лицемерить;

Всё непритворно в ней: желаний томный жар,
Стыдливость робкая, харит бесценный дар,
Нарядов и речей приятная небрежность
*И ласковых имен младенческая нежность.*¹

Правда, последний стих есть не более, как верный перевод стиха Андре Шенье — «Et des noms caressant la mollesse enfantine»;² но если где имеет глубокий смысл выражение: «Он берет свое, где ни увидит его», то, конечно, в отношении к этому стиху, который Пушкин умел сделать своим.

Тем же античным духом веет и в антологических пьесах Пушкина, писанных гекзаметром. Между ними особенно превосходны пьесы «Труд» и «Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают» (первая оригинальная, вторая из Ксенофана Колофонского). Мы ограничимся выпискою тоже превосходной, но только маленькой пьесы, принадлежащей, впрочем, к самому позднему времени поэтической деятельности Пушкина:

Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила;
К ней на плечо преклонен, юноша вдруг задремал.
Дева тотчас умолкла, сон его легкий лелея,
И улыбалась ему, тихие слезы лия.

Пушкин никогда не оставлял совершенно этого рода стихотворений; но в первую пору своей поэтической деятельности особенно много писал их. Это понятно: созерцание любви и наслаждений жизни в духе древних особенно соответствует эпохе юности каждого человека. Вот перечень всех антологических стихотворений Пушкина: «Виноград», «О дева-роза, я в оковах», «Дориде», «Редет облаков летучая гряда», «Нереида», «Дорида», «Муза», «Дионея», «Дева», «Приметы», «Красавица перед зеркалом», «Ночь», «Сафо», «Кобылица молодая», «Царскосельская статуя», «Отрок», «Рифма», «Труд», «Чистый лоснится пол», «Славная флейта, Феон», «Юношу, горько рыдая», «LVIII ода Анакреона», «Бог веселый винограда», «Юноша, скромно пируй», «Мальчику» (из Катулла), «Узнаем коней ретивых» (из Анакреона),³ «Леила». Последние семь, после превосходной пьесы «Юношу, горько рыдая», не отличаются особенным поэтическим достоинством; но следующие две просто неудачны: «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы», и «На перевод Илиады».⁴

Перечтите пьесы: «Домовому», «Недоконченная картина», «Возрождение», «Умолкну скоро я», «Земля и море», «Алексееву», «Ч***ву»,⁵ «Зачем безвременную скуку», «Люблю ваш сумрак неизвестный», и еще более пьесы: «Простишь ли мне ревнивые мечты», «Ненастный день потух», «Ты вянешь и молчишь»,

«К морю», — взгляните и вслушайтесь в этот стих, в этот оборот мысли, в эту игру чувства: во всем найдете чистую поэзию, безукоризненное искусство, полное художество, без малейшей примеси прозы, как старое крепкое вино, без малейшей примеси воды. В некоторых из них вы можете придаться к мысли, недостаточно глубокой, к взгляду на вещи, слишком юному или слишком отзывающемуся эпохою; но со стороны поэзии выражения и поэзии созерцания вам нечего будет осудить. Сравните и эти пьесы с произведениями предшествовавших Пушкину школ русской поэзии: между ними не будет никакой связи, вы увидите совершенный перерыв, если не возьмете в соображение тех пьес Пушкина, которые мы означили именем *переходных* и о которых говорили подробно в предшествовавшей статье. Это не значит, чтоб в произведениях прежних школ не было ничего примечательного, или чтоб они были вовсе лишены поэзии: напротив, в них много примечательного, и они исполнены поэзии, но есть бесконечная разница в характере их поэзии и характере поэзии Пушкина. Произведения прежних школ в отношении к произведениям Пушкина — то же, что народная песня, исполненная души и чувства, народным напевом пропетая простолюдином, в отношении к лирической песни поэта-художника, положенной на музыку великим композитором и пропетой великим певцом. Сравним, для доказательства, пьесу замечательнейшего из прежних поэтов «Песня»¹ с пьесою Пушкина «Ненастный день потух»:

О милый друг, теперь с тобою радость!
А я один — и мой печален путь;
Живи, вкушай невинной жизни сладость;
В душе не изменись; достойна счастья будь...
Но не отринь, в толпе пленяемых тобою,
Ты друга прежнего, увядшего душою;
Веселья их дели — ему отрадой будь;
Его, мой друг, не позабудь.
О милый друг, нам рок велел разлуку;
Дни, месяцы и годы пролетят:
Вотще к тебе простру от сердца руку —
Ни голос твой, ни взор меня не усладят;
Но и вдали с тобой душа моя согласна,
Любовь ни времени, ни месту не подвластна;
Всегда, везде ты мой хранитель-ангел будь,
Меня, мой друг, не позабудь.
О милый друг, пусть будет прах холодный
То сердце, где любовь к тебе жила;
Есть лучший мир; там мы любить свободны;
Туда душа моя уж всё перенесла; —

Туда всечасное стремится меня желанье;
Там свидимся опять: там наше воздаянье;
Сей верой сладкою полна в разлуке будь —
Меня, мой друг, не позабудь.

Чувство, составляющее пафос этого стихотворения, лишено простоты и естественности, а следовательно, и истины; оно может быть *напущено* на человека мечтательностью и поддерживаемо долгое время упрямством фантазии; но и напущенное чувство, по странному противоречию человеческой природы, так же может быть источником блаженства и страдания, как и чувство истинное. Под этим условием мы охотно допускаем, что приведенное нами стихотворение, несмотря на его сентиментальность и отсутствие всякой страстности, есть голос души, язык сердца, *красноречие чувства*; но оно — не поэзия. Его форма более красноречива, чем поэтична; в его выражении, болезненно-грустном и расплывающемся, есть что-то прозаическое, темное, лишенное мягкости и нежности художественной отделки. А между тем это одно из лучших произведений старой школы русской поэзии и в свое время производило фурор. Теперь сравните его с пьесой Пушкина, в которой выражена та же мысль разлуки с любимым предметом:

Ненастный день потух; ненастной ночи мгла
По небу стелется одеждою свиной;
Как привидение, за рощею сосновой
Луна туманная взошла...
Всё мрачную тоску на душу мне наводит.
Далеко там луна в сиянии восходит;
Там воздух напоен вечерней теплотой;
Там море движется роскошной пеленой
Под голубыми небесами...
Вот время: по горе теперь идет она
К брегам, потопленным шумящими волнами;
Там, под заветными скалами,
Теперь она сидит печальна и одна...
Одна... никто пред ней не плачет, не тоскует;
Никто ее колен в забвеньи не целует;
Одна... ничьим устам она не предает
Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных.
.
Никто ее любви небесной не достоин.
Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;
.
Но если

Здесь не то: в пафосе стихотворения столько жизни, страсти, истины!.. Луна, восходящая над сосновою рощею, напоминает поэту другую луну, которая, в это томительное для его души время, восходит, *далеко, там*, где природа так роскошно-прекрасна,— и поэт предается невольно мечте о *ней*, которая в эту пору одна идет к берегу моря и садится под его скалами... Не ревность, а страсть, трепещущая за свое блаженство, заставляет его успокаивать себя мыслию, что *она* — одна и что ему должно быть спокойным... И сколько жизни, какой энергический порыв страсти высказывается в слове: «Но если», отрывисто заключающем пьесу!.. Всё это так просто, так естественно, во всем этом столько глубокой страсти, столько истинны чувства... А форма? — Какая легкость, какая прозрачность! На каждом стихе, даже отдельно взятом, так и виден след художнического резца, оживлявшего мрамор! — Какая бесконечная разница!..

Чтоб еще более показать эту разницу (а это мы считаем особенно важным и необходимым по смыслу статьи нашей), сделаем еще сравнение. Вот два куплета из лучших в большой и прекрасной пьесе Жуковского, принадлежащей уже к позднему времени его поэтической деятельности:

О наша жизнь, где верны лишь утраты,
 Где милому мгновенье лишь дано,
 Где скорбь без крыл, а радости крылаты,
 И где навек минувшее одно...
 Почто ж мы здесь мечтами так богаты,
 Когда мечтам не сбыться суждено?
 Внимая глас надежды, нам покошей,
 Не слышим мы шагов беды грядущей.

.
 Здесь радости — не наше обладанье;
 Пролетные пленители земли,
 Лишь по пути заносят к нам преданье
 О благах, нам обещанных вдали;
 Земли жилец безвыходный страданье;
 Ему на часть судьбы нас обрекли;
 Блаженство нам по слуху лишь знакомец;
 Земная жизнь — страдания питомец.¹

Это уже не «напущенное» чувство; нет, это вопль страшно потрясенной души, это голос растерзанного, истекающего кровью сердца, это чувство истинное и глубокое: но, несмотря на то, это опять-таки более красноречие, чем поэзия. Стих тянется как-то тяжело и однообразно, во всей форме этого стихотворения есть что-то темное и несвободное, и, несмотря на видимую

простоту, в нем слишком заметно преобладание метафоры. Разумеется, мы говорим *сравнительно*, а не безусловно. Кто не знает пьесы Пушкина «19 октября»? После обращений к каждому из отсутствующих друзей своих поэт говорит:

Пируйте же, пока еще мы тут!
Увы! наш круг час от часу редет;
Кто в гробе спит, кто дальний сиротеет;
Судьба глядит, мы вянем; дни бегут,
Невидимо склоняясь и клдея,
Мы близимся к началу своему...
Кому ж из нас под старость день лица
Торжествовать придется одному?
Несчастный друг! средь новых поколений
Докучный гость и лишний и чужой,
Он вспомнит нас и дни соединений,
Закрыв глаза дрожащею рукой...

Какая глубокая и вместе с тем светлая скорбь! Каждая мысль сама по себе так исполнена поэзии, независимо от формы, вполне художественной, легкой и прозрачной, простой и чуждой всяких метафор! Этот переживший всех друзей своих друг, докучный, лишний и чужой гость среди новых поколений, дрожащею рукою закрывающий глаза при воспоминании о своих друзьях,— это не просто поэтические стихи, это — поэтическая картина! Но не в духе Пушкина остановиться на скорбном чувстве: словно торжественным музыкальным аккордом, оканчивается пьеса этими полными бодрого чувства стихами:

Пускай же он с отрадой хоть печальной
Тогда сей день за чашей проведет,
Как ныне я, затворник ваш опальный,
Его провел без горя и забот.

Пушкин не дает судьбе победы над собою; он вырывает у ней хоть часть отнятой у него отрады. Как истинный художник, он владел этим инстинктом истины, этим тактом действительности, который на «здесь» указывал ему, как на источник и горя и утешения, и заставлял его искать целения в той же существенности, где постигла его болезнь. И, право, в этой силе, опирающейся на внутреннем богатстве своей природы, более веры в Промысл и оправдания путей его, чем во всех облачных порываниях мечтательного романтизма.

Нам скажут, может быть, что мы сравнили между собою только по несколько куплетов, вырванных из больших пьес, а не целые пьесы. Выписка вполне таких огромных пьес была

бы неуместна в журнальной статье; притом же пьесы эти должны быть слишком известны каждому образованному читателю. Кто хочет, пусть сам сравнит их в целом: он тогда увидит еще яснее, что и в целом огромное преимущество на стороне пьесы Пушкина, потому что, несмотря на ее значительную величину, она везде ровна, везде выдержана и как будто в одну минуту, легко и свободно, излилась из взволнованной души поэта, — между тем как поэма Жуковского очень неровна, потому что не чужда мест растянутых, холодных и вялых, почему ее трудно прочесть зараз. Первая пьеса — это ария, пропетая певцом, который вполне владеет своим голосом, не дает пропасть ни одной нотке, не ослабевает ни на мгновение от начала до конца арии... Вторая пьеса — это ария, пропетая местами превосходно, а местами холодно и даже фальшиво... Мы нарочно остановились на этом обстоятельстве, потому что особенная принадлежность поэзии Пушкина и одно из главнейших преимуществ его перед поэтами прежних школ — полнота, окончанность, выдержанность и стройность созданий. Поэзия чувства, поэзия естественная, не отличается этим качеством: в ней всегда видно усилие высказать чувство, и оттого стройность и соразмерность исчезают в плодовитости. В поэзии художественной соразмерность, стройность, полнота и ровность бывают уже естественным следствием творческой концепции, художественной мысли, лежащей в основании поэтического произведения. У Пушкина никогда не бывает ничего лишнего, ничего недостающего, но всё в меру, всё на своем месте, конец гармонирует с началом, — и, прочитав его пьесу, чувствуешь, что от нее нечего убавить и к ней нечего прибавить. И в этом, как и во всем другом, Пушкин является по преимуществу художником.

Как истинный художник, Пушкин не нуждался в выборе поэтических предметов для своих произведений, но для него все предметы были равно исполнены поэзии. Его «Онегин», например, есть поэма современной действительной жизни не только со всею ее поэзией, но и со всею ее прозою, несмотря на то, что она писана стихами. Тут и благодатная весна, и жаркое лето, и гнилая дождливая осень, и морозная зима; тут и столица, и деревня, и жизнь столичного денди, и жизнь мирных помещиков, ведущих между собою незанимательный разговор

О сенокосе, о вине,
О псарне, о своей родне;¹

тут и мечтательный поэт Ленский, и тривиальный забияка и сплетник Зарецкий; то перед вами прекрасное лицо любящей женщины, то сонная рожа трактирного слуги, отворяющего, с метлою в руке, дверь кофейной, — и все они, каждый по свое-

му, прекрасны и исполнены поэзии. Пушкину не нужно было ездить в Италию за картинами прекрасной природы: прекрасная природа была у него под рукою здесь, на Руси, на ее плоских и однообразных степях, под ее вечно серым небом, в ее печальных деревнях и ее богатых и бедных городах. Что для прежних поэтов было низко, то для Пушкина было благородно; что для них была проза, то для него была поэзия. Осень для него лучше весны или лета, и, читая эти стихи, вы не можете не согласиться с ним, по крайней мере, на то время, пока не увидите его же картины весны или лета:

Дни поздней осени бранят обыкновенно;
Но мне она мила, читатель дорогой:
Красою тихую, блистающей смиренно,
Как нелюбимое дитя в семье родной,
К себе меня влечет. Сказать вам откровенно:
Из годовых времен я рад лишь ей одной.
В ней много доброго, любовник не тщеславный,
Умел я отыскать мечтою своенравной.

Как это объяснить? Мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится. На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева,
Улыбка на устах увянувших видна;
Могильной пропасти она не слышит зева,
Играет; на лице еще багровый цвет —
Она жива еще сегодня — завтра нет.

Унылая пора! очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса;
Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса,
В их сенях ветра шум и свежее дыханье
И мглой багристою покрыты небеса,
И редкий солнца луч, и первые морозы,
И отдаленные седой зимы угрозы.¹

Русская зима лучше русского лета — этой *карикуры южных зим*, она похожа на самоё себя, тогда как наше лето столько же похоже на лето, сколько декорационные деревья в театре похожи на настоящие деревья в лесу. Пушкин первый понял это и первый выразил. Его зима облита блеском роскошной поэзии:

Мороз и солнце; день чудесный!
Еще ты дремлешь, друг прелестный —
Пора, красавица, проснись:
Открой сомкнуты негой взоры
Навстречу северной Авроры,
Звездою севера явись!

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,
На мутном небе мгла носилась;
Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи мрачные желтела,
И ты печальная сидела —
А нынче... погляди в окно:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит.

Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском
Трепещт затопленная печь.
Приятно думать у лежанки.
Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запречь?

Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня,
И навестим поля пустые,
Леса, недавно столь густые,
И берег, милый для меня.¹

Поэзия Пушкина удивительно верна русской действительности, изображает ли она русскую природу или русские характеры: на этом основании общий голос нарек его русским национальным, народным поэтом... Нам кажется это только вполонину верным. *Народный* поэт — тот, которого весь народ знает, как, например, знает Франция своего Беранже; *национальный* поэт — тот, которого знают все сколько-нибудь образованные классы, как, например, немцы знают Гёте и Шиллера. Наш народ не знает ни одного своего поэта; он поет себе доселе «Не белы-то снежки», не подозревая даже того, что поет стихи, а не прозу... Следовательно, с этой стороны, смешно было бы

и говорить об эпитете «народный» в применении к Пушкину или к какому бы то ни было поэту русскому. Слово «национальный» еще обширнее в своем значении, чем «народный». Под «народом» всегда разумеют массу народонаселения, самый низший и основной слой государства. Под «нацией» разумеют весь народ, все сословия, от низшего до высшего, составляющие государственное тело. Национальный поэт выражает в своих творениях и основную, безразличную, неуловимую для определения субстанциальную стихию, которой представителем бывает масса народа, и определенное значение этой субстанциальной стихии, развившейся в жизни образованнейших сословий нации. Национальный поэт — великое дело! Обращаясь к Пушкину, мы скажем, по поводу вопроса о его национальности, что он не мог не отразить в себе географически и физиологически народной жизни, ибо был не только русский, но притом русский, наделенный от природы гениальными силами; однако ж в том, что называют народностью или национальностью его поэзии, мы больше видим его необыкновенно великий художнический такт. Он в высшей степени обладал этим тактом действительности, который составляет одну из главных сторон художника. Прочтите его чудную драматическую поэму «Русланка»: она вся насквозь проникнута истинностью русской жизни; прочтите его тоже чудную драматическую поэму «Каменный гость»: она, и по природе страны и по нравам своих героев, так и дышит воздухом Испании; прочтите его «Египетские ночи»: вы будете перенесены в самое сердце жизни издыхающего древнего мира... Таких примеров удивительной способности Пушкина быть как у себя дома во многих и самых противоположных сферах жизни мы могли бы привести много, но довольно и этих трех. И что же это доказывает, если не его художническую многосторонность? Если он с такою истиною рисовал природу и нравы даже никогда не виданных им стран, как же бы его изображения предметов русских не отличались верностью природы? Чтоб исследовать основательнее этот вопрос, мы считаем нужным сделать довольно большую выписку из статьи Гоголя «Несколько слов о Пушкине»:

При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте. В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему. В нем, как будто в лексиконе, заключилось всё богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал всё его пространство. Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла.

Самая его жизнь совершенно русская. Тот же разгул и раздолье, к которому иногда, позабывшись, стремится русский и которое всегда нравится свежей русской молодежи, отразились на его первобытных годах вступления в свет. — Судьба как нарочно забросила его туда, где границы России отличаются резко, величавою характерностью; где гладкая неизмеримость России перерывается под облачными горами и обвеивается югом. Исповинский, покрытый вечным снегом Кавказ среди знойных долин поразил его; он, можно сказать, вызвал силу души его и разорвал последние цепи, которые еще тяготели на свободных мыслях. Его пленная вольная поэтическая жизнь дерзких горцев, их схватки, их быстрые, неотразимые набеги; и с этих пор кисть его приобрела тот широкий размах, ту быстроту и смелость, которая так дивила и поражала только что начинавшую читать Россию. Рисует ли он боевую схватку чеченца с казаком — слог его молния; он так же блещет, как сверкающие сабли, и летит быстрее самой битвы. Он один только певец Кавказа: он влюблен в него всею душою и чувствами; он проникнут и напитан его чудными окрестностями, южным небом, долинами прекрасной Грузии и великолепными крымскими ночами и садами. Может быть, оттого и в своих творениях он жарче и пламеннее там, где душа его коснулась юга. На них он невольно означил всю силу свою и оттого произведения его, напитанные Кавказом, волею черкесской жизни и ночами Крыма, имели чудную магическую силу: им изумлялись даже те, которые не имели столько вкуса и развития душевных способностей, чтобы быть в силах понимать его. Смелое более всего доступно, сильнее и просторнее раздвигает душу, а особенно юности, которая вся еще жаждет одного необыкновенного. Ни один поэт в России не имел такой завидной участи, как Пушкин. Ничья слава не распространялась так быстро. Все кстати и некстати считали обязанностью проговорить, а иногда исковеркать какие-нибудь ярко сверкающие отрывки его поэм. Его имя уже имело в себе что-то электрическое, и стоило только кому-нибудь из досужих марателей выставить его на своем творении, уже оно расходилось повсюду.

Он при самом начале своим уже был национален, потому что истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами. Если должно сказать о тех достоинствах, которые составляют принадлежность Пушкина, отличающую его от других поэтов, то они заключаются в чрезвычайной быстроте описания и в необыкновенном искусстве немногими чертами означить весь предмет. Его эпитет так отчетлив и смел, что иногда один заменяет целое описание; кисть его летает. Его небольшая пьеса всегда стоит целой поэмы. Вряд ли о ком из поэтов можно сказать, чтобы у него в коротенькой пьесе вмещалось столько величия, простоты и силы, сколько у Пушкина.

Но последние его поэмы, писанные им в то время, когда Кавказ скрылся от него со всем своим грозным величием и державно возносящеюся из-за облак вершиною, и он погрузился в сердце России, в ее обыкновенные равнины, предался глубже исследованию жизни и нравов своих соотечественников и захотел быть вполне национальным поэтом, — его поэмы уже не всех поразили тою яркостью и ослепительной смелостью, какими дышит у него всё, где ни являются Эльбрус, горцы, Крым и Грузия.

Явление это, кажется, не так трудно разрешить: будучи поражены смелостью его кисти и волшебством картин, все читатели его, образованные и необразованные, требовали наперерыв, чтобы отечественные и исторические происшествия являлись предметом его поэзии, позабывая, что нельзя теми же красками, которыми рисуются горы Кавказа и его вольные

обитатели, изобразить более спокойный и гораздо менее исполненный страстей быт русский. Масса публики, представляющая в лице своем нацию, очень странна в своих желаниях; она кричит: «Изобрази нас так, как мы есть, в совершенной истине; представь дела наших предков в таком виде, как они были». Но попробуй поэт, послушный ее велению, изобразить всё в совершенной истине и так, как было, она тотчас заговорит: «Это вяло, это слабо, это не хорошо, это нимало не похоже на то, что было». Масса народа похожа в этом случае на женщину, приказывающую художнику нарисовать с себя портрет совершенно похожий, но горе ему, если он не умеет скрыть всех ее недостатков. Русская история только со времени последнего ее направления при императорах приобретает яркую живость; до того характер народа большею частью был бесцветен; разнообразие страстей ему мало было известно. Поэт не виноват; но и в народе тоже весьма извинительное чувство придать больший размер делам своих предков. Поэту оставалось два средства: или натянуть сколько можно выше свой слог, дать силу беспильному, говорить с жаром о том, что само в себе не сохраняет сильного жара, тогда толпа почитателей, толпа народа на его стороне, а вместе с ним и деньги; или быть верну одной истине, быть высоким там, где высок предмет, быть резким и смелым, где истинно резкое и смелое, быть спокойным и тихим, где не кипит происшествие. Но в этом случае прощай, толпа! ее не будет у него, разве когда самый предмет, изображаемый им, уже так велик и резок, что не может не произвести всеобщего энтузиазма. Первого средства не избрал поэт потому, что хотел остаться поэтом, и потому, что у всякого, кто только чувствует в себе искру святого призвания, есть тонкая разборчивость, не позволяющая ему выказывать свой талант таким средством. Никто не станет спорить, что дикий горец в своем воинственном костюме, вольный как воля, сам себе и судия и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя, и, несмотря на то, что он зарезал своего врага, притаясь в ущелья, или выжиг целую деревню, однако же он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом, посредством справок и выправок, пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ. Но тот и другой — они оба явления, принадлежащие к нашему миру: они оба должны иметь право на наше внимание, хотя по естественной причине то, что мы реже видим, всегда сильнее поражает наше воображение, и предпочтешь необыкновенному обыкновенное есть не больше, как нерасчет поэта, нерасчет перед его многочисленною публикою, а не перед собою. Он ничуть не теряет своего достоинства, даже, может быть, еще более приобретает его, но только в глазах немногих истинных ценителей. Мне пришло на память одно происшествие из моего детства. Я всегда чувствовал маленькую страсть к живописи. Меня много занимал писанный мною пейзаж, на первом плане которого раскидывалось сухое дерево. Я жил тогда в деревне; знатоки и судьи мои были окружные соседи. Один из них, взглянувши на картину, покачал головою и сказал: «Хороший живописец выбирает дерево рослое, хорошее, на котором бы и листья были свежие, хорошо растущее, а не сухое». В детстве мне казалось досадно слышать такой суд, но после я из него извлек мудрость: знать, что нравится и что не нравится толпе. Сочинения Пушкина, где дышит у него русская природа, также тихи и беспорывны, как русская природа. Их только может совершенно понимать тот, чья душа носит в себе чисто русские элементы, кому Россия родина, чья душа так нежно организована и развилась в чувствах, что способна понять неблестящие с виду русские песни и русский дух, потому что чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное, и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина. По справедливости ли оценены последние его поэмы? Определил ли, понял ли кто «Бориса Годунова», это высокое, глубокое

произведение, заключенное во внутренней неприступной поэзии, отвергнувшее всякое грубое, пестрое убранство, на которое обыкновенно заглядывается толпа? — по крайней мере печатно нигде не произнеслась им верная оценка, и они остались донныне не тронуты».¹

Всё это очень справедливо, особенно определение национального поэта: «Поэт даже может быть и тогда национальным, когда описывает совершенно сторонний мир, но смотрит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами». И, если хотите, с этой точки зрения, Пушкин более национально-русский поэт, нежели кто-либо из его предшественников; но дело в том, что нельзя определить, в чем же состоит эта национальность. В том, что Пушкин чувствовал и писал так, что его соотечественникам казалось, будто это чувствуют и говорят они сами? Прекрасно! Да *как* же чувствуют и говорят они? чем отличается их способ чувствовать и говорить от способа других наций?.. Вот вопросы, на которые не может дать ответа настоящее, ибо Россия по преимуществу — страна будущего...

Обращаясь снова к нашей мысли о художественности как преобладающем пафосе поэзии Пушкина, заметим еще его удивительную способность делать поэтическими самые прозаические предметы. Что, например, может быть прозаичнее выезда в санях модного франта в сюртуке с бобровым воротником? Но у Пушкина это — поэтическая картина:

Уж темно; в санки он садится.
«Пади! пади!» раздался крик;
Морозной пылью серебрится
*Его бобровый воротник.*²

Или что может быть прозаичнее такой мысли, что-де в городе не было мостовой и все тонуло в грязи, но что уже в нем начали делать мостовую? Страшно и подумать втиснуть такую мысль в стих! Но Пушкин этого не побоялся, и у него вышла поэтическая картина в прекрасных поэтических стихах:

В году недель пять-шесть Одесса,
По воле бурного Зевеса,
Потоплена, запружена,
В густой грязи погружена.
Все дома на аршин загрязнут,
Лишь на ходулях пешеход
По улице дерзает в брод;
Кареты, люди тонут, вязнут,

И в дрожках вол, рога склоня,
Сменяет хилого коня.
Но уж дробит каменья молот,
И скоро звонкой мостовой
Покроется спасенный город,
Как будто кованой броней.¹

Для Пушкина также не было так называемой *низкой природы*; поэтому он не затруднялся никаким сравнением, никаким предметом, брал первый попавшийся ему под руку, и всё у него являлось поэтическим, а потому прекрасным и благородным. Как хорошо, например, это взятое из низкой природы сравнение:

Стократ блажен, кто предан вере,
Кто хладный ум уgomонив,
Покоится в сердечной неге,
*Как пьяный путник на ночлеге.*²

Или как прекрасна у него вот эта «низкая природа»:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи —
Да пруд под сенью лип густых,
Раздолье уток молодых;
Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака;
Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желанья — покой,
Да щей горшок, да сам большой...³

Тот еще не художник, которого поэзия трепещет и отверщается прозы жизни, кого могут вдохновлять только высокие предметы. Для истинного художника — где жизнь, там и поэзия.

Талант Пушкина не был ограничен тесною сферою одного какого-нибудь рода поэзии: превосходный лирик, он уже готов был сделаться превосходным драматургом, как внезапная смерть остановила его развитие. Эпическая поэзия также была свойственным его таланту родом поэзии. В последнее время своей жизни он все более и более наклонялся к драме и роману и по мере того отдалялся от лирической поэзии. Равным образом

он тогда часто забывал стихи для прозы. Это самый естественный ход развития великого поэтического таланта в наше время. Лирическая поэзия, обнимающая собою мир ощущений и чувств, с особенною силою кипящих в молодой груди, становится тесною для мысли возмужалого человека. Тогда она делается его отдыхом, его забавою между делом. Действительность современного нам мира полнее, глубже и шире в романе и драме. — О поэмах и драматических опытах Пушкина мы будем говорить в следующей статье, а теперь остановимся на его лирических произведениях.

Пушкина некогда сравнивали с Байроном. Мы уже не раз замечали, что это сравнение более чем ложно, ибо трудно найти двух поэтов столь противоположных по своей натуре, а следовательно, и по пафосу своей поэзии, как Байрон и Пушкин. Мнимое сходство это вышло из ошибочного понятия о личности Пушкина. Зная кипучую, разгульную, исполненную тревог и бед его юность, думали видеть в нем дух гордый, неукротимый, титанический. Основываясь на каком-нибудь десятке ходивших по рукам его стихотворений, исполненных громких и смелых, но тем не менее неосновательных и поверхностных фраз, думали видеть в нем поэтического трибуна. Нельзя было более ошибиться во мнении о человеке! В тридцать лет Пушкин распрощался с тревогами своей кипучей юности не только в стихах, но и на деле. Над «рукописными» своими стихами он потом сам смеялся.¹ Но это всё в сторону; главное дело в том, что натура Пушкина (и в этом случае самое верное свидетельство есть его поэзия) была внутренняя, созерцательная, художническая. Пушкин не знал мук и блаженства, какие бывают следствием страстно-деятельного (а не только созерцательного) увлечения живою могучею мыслию, в жертву которой приносятся и жизнь и талант. Он не принадлежал исключительно ни к какому учению, ни к какой доктрине; в сфере своего поэтического мирозерцания он, как художник по преимуществу, был гражданин вселенной, и в самой истории так же, как и в природе, видел только мотивы для своих поэтических вдохновений, материалы для своих творческих концепций. Почему это было так, а не иначе, и к достоинству или недостатку Пушкина должно это отнести? Если б его натура была другая, и он шел по этому не свойственному ей пути, то, без сомнения, это было бы в нем больше, чем недостатком; но как он в этом отношении был только верен своей натуре, то за это его так же нельзя хвалить или порицать, как одного нельзя хвалить или порицать за то, что у него черные, а не русые волосы, а другого за то, что у него русые, а не черные.

Лирические произведения Пушкина в особенности подтверждают нашу мысль о его личности. Чувство, лежащее в их ос-

новании, всегда так тихо и кротко, несмотря на его глубину, и вместе с тем так человечно, *гуманно!* И оно всегда проявляется у него в форме, столь художнически спокойной, столь грациозной! Что составляет содержание мелких пьес Пушкина? Почти всегда любовь и дружба, как чувства, наиболее обладавшие поэтом и бывшие непосредственным источником счастья и горя всей его жизни. Он ничего не отрицает, ничего не проклинает, на всё смотрит с любовью и благословением. Самая грусть его, несмотря на ее глубину, как-то необыкновенно светла и прозрачна; она умиротворяет муки души и целит раны сердца. Общий колорит поэзии Пушкина и в особенности лирической — внутренняя красота человека и влеющая душу гуманность. К этому прибавим мы, что если всякое человеческое чувство уже прекрасно по тому самому, что оно человеческое (а не животное), то у Пушкина всякое чувство еще прекрасно, как *чувство изящное*. Мы здесь разумеем не поэтическую форму, которая у Пушкина всегда в высшей степени прекрасна; нет, каждое чувство, лежащее в основании каждого его стихотворения, изящно, грациозно и виртуозно само по себе: это не просто чувство человека, но чувство человека-художника, человека-артиста. Есть всегда что-то особенно благородное, кроткое, нежное, благоуханное и грациозное во всяком чувстве Пушкина. В этом отношении, читая его творения, можно превосходным образом воспитать в себе человека, и такое чтение особенно полезно для молодых людей обоего пола. Ни один из русских поэтов не может быть столько, как Пушкин, воспитателем юношества, образователем юного чувства. Поэзия его чужда всего фантастического, мечтательного, ложного, призрачно-идеального; она вся проникнута насквозь действительностью; она не кладет на лицо жизни белил и румян, но показывает ее в ее естественной, истинной красоте; в поэзии Пушкина есть небо, но им всегда проникнута земля. Поэтому поэзия Пушкина не опасна юношеству, как поэтическая ложь, разгорячающая воображение, — ложь, которая ставит человека во враждебные отношения с действительностью при первом столкновении с нею и заставляет безвременно и бесплодно истощать свои силы на гибельную с нею борьбу. И при всем этом, кроме высокого художественного достоинства формы, такое артистическое изящество человеческого чувства! Нужны ли доказательства в подтверждение нашей мысли? — Почти каждое стихотворение Пушкина может служить доказательством. Если б мы захотели прибегнуть к выпискам, им не было бы конца. Нам стоило бы только поименовать целый ряд стихотворений; но, чтоб мысль наша имела над читателем убеждающую силу живого впечатления, выпишем здесь несколько пьес совершенно различного тона и содержания.

Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает;
На девственных устах улыбка замирает.
Давно твоей иглой узоры и цветы
Не оживлялися. Безмолвно любишь ты
Грустить. О, я знаток в девической печали;
Давно глаза мои в душе твоей читали.
Любви не утайшь: мы любим, и как нас,
Девицы нежные, любовь волнует вас.
Счастливы юноши! Но кто, скажи, меж ними
Красавец молодой с очами голубыми,
С кудрями черными? Краснеешь? Я молчу,
Но знаю, знаю всё; и если захочу,
То назову его. Не он ли вечно бродит
Вкруг дома твоего и взор к окну возводит?
Ты тайне ждешь его. Идет, и ты бежишь,
И долго вслед за ним незримая глядишь.
Никто на празднике блистательного мая,
Меж колесницами роскошными летая,
Никто из юношей свободней и смелей
Не властвовал конем по прихоти своей.¹

Это сама прелесть, сама грация, полная души и нежности, страстная и «пленительная», выражаясь любимым эпитетом Пушкина! Ни у какого другого русского поэта не найдете вы ни одного стихотворения, в котором бы так счастливо сочетались изящно-гуманное чувство с пластически изящною формой.

Когда, любовию и негой упоенный,
Безмолвно пред тобой, коленапреклоненный,
Я на тебя глядел и думал: ты моя,
Ты знаешь, милая, ждал ли славы я;
Ты знаешь: удален от ветреного света,
Скучая суетным прозванием поэта,
Устав от долгих бурь, я вовсе не внимал
Жужжанью дальнему упреков и похвал.
Могли ль меня молвы тревожить приговоры,
Когда, склонив ко мне томительные взоры
И руку на главу мне тихо наложив,
Шептала ты: скажи, ты любишь, ты счастлив?
Другую, как меня, скажи, любить не будешь?
Ты никогда, мой друг, меня не позабудешь?
А я стесненное молчание хранил,
Я наслаждением весь полон был, я мнил,
Что нет грядущего, что грозный день разлуки
Не придет никогда... И что же? Слезы, муки,
Измены, клевета, всё на главу мою

Обрушилося вдруг... Что я, где я? Стою,
Как путник, молнией постигнутый в пустыне,
И всё передо мной затмилось! И ныне
Я новым для меня желанием томим:
Желаю славы я, чтоб именем моим
Твой слух был поражен всечасно, чтоб ты мною
Окружена была, чтоб громкою молвою
Всё, всё вокруг тебя звучало обо мне,
Чтоб, гласу верному внимая в тишине,
Ты помнила мои последние моленья
В саду, во тьме ночной, в минуту разлученья.¹

Это чувство юности; но вот оно же уже чувство человека
возмужалого, — и в нем та же трогающая душу гуманность,
та же артистическая прелесть:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.²

Наконец, это изящно-гуманное чувство отзывается чем-то
благоуханно-святым в испытанном, но не побежденном жизнью
поэте:

Нет, нет, не должен я, не смею, не могу
Волнениям любви безумно предаваться!
Спокойствие свое я строго берегу
И сердцу не даю пылать и забываться.
Нет, полно мне любить. Но почему ж порой
Не погружуся я в минутное мечтанье,
Когда печально пройдет передо мной
Младое, чистое, небесное созданье,
Пройдет и скроется?.. Ужель не можно мне
Глазами следовать за ней и в тишине
Благословлять ее на радость и на счастье,
И сердцем ей желать все блага жизни сей,
Веселый мир души, беспечные досуги,
Всё—даже счастье того, кто избран ей,
Кто милой деве даст название супруги.³

Кроме уже поименованных и частью выписанных нами са-
мобытных пьес из первой части, перечтите также следующие,

которые поименуем мы теперь в хронологическом порядке: «Сожженное письмо», «Я помню чудное мгновенье», «Зимняя дорога», «Ответ Ф. Т***»,¹ «Ангел», «Соловей», «Близ мест, где царствует Венеция златая», «Наперсник», «Предчувствие», «Цветок», «Не пой, красавица, при мне», «Город пышный, город бедный», «Птичка», «Иностранке», «На холмах Грузии лежит ночная тень»,² «Не пленяйся бранной славой», «Поедем, я готов», «Когда твои младые лета», «Зима, что делать нам в деревне?», «Калмычке», «Что в имени тебе моем?», «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Ответ Анониму», «Пью за здравие Мери», «Цыганы», «Мадонна», «Зимний вечер», «Каков я прежде был, такой и ныне я», «Анчар», «Подъезжая под Ижоры», «Приметы», «Красавица» (в альбом Г***), «Признание» (к Александре Ивановне О-й),* «Желание», «Паж, или Пятнадцатилетний король», «Ее глаза», «Расставание», «Романс» («Пред испанкой благородной»), «Последние цветы», «Кто знает край, где небо блещет». Здесь не названа только «Разлука» — «Для берегов отчизны дальней», не названа для того, чтоб сказать, что едва ли грациозно-гуманная муза Пушкина создавала что-нибудь благоуханнее, чище, святее и вместе с тем изящнее этого стихотворения и по чувству и по форме.⁴

Как на последнее доказательство преобладания в Пушкине художнического элемента над всеми другими, как доказательство, что он, взявшись за перо, по воле или по неволе, уже не мог не быть художником даже в светском комплименте, в приветствии, возложенном приличием, указываем на пьесы: «Баратынскому из Бессарабии», «Примите Невский альманах», «Княгине З. А. Волконской», «Ответ Катенину», «И. В. С***», «Ответ А. И. Готовцевой», «Е. Н. У***вой», «Сетование», «А. Д. Баратынской», «Д. В. Давыдову» (при посылке истории Пугачевского бунта), «К женщине-поэту», «В. С. Ф***» (при получении поэмы его: «Дурацкий колпак»), «В альбом» («Долго сих листов заветных»)⁵.

Мы сказали, что чтение Пушкина должно сильно действовать на воспитание, развитие и образование изящно-гуманного чувства в человеке. Да; не во гнев будь сказано нашим литературным староведам, нашим сухим моралистам, нашим черствым, антиэстетическим резонерам, — никто, решительно никто из русских поэтов не стяжал себе такого неоспоримого права быть воспитателем и юных, и возмужалых, и даже старых (если в них было и еще не умерло зерно эстетического и человеческого чувства) читателей, как Пушкин, потому что мы не знаем

* Это, равно как и выписанное нами стихотворение: «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу», не удостоились чести попасть в том IX-й полного собрания сочинений Пушкина, по смерти его изданных.³

на Руси более *нравственного*, при великости таланта, поэта, как Пушкин. Староверы еще не могут забыть — кто Ломоносова, кто Сумарокова, кто того, кто другого и т. д. Что касается до моралистов и резонеров (между которыми много найдете людей ограниченных, хотя и добрых и даже благонамеренных, но еще более фарисеев и тартюфов), — они, ратуя против Пушкина, как безнравственного поэта, обыкновенно любят ссылаться или на шаловливые в эротическом роде произведения его юности и на поэму «Руслан и Людмила», не чуждую многих поэтических вольностей; или на стихотворения — «Демон», «Дар напрасный, дар случайный». Но первого они не ставят же в вину Державину — автору «Мельника» и многих довольно вольных анакреонтических стихотворений, ибо, несмотря на них, считают его в высшей степени «нравственным» поэтом. Равным образом, восхищаясь «Душенькою» Богдановича, они тоже не думают находить ее «безнравственною». Чем же Пушкин виноват перед ними? — Этого они сами не понимают, и потому оставим их в покое...¹ Относительно же «Демона» мы еще будем говорить о том, что пушкинский демон не из самых опасных, и что это — скорее чертёнок, нежели чорт.² Прибавим к этому только, что, и не будучи демоническим поэтом, Пушкин имел право и не мог не знать иногда муки сомнения: ибо этой муки совершенно чужды только природы мелкие, ничтожные, сухие и мертвые. Пьеса «Дар напрасный, дар случайный» есть не что иное, как порождение одной из тех тяжелых минут нравственной апатии и душевного отчаяния, которые неизбежны, — как минуты, — для всякой живой и сильной природы; но она отнюдь не есть выражение пафоса пушкинской поэзии, а скорее — случайное противоречие пафосу его поэзии. Призвание Пушкина, характер и направление его поэзии гораздо более выражаются в этом стихотворении:

В часы забав иль праздной скуки,
Бывало, лире я моей
Вверял изнеженные звуки
Безумства, лени и страстей.

Но и тогда струны лукавой
Невольно звон я прерывал,
Когда твой голос величавой
Меня внезапно поражал.

Я лил потоки слез нежданных,
И ранам совести моей
Твоих речей благоуханных
Отраден чистый был елей.

И ныне с высоты духовной
Мне руку простираешь ты,
И силой кроткой и любовной
Смиряешь буйные мечты.

Твоим огнем душа палима,
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет арфе Серафима
В священном ужасе поэт.¹

Так как поэзия Пушкина вся заключается преимущественно в поэтическом созерцании мира, и так как она безусловно признаёт его настоящее положение если не всегда утешительным, то всегда необходимо-разумным,— поэтому она отличается характером более созерцательным, нежели рефлектирующим, выказывается более как чувство или как созерцание, нежели как мысль. Вся насквозь проникнутая гуманностью, муза Пушкина умеет глубоко страдать от диссонансов и противоречий жизни, но она смотрит на них с каким-то самоотрицанием (*resignatio*), как бы признавая их роковую неизбежность и не нося в душе своей идеала лучшей действительности и веры в возможность его осуществления. Такой взгляд на мир вытекал уже из самой натуры Пушкина; этому взгляду обязан Пушкин изящною елейностью, кротостью, глубиной и возвышенностью своей поэзии, и в этом же взгляде заключаются недостатки его поэзии. Как бы то ни было, но по своему воззрению Пушкин принадлежит к той школе искусства, которой пора уже миновала совершенно в Европе и которая даже у нас не может произвести ни одного великого поэта. Дух анализа, неукротимое стремление исследования, страстное, полное вражды и любви мышление сделались теперь жизнью всякой истинной поэзии. Вот в чем время опередило поэзию Пушкина и большую часть его произведений лишило того животрепещущего интереса, который возможен только как удовлетворительный ответ на тревожные, болезненные вопросы настоящего. Эту мысль мы полнее и яснее разовьем в статье о Лермонтове, в которой постоянно будем иметь в виду сравнение обоих этих поэтов.²

В стихотворении «Чернь» заключается художническое *profession de foi** Пушкина. Он презирает чернь и на ее приглашение — исправлять ее звуками лиры отвечает словами, полными благородной гордости и энергического негодования:

Подите прочь! какое дело
Поэту мирному до вас?
В разврате каменейте смело:
Не оживит вас лиры глас!

* исповедание веры (*франц.*).— *Ред.*

Душе противны вы как гробы.
 Для вашей глупости и злобы
 Имели вы до сей поры
 Бичи, темницы, топоры;
 Довольно с вас, рабов безумных!
 Во градах ваших, с улиц шумных
 Сметают сор — полезный труд!
 Но, позабыв свое служенье,
 Алтарь и жертвоприношенье,
 Жрецы ль у вас метлу берут?
*Не для житейского волненья,
 Не для корысти, не для битв:
 Мы рождены для вдохновенья,
 Для звуков сладких и молитв.*¹

Действительно, смешны и жалки те глупцы, которые смотрят на поэзию, как на искусство втискивать в размеренные строчки с рифмами разные нравоучительные мысли и требуют от поэта непременно, чтоб он воспевал им всё любовь да дружбу и пр., и которые неспособны увидеть поэзию в самом вдохновенном произведении, если в нем нет общих нравоучительных мест. Но если до истины можно доходить не тем, чтоб соглашаться с глупцами, то и не тем, чтоб противоречить им, — а, тем, чтоб, забывая о их существовании, смотреть на предмет глазами разума. Не только поэты с их «вдохновениями, сладкими звуками и молитвами», но и сами жрецы, с которыми Пушкин сравнивает поэтов, не имели бы никакого значения, если б набожная толпа не соприсутствовала алтарям и жертвоприношениям. Толпа, в смысле массы народной, есть прямая хранительница народного духа, непосредственный источник таинственной психеи народной жизни. Народ (взятый как масса), духовная субстанция жизни которого не в состоянии породить из себя великих поэтов, не стоит названия народа или нации — с него довольно чести называться просто племенем. Поэт, которого поэзия выросла не из почвы субстанциальной жизни своего народа, не может ни быть, ни называться народным или национальным поэтом. Никто, кроме людей ограниченных и духовно малолетних, не обязывает поэта воспевать непременно гимны добродетели и карать сатирую пороки: но каждый умный человек вправе требовать, чтоб поэзия поэта или давала ему ответы на вопросы времени, или по крайней мере исполнена была скорбью этих тяжелых, неразрешимых вопросов. Кто поэт про себя и для себя, презирая толпу, тот рискует быть единственным читателем своих произведений. И, действительно, Пушкин как поэт велик там, где он просто воплощает в живые прекрасные явления свои поэтические созерцания, но не там, где хочет быть мыслителем и решителем

вопросов. Превосходно его стихотворение «Поэт», в котором он развивает мысль, что поэт, пока не потребует его Аполлон к священной жертве, ничтожнее всех ничтожных детей мира, а как скоро коснется его слуха божественный зов, душа его страхивает с себя нечистый сон жизни, как пробудившийся орел, — но мысль эта теперь совершенно ложна. Наша современность кипит поэтами, которые пошлы, когда не пишут, и становятся благородны и чисты когда вдохновляются; но тем не менее все видят в них теперь не более, как *великих людей на малые дела*: все знают, что эти господа скоро выписываются и, из денег, громкими фразами, уверяют других в том, чему некогда сами верили, но чему теперь уже сами первые не верят. Наше время преклонит колени только перед художником, которого жизнь есть лучший комментарий на его творения, а творения — лучшее оправдание его жизни. Гёте не принадлежал к числу пошлых торгашей идеями, чувствами и поэзией; но практический и исторический индифферентизм не дал бы ему сделаться властителем дум нашего времени, несмотря на всю широту его мирообъемлющего гения. Личность Пушкина высока и благородна; но его взгляд на свое художественное служение, равно как и недостаток современного европейского образования (о чем мы еще будем говорить) тем не менее были причиною постепенного охлаждения восторга, который возбудили первые его произведения. Правда, самый неумеренный восторг возбудили его самые слабые, в художественном отношении, пьесы; но в них видна была сильная, одушевленная субъективным стремлением личность.¹ И чем совершеннее становится Пушкин как художник, тем более скрывалась и исчезала его личность за чудным, роскошным миром его поэтических созерцаний. Публика, с одной стороны, не была в состоянии оценить художественного совершенства его последних созданий (и это, конечно, не вина Пушкина); с другой стороны, она вправе была искать в поэзии Пушкина более нравственных и философских вопросов, нежели сколько находила их (и это, конечно, была не ее вина). Между тем избранный Пушкиным путь оправдывался его натурою и призванием: он не пал, а только сделался самим собою, но по несчастию в такое время, которое было очень неблагоприятно для подобного направления, от которого выигрывало искусство и мало приобретало общество. Как бы то ни было, нельзя винить Пушкина, что он не мог выйти из заколдованного круга своей личности, — и со всею добросовестностью человека и художника написал свое превосходное стихотворение «Поэту»:

Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;

Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.
Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды высоких дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.
Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?
Доволен? Так пускай толпа тебя бранит,
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.¹

И Пушкин навсегда затворился в этом гордом величии непонятого и оскорбленного художника...И когда он писал свои лучшие творения—«Скупого рыцаря», «Египетские ночи», «Русалку», «Медного всадника», «Галуба», «Каменного гостя», он всего менее рассчитывал на восторг публики и потому не торопился издавать их...²

Из мелких произведений его более других отличаются присутствием глубокой и яркой мысли и вместе с тем национального чувства, в истинном значении этого слова, стихотворения, посвященные памяти Петра Великого. Имя Петра Великого должно быть нравственною точкою, в которой должны сосредоточиться все чувства, все убеждения, все надежды, гордость, благоговение и обожание всех русских: Петр Великий — не только творец бывшего и настоящего величия России, но и навсегда останется путеводною звездою русского народа, благодаря которой Россия будет всегда идти своею настоящею дорогою к высокой цели нравственного, человеческого и политического совершенства. И Пушкин нигде не является ни столько высоким, ни столько национальным поэтом, как в тех вдохновениях, которыми обязан он великому имени творца России. Эти стихотворения достойны своего высокого предмета. Жаль только, что их слишком мало. Из поэм Петр является в «Полтаве» и «Медном всаднике», — об них мы будем говорить в следующей статье.³ Из мелких стихотворений Петру посвящены только две пьесы, — но это перлы поэзии Пушкина. Кроме простоты и величия в мыслях, чувствах и в выражении, есть что-то русское, народное в самом тоне и складе этих пьес. Кто из образованных русских (если он только действительно — русский) не знает превосходной пьесы, носящей скромное и, повидимому, незначительное название «Стансов»? Эта пьеса драгоценна русскому сердцу в двух отношениях: в ней, словно изваянный, является колоссальный образ Петра: в связи

с ним находим в ней поэтическое пророчество, так чудно и вполне сбывшееся, о блаженстве наших дней:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни;
Начало славных дней Петра
Мрачили мятежи и казни.

Но правдой он привлек сердца,
Но нравы укротил наукой,
И был от буйного стрельца
Пред ним отличен Долгорукой.

Самодержавною рукой
Он смело сеял просвещение,
Не презирал страны родной:
Он знал ее предназначенье.

То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник,
Он всеобъемлющей душою
На троне вечный был работник.

Семейным сходством будь же горд;
Во всем будь пращурю подобен:
Как он неутомим и тверд,
И памятью, как он, незлобен.

Какое величие и какая простота выражения! Как глубоко знаменательны, как возвышенно благородны эти простые житейские слова — *плотник* и *работник*!.. Кому неизвестна также превосходная пьеса Пушкина — «Пир Петра Великого»? Это — высокое художественное произведение и в то же время — народная песня. Вот перед такую народностью в поэзии мы готовы преклоняться; вот это — патриотизм, перед которым мы благоговеем... А уж воля ваша, ни народности, ни патриотизма не видим мы ни искорки в новейших «драматических представлениях» и романах с хвастливыми фразами, с квашеною капустою, кулаками и подбитыми лицами...¹

Никто из русских поэтов не умел с таким непостижимым искусством спрыскивать живую водою своей творческой фантазии немножко дубоватые материалы народных наших песен. Прочтите «Жениха», «Утопленника», «Бесов» и «Зимний вечер», — и вы удивитесь, увидя, какой очаровательный мир поэзии умел вызвать поэт своим волшебным жезлом из таких скудных стихий... Эти пьесы в тысячу раз лучше его же так называемых

сказок, этих уродливых искажений и без того уродливой поэзии... но о них речь впереди. И если таких пьес, как «Жених», «Утопленник», «Бесы» и «Зимний вечер», у Пушкина немного, в этом, конечно, виновата ограниченность и бедность сферы нашей народной поэзии. Но Пушкин умел извлечь из нее дивную поэму, наполовину фантастическую, наполовину фактически-положительную и в обоих случаях удивительно верную поэтически действительности русской жизни. Мы говорим о «Русалке», о которой, впрочем, речь также впереди.

К особенным чертам пушкинской поэзии, резко отделяющим ее от прежней школы, принадлежит его художническая добросовестность. Пушкин ничего не преувеличивает, ничего не украшает, ничем не эффектирует, никогда не взводит на себя великодушных, но не испытанных им чувств, и везде является таким, каков был действительно. Так, например, он узнаёт о смерти той, любовь к которой заставила его лиру издать столько гармонических стонов: какой прекрасный случай изобразить свое отчаяние, написать картину страшной скорби, невыносимой муки!.. Но сердце наше — вечная тайна для нас самих... и вот как подействовала на Пушкина роковая весть:

Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала...
Увяла наконец, и верно надо мной
Младая тень уже летала;
Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я;
Из равнодушных уст я слышал смерти весть,
И равнодушно ей внимал я.
Так вот кого любил я пламенной душой,
С таким тяжелым напряженьем,
С такою нежною, томительной тоской,
С таким безумством и мученьем!
Где муки, где любовь? Увы, в душе моей
Для бедной, легковерной тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.

Да, непостижимо сердце человеческое, и, может быть, *тот же самый предмет* внушил впоследствии Пушкину его дивную «Разлуку» (*Для берегов отчизны дальней*)...¹ В отношении к художнической добросовестности Пушкина такова же его превосходная пьеса «Воспоминание»: в ней он не рисует в мантии сатанинского величия, как это делают часто мелкодушные талантики, но просто, как человек, оплакивает свои заблуждения. И этим доказывается не то, чтоб у него было больше дру-

гих заблуждений, но то, что, как душа мощная и благородная, он глубоко страдал от них и свободно сознавался в них перед судом своей совести... Та же художническая добросовестность видна даже в его картинах природы, которыми особенно любят щеголять мелкие таланты, изукрашивая их небывалыми красками и из русской природы смело делая пародию на итальянскую. В доказательство приводим одну из самых превосходнейших и, вероятно, по этой причине, наименее замеченных и оцененных пьес Пушкина — «Каприз»:

Румяный критик мой, насмешник толстопузой,
Готовый век трунить над нашей томной музой,
Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной;
Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой;
Что ж ты нахмурился? Нельзя ли блажь оставить
И песенкою нас веселой позабавить?
Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогой,
За ними чернозем, равнины скат отлогой,
Над ними серых туч густая полоса.
Где ж нивы светлые? где темные леса?
Где речка? На дворе, у низкого забора,
Два бедных деревца стоят в отраду взора,
Два только деревца, и то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено,
А листья на другом размокли и, желтея,
Чтоб лужу засорить, ждут первого борея.
И только. На дворе живой собаки нет.
Вот, правда, мужичок; за ним две бабы вслед.
Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка
И кличет издали ленивого попёнка,
Чтоб тот отца позвал да церковь отворил.
Скорей! ждать некогда! давно б уж схоронил.¹

Кстати об изображаемой Пушкиным природе. Он созерцал ее удивительно верно и живо, но не углублялся в ее тайный язык. Оттого он рисует ее, но не мыслит о ней. И это служит новым доказательством того, что пафос его поэзии был чисто аргистический, художнический, и того, что его поэзия должна сильно действовать на воспитание и образование *чувства* в человеке. Если с кем из великих европейских поэтов Пушкин имеет некоторое сходство, так более всего с Гёте, и он еще более, нежели Гёте, может действовать на развитие и образование чувства. Это, с одной стороны, его преимущество перед Гёте и доказательство, что он больше, нежели Гёте, верен художническому своему элементу; а с другой стороны, в этом же самом неизмеримое превосходство Гёте перед Пушкиным: ибо Гёте — весь

мысль, и он не просто изображал природу, а заставлял ее раскрывать перед ним ее заветные и сокровенные тайны. Отсюда явилось у Гёте его пантеистическое созерцание природы и —

Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна.¹

Для Гёте природа была раскрытая книга идей; для Пушкина она была — полная невыразимого, но безмолвного очарования живая картина. Образцом пушкинского созерцания природы могут служить пьесы: «Туча» и «Обвал»:

Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий день.

Ты небо недавно кругом облегала,
И молния грозно тебя обвивала,
И ты издавала таинственный гром
И алчную землю поила дождем.

Довольно, сокройся! Пора миновалась,
Земля освежилась, и буря промчалась,
И ветер, лаская листочки деревьев,
Тебя с успокоенных гонит небес.

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы,
И ропщет бор,
И блещут средь волнистой мглы
Вершины гор.

Оттоль сорвался раз обвал
И с тяжким грохотом упал,
И всю теснину между скал
Загородил
И Терека могучий вал
Остановил.

Вдруг, истощась и присмирев.
О, Терек, ты прервал свой рев;
Но задних волн упорный гнев
Прошиб снега...
Ты затопил, освирепев,
Свои берега.

И долго прорванный обвал
Неталой грудю лежал,
И Терек злой под ним бежал,
И пылью вод
И шумной пеной орошал
Ледяный свод.

И путь по нем широкий шел;
И конь скакал, и влекся вол,
И своего верблюда вел
Степной купец,
Где ныне мчится лишь Эол,
Небес жплец.

Несмотря на всю разницу в содержании этих пьес, обе они — живопись в поэзии...

Мы уже говорили о разнообразии поэзии Пушкина, о его удивительной способности легко и свободно переноситься в самые противоположные сферы жизни. В этом отношении, независимо от мыслительной глубины содержания, Пушкин напоминает Шекспира. Это доказывают даже мелкие его пьесы, как и поэмы и драматические опыты. Взглянем, в этом отношении, на первые. Превосходнейшие пьесы в антологическом роде, запечатленные духом древнеэллинской музыки, подражания корану, вполне передающие дух исламизма и красоты арабской поэзии — блестящий алмаз в поэтическом венце Пушкина! «В крови горит огонь желанья», «Вертоград моей сестры», «Пророк» и большое стихотворение, род поэмы, исполненной глубокого смысла и названной «Отрывком»¹ (т. IX, стр. 183), представляют красоты восточной поэзии другого характера и высшего рода и принадлежат к величайшим произведениям пушкинского гения-протеза. Мы говорили уже о «Женихе», «Утопленнике», «Бесах» и «Зимнем вечере» — пьесах, образующих собою отдельный мир русско-народной поэзии в художественной форме. «Песни западных славян» более, чем что-нибудь, доказывают непостижимый поэтический такт Пушкина и гибкость его таланта. Известно происхождение этих песен и проделка даровитого француза Мериме, вздумавшего посмеяться над колоритом местности. Не знаем, каковы вышли на французском языке эти поддельные песни, обманувшие Пушкина, но у Пушкина они дышат всею роскошью местного колорита, и многие из них превосходны, несмотря на однообразие — неизбежное, впрочем, свойство всех народных произведений. «Подражание Данту» можно счесть за отрывочные переводы из «Божественной комедии», и они дают о ней лучшее и вернейшее понятие, чем все доселе сделанные по-русски переводы в стихах и прозе.²

«Начало поэмы» («Стамбул гяуры ныне славят») как будто написано турком нашего времени...¹ Какое разнообразие! Какое богатство! Как виден в этом талант по превосходству артистический, художественный! И то ли еще увидим в этом отношении, в больших пьесах Пушкина!

Сделаем теперь общий взгляд на все мелкие стихотворения и поговорим о некоторых в частности. О стихотворениях, заключающихся в первой части, мы говорили почти обо всех. При начале поэтического поприща Пушкина живо интересовала современная история — направление, которому он скоро совершенно изменил. Он воспел смерть Наполеона; в превосходной пьесе своей «К морю» он принес достойную дань памяти Байрона, охарактеризовав его личность этими немногими, но сильными чертами:

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

Андре Шенье был отчасти учителем Пушкина в древней классической поэзии, и в элегии, означенной именем французского поэта, Пушкин многими прекрасными стихами верно воспроизвел его образ. В превосходной пьесе «19 октября» мы знакомимся с самим Пушкиным как с человеком, для того, чтоб любить его как человека. Вся эта пьеса посвящена им воспоминанию об отсутствующих друзьях. Многие черты в ней принадлежат уже к прошедшему времени; так, например, теперь, когда уже вывелись восторженные юноши-поэты, вроде Ленского (в «Онегине»), никто не говорит «о Шиллере, о славе, о любви»; но пьеса от этого тем дороже для нас, как живой памятник прошлого. «Сцена из Фауста» есть не перевод из великой поэмы Гёте, а собственное сочинение Пушкина в духе Гёте. Превосходная пьеса, но пафос ее не совсем гётевский. Прекрасная маленькая пьеска: «Ворон к ворону летит» есть переделка на русский лад баллады Вальтера Скотта.² Пьесы, составляющие третью часть, более проникнуты грустью, но не элегическою: это даже не грусть, а скорее важная дума испытанного жизнью и глубоко всмотревшегося в нее таланта. Чувство гуманности во многих пьесах этой части доходит до какого-то внутреннего просветления. Таковы в особенности пьесы: «Когда твои молодые лета» и «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Заключение последней превосходно: есть что-то похожее на пантеистическое мирозерцание Гёте в последнем куплете: томимый грустным предчувствием близкого конца, поэт говорит, что ему хотелось бы заснуть навеки в родном крае, хотя для бесчувственного тела везде равно истлеть —

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять!

Из этого, как и из многих, особенно больших, пьес Пушкина, видно, что он поставлял выход из диссонансов жизни и примирение с трагическими законами судьбы не в заоблачных мечтаниях, а в опирающейся на самую себя силе духа...

В третьей же части находится превосходное стихотворение «К вельможе». Это полная, дивными красками написанная картина русского XVIII века. Некоторые крикливые глупцы, не поняв этого стихотворения, осмеливались, в своих полемических выходках, бросать тень на характер великого поэта, думая видеть лезть там, где должно видеть только в высшей степени художественное постижение и изображение целой эпохи в лице одного из замечательнейших ее представителей.¹ Стихи этой пьесы — само совершенство и вообще вся пьеса одно из лучших созданий Пушкина. Поэт, с дивною верностью изобразив то время, еще более оттеняет его через контраст с нашим:

Всё заменюся. Ты видел вихорь бури,
Падение зсего, союз ума и фурий,
Свободой грозною воздвигнутый закон,
Под гильотиною Версаль и Трианон,
И мрачным ужасом смененные забавы.
Преобразился мир при громах новой славы.
Давно Ферней умолк. Приятель твой Вольтер,
Превратности судеб разительный пример,
Не успокоившись и в гробовом жилище,
Доныне странствует с кладбища на кладбище.
Барон д'Ольбах, Морле, Гальяни, Дидерот,
Энциклопедии скептической причет,
И колкий Бомарше, и твой безносый Кастри,
Все, все уже прошли. Их мненья, толки, страсти
Забыты для других. Смотри: вокруг тебя
Всё новое кипит, бывшее истребя.
Свидетелями быв вчерашнего паденья,
Едва опомнились молодые поколенья.
Жестоких опытов собирая поздний плод,
Они торопятся с расходом свесть приход.
Им некогда шутить, обедать у Темиры,
Иль спорить о стихах. Звук новой, чудной лиры,
Звук лиры Байрона развлечь едва их мог.

Вообще третья часть заключает в себе лучшие мелкие пьесы Пушкина, не говоря уже о двух превосходнейших драматиче-

ских очерках — «Моцарт и Сальери» и «Пир во время чумы». В самом стихе виден большой успех. И между тем аристархами того времени эта часть была принята очень дурно. «Кавказ», «Обвал», «Монастырь на Казбеке», «На холмах Грузии лежит ночная мгла», «Не пленяйся бранной славой», «Когда твои молодые лета», «Зима. Что делать нам в деревне», «Зимнее утро», «Калмычке», «Что в имени тебе моем», «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «В часы забавиль праздной скуки», «К вельможе», «Поэту», «Ответ Анониму», «Пью за здравие Мери», «Бесы», «Груд», «Цыгане», «Мадонна», «Эхо», «Клеветникам России», «Бородинская годовщина», «Узник», «Зимний вечер», «Дар напрасный, дар случайный», «Каков я прежде был, таков и ныне я», «Анчар», «Приметы», — во всех этих пьесах критиканы 1832 года увидели несомненные признаки падения Пушкина!.. То-то были люди со вкусом!..¹

Четвертая часть преимущественно занята русскими сказками и «Песнями западных славян»; мелких пьес немного, но они все превосходны. «Гусар», «Будрыс и его сыновья», «Воевода» — мастерские переводы из Мицкевича,² «Красавица», две пьесы *подражаний древним* и «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье») принадлежат к лучшим произведениям Пушкина. Кроме того, в четвертой части напечатан «Разговор книгопродавца с поэтом», явившийся в первый раз в виде предисловия к первой главе «Евгения Онегина». Этот «Разговор» отзывается первую эпоху поэтической деятельности Пушкина и не совсем кстати попал в четвертую часть его сочинений.

К позднейшим сочинениям Пушкина, которые бы должны были составить пятую часть его мелких стихотворений, принадлежат: «Туча», «Аквилон», «Пир Петра Великого», «Полководец» (одно из превосходнейших созданий Пушкина), «Покров, упитанный язвительною кровью» (из А. Шенье). В IX-й том изданных по смерти его сочинений вошли некоторые из старых, не попавших по недосмотру в первые тома, и некоторые из новых произведений, которых автор не хотел печатать, а некоторые и из действительно последних его произведений. Во всяком случае лучшие из них: «Памятник», «Разлука», «Не дай мне бог сойти с ума», «Три ключа», «Паж, или Пятнадцатилетний король», «Подражание итальянскому», «Подражание арабскому» («Отрок милый, отрок нежный»), «М. А. Г.», «Лицейская годовщина», «К Гнедичу» («С Гомером долго ты беседовал один»), «Расставание», «Романс», «Ночью, во время бессонницы», «Заклинание», «Каприз», «Подражание Данту», «Отрывок», «Последние цветы», «Кто знает край, где небо блещет», «Осень», «Начало поэмы», «Герой», «Молитва», «Опять на родине», да еще пропущенные вовсе: «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу» и «Признание» (Алексадре Ивановне О — й)...³

До какого состояния внутреннего просветления возвысился дух Пушкина в последнее время, могут служить фактом две маленькие пьески — «Элегия» и «Три ключа»:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье;
Но как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать,
И, ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и треволненья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И, может быть, на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

В степи мирской, печальной и безбрежной
Тягостенно пробились три ключа:
Ключ юности, ключ быстрый и мятежный,
Кипит, бежит, сверкая и журча;
Кастальский ключ волною вдохновенья
В степи мирской изгнанников поит;
Последний ключ, холодный ключ забвенья,
Он слаще всех жар сердца утолит.

Заклучим наш обзор мелких лирических пьес Пушкина мнением о них Гоголя, — мнением, в котором, конечно, сказано больше и лучше, нежели сколько и как сказали мы в целой статье нашей:

В мелких своих сочинениях — этой прелестной антологии — Пушкин разносторонен необыкновенно и является еще обширнее, виднее, нежели в поэмах. Некоторые из этих мелких сочинений так резко ослепительны, что их способен понимать всякий; но зато большая часть из них, и притом самых лучших, кажется обыкновенною для многочисленной толпы. Чтоб быть способну¹ понимать их, нужно иметь слишком тонкое обоняние; нужен вкус выше того, который может понимать только одни слишком резкие и крупные черты. Для этого нужно быть в некотором отношении сибаритом, который уже давно пресытился грубыми и тяжелыми яствами, который ест птичку не более наперстка и услаждается таким блюдом, которого вкус кажется совсем неопределенным, странным, без всякой приятности привыкнушему глотать изделия крепостного повара. Это собрание его мелких стихотворений — ряд самых ослепительных картин. Это тот ясный мир, который так дышит чертами, знакомыми

одним древним,¹ в котором природа выражается так же живо, как в струе какой-нибудь серебряной реки, в котором быстро и ярко мелькают ослепительные плечи, или белые руки, или алебастровая шея, обсыпанная ночью темных кудрей, или прозрачные гроздия винограда, или мирты и древесная сень, созданные для жизни. Тут всё: и наслаждение, и простота, и мгновенная высокоость мысли, вдруг объемлющая священным холодом вдохновения читателя. Здесь нет этого каскада красноречия, увлекающего только многословием, в котором каждая фраза потому только сильна, что соединяется с другими, и оглушает падением всей массы, но, если отделить ее, она становится слабой и бессильной. Здесь нет *красноречия*, здесь одна *поэзия*; никакого наружного блеска, всё просто,¹ всё исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг; всё лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают всё. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт. Отсюда происходит то, что эти мелкие сочинения перечитываешь несколько раз, тогда как достоинства этого не имеет сочинение, в котором слишком просвечивает одна главная идея.

Мне всегда было странно слышать суждения об них многих, слышущих знатоками и литераторами, которым я более доверял, покамест еще не слышал их толков об этом предмете. Эти мелкие сочинения можно назвать пробным камнем, на котором можно испытывать вкус и эстетическое чувство разбирающего их критика. Непостижимое дело! казалось, как бы им не быть доступными всем! Они так просто-возвышенны, так ярки, так пламенны, так сладострастны и вместе так детски чисты. Как бы не понимать их! Но, увы! это неотразимая истина: чем более поэт становится поэтом, чем более изображает он чувства, знакомые поэтам, тем заметней уменьшается круг обступившей его толпы и, наконец, так становится тесен, что он может перечсть по пальцам всех своих истинных ценителей.²

СТАТЬЯ ШЕСТАЯ¹

Поэмы: «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Братья разбойники»²

Нельзя ни с чем сравнить восторга и негодования, возбужденных первою поэмою Пушкина — «Руслан и Людмила». Слишком немногим гениальным творениям удавалось производить столько шума, сколько произвела эта детская и нисколько не гениальная поэма. Поборники нового увидели в ней колоссальное произведение, и долго после того величали они Пушкина забавным титлом *певца Руслана и Людмилы*. Представители другой крайности, слепые поклонники старины, почтенные колпаки, были оскорблены и приведены в ярость появлением «Руслана и Людмилы». Они увидели в ней всё, чего в ней нет, — чуть не безбожие, и не увидели в ней ничего из того, что именно есть в ней, то есть хороших, звучных стихов, ума, эстетического вкуса и, местами, проблесков поэзии. Перелистуйте от скуки журналы 1820 года, — и вы с трудом поверите, что всё это писалось и читалось не более, как каких-нибудь 24 года назад... И это относится не к одним порицательным, но и к хвалительным статьям, которыми наводнились журналы того времени, вследствие появления «Руслана и Людмилы». Впрочем, подобное явление столько же понятно, сколько естественно и обыкновенно. Люди, которым не дано способности углубляться в сущность вещей, разделяются на староверов и на верхоглядов. Первые стоят за старое и следуют мудрому правилу: *всё старое хорошо, потому что оно — старое, а всё новое дурно, потому что оно — новое*; вторые стоят за новое и следуют мудрому правилу: *всё новое хорошо, потому что оно — новое, а всё старое дурно, потому что оно — старое*. Несмотря на всю противоположность этих двух партий, они очень похожи одна на другую, потому что источник их воззрения, при всем своем различии, один и тот же: это — нравственная слепота, препятствующая видеть сущность предмета. Староверы, как люди всегда дряхлые, если не годами, то душою, управляются привычкою, которая заменяет им

размышление и избавляет их от всякой умственной работы. Привыкнув с молодости слышать, что такой-то писатель велик, они не заботятся узнать, почему он велик и точно ли он велик, и готовы считать безбожником всякого, кто осмелился бы усомниться в величии этого писателя. Таким-то образом, до появления Пушкина у наших словесников слыли за великих писателей Кантемир, Ломоносов, Сумароков, Державин, Петров, Херасков, Богданович, — и в их глазах Державин по тому же самому был велик, почему и Сумароков с Херасковым, то есть по неоспоримому праву давности, а совсем не потому, чтоб они умели чувствовать и постигать красоты его поэзии. У кого есть эстетический вкус и кто способен находить красоты в Державине, тот уже не может восхищаться Сумароковым, Херасковым или Петровым, — а словесники, о которых мы говорим, равно благоговели перед Сумароковым и Херасковым, как и перед Державиным; Ломоносова же считали одни наравне с Державиным, другие ставили выше Державина, а третьи оставались в недоумении, кому из них отдать пальму первенства. Ясный знак, что всеми этими мнениями управляла привычка, одна привычка и больше ничего... Каково же было дожить этим старым детям привычки до такого страшного поругания, когда общий голос публики нарек *знаменитым* поэтом какого-то Александра Пушкина, который, по метрическим книгам, жил на свете не более двадцати одного года! К вящему соблазну, реченный Пушкин осмелился писать так, как до него никто не писал на Руси, возымел неслыханную дерзость или паче отъявленное буйство — идти своим собственным путем, не взяв себе за образец ни одного из законодателей парнасских, великих поэтов иностранных и российских, каковы: Гомер, Пиндар, Виргилий, Гораций, Овидий, Тасс, Мильтон, Корнель, Расин, Буало, Ломоносов, Сумароков, Державин, Петров, Херасков, Дмитриев и проч. А известно и ведомо было в те времена каждому, даже и не учившемуся в семинарии, что талант без подражания гениям, утвержденным давностию, гибнет втуне жертвою собственного своевольтва. Сам Жуковский, хотя он и крепко насолил словесникам своими балладами и своим романтизмом, сам Жуковский держался Шиллера; а Батюшков именно потому и был отличным поэтом, что подражал Парни и Милльвуа, которые, вместе взятые, не годились ему и в парнасские камердинеры... По всем этим резонам, долой Пушкина! Или он, или мы, а вместе с ним нам тесно на земле!.. И это продолжалось не менее десяти лет сряду. Однако ж Пушкин устоял, — и теперь разве только какие-нибудь литературные аномалии, которых одно имя возбуждает смех, вопиют еще нередко против законности прав Пушкина на титул великого

поэта; но они противопоставляют ему уже не Сумарокова с Херасковым, а своих собственных, нарочно для этого случая испеченных гениев, которые

...немножечко дерут,
Зато уж в рот хмельного не берут,
И все с прекрасным поведеньем.¹

Так всегда время побеждает предрассудки людей и на их развалинах восстанавливает победоносное знамя истины; но тем не менее для будущего времени всегда остается та же работа. В продолжение почти пятнадцати лет все *привыкли* к имени Пушкина и к его славе, а потому все и *поверили* наконец, что Пушкин — великий поэт. Но от этого дело не исправилось для будущих поэтов, и их всегда будут принимать не с одними кликами восторга, но и с свистками и с камнями, до тех пор, пока не *привыкнут* к их именам и их славе. Разве теперь не то же самое сбывается на наших глазах с Гоголем и Лермонтовым, что было с Пушкиным? Есть люди, которые, по какому-то внутреннему бессознательному побуждению, с жадностью читают каждое новое произведение Гоголя и чуть не наизусть знают все прежние его сочинения, а между тем приходят в непритворное негодование, если при них Гоголя называют великим поэтом... Подождите еще несколько — *привыкнут*, и тогда — горе человеку, который сделает хотя бы дельное замечание не в пользу Гоголя... Такова уж натура этих людей! Они кланяются только победителю и признают власть только того, кого боятся...

Но не лучше староверов и верхогляды, которые рукоплещут только торжеству настоящей минуты и не хотят знать о заслуге, которую сами же прославляли за несколько дней перед тем. Для них хорошо только новое, и в литературе они видят только моду. Новый водевиль, пустой и ничтожный, как все водевили, для них важнее и «Бориса Годунова» Пушкина, и «Горя от ума» Грибоедова, и «Ревизора» Гоголя. Они совсем не то, что люди движения, которые в своей крайности, восторгаясь новым литературным явлением, отрицают всякую заслугу со стороны прежних писателей. Нет, верхогляды совсем не фанатики: они не отрицают важности старых писателей и старых сочинений, а просто не хотят их знать: старо же для них всё, что появилось хотя за день до какой-нибудь пошлости, занявшей их сегодня. Каждый из них знает по именам всех замечательных русских поэтов, но ни один из них не читал ни Ломоносова, ни Державина, ни Карамзина, ни Дмитриева, ни Озерова. Они читают только современное, новое, хотя бы оно состояло из сущих пустяков.

Мы не говорим здесь о тех приверженцах старины, которые отстаивают старое против нового по привязанности к школе, к принципам, в которых воспитались. В людях этого разряда много смешного и жалкого, но много и достойного любви и уважения. Это не дети привычки, о которых мы говорили выше; это — дети известной доктрины, известного учения, известной мысли. Равным образом и противоположные им поклонники нового, как новой мысли, нового созерцания, нового духа, заслуживают любовь и уважение, несмотря на их крайности и смешные, односторонние убеждения. Фанатизм не есть истина, но без фанатизма нет стремления к истине. Фанатизм — болезнь; но ведь болезнь есть принадлежность только живого, а не мертвого: камень или труп не знают болезни...

Причиной энтузиазма, возбужденного «Русланом и Людмилою», было, конечно, и предчувствие нового мира творчества, который открывал Пушкин всеми своими первыми произведениями; но еще более это было просто обольщение невиданною дотоле новинкою. Как бы то ни было, но нельзя не понять и не одобрить такого восторга: русская литература не представляла ничего подобного «Руслану и Людмиле». В этой поэме всё было ново: и стихи, и поэзия, и шутка, и сказочный характер вместе с серьезными картинами. Но бешеного негодования, возбужденного сказкою Пушкина, нельзя было бы совсем понять, если б мы не знали о существовании староверов, детей привычки. На что озлились они? На несколько вольные картины в эротическом духе? — Но они давно уже знакомы были с ними чрез Державина и в особенности чрез Богдановича... Притом же они никогда не ставили этих вольностей в вину, например, Ариосту, Парни, несмотря на то, что *вольности* в «Руслане и Людмиле» — сама скромность, само целомудрие в сравнении с вольностями этих писателей. Это были писатели старые: к их славе давно уже все привыкли, а потому им было позволено то, о чем не позволялось и думать молодому поэту. Забавнее всего, что «Душенька» Богдановича была признаваема староверами за произведение классическое, то есть такое, которое уже выдержало пробу времени и высокое достоинство которого уже не подвержено никакому сомнению. Судя по этому, им-то бы и надобно было особенно восхититься поэмою Пушкина, которая во всех отношениях была неизмеримо выше «Душеньки» Богдановича. Стих Богдановича прозаичен, вял, водян, язык обветшалый и, сверх того, донельзя искаженный так называвшимися тогда «пийтическими вольностями»; поэзии почти несколько; картины бледны, сухи. Словом, несмотря на всю незначительность «Руслана и Людмилы», как художественного произведения, смешно было бы доказывать неизмеримое превосходство этой поэмы перед «Душенькою». Сверх того она на-

веяна была на Пушкина Ариостом, и русского в ней, кроме имен, нет ничего;¹ романтизма, столь ненавистного тогдашним словесникам, в ней тоже нет ни искорки; романтизм даже осмеян в ней, и очень мило и остроумно, в забавной выходке против «Двенадцати спящих дев». Короче: поэма Пушкина должна была бы составить торжество псевдоклассической партии того времени. Но не тут-то было! При втором издании «Руслана и Людмилы», вышедшем в 1828 году, припечатано несколько ругательных статей на эту поэму, написанных в 1820 году; перечтите их — и вы не поверите глазам своим! Для образчика таких критик выписываем отрывок одной из них, напечатанной в «Вестнике Европы» 1820 года (т. СХІ, стр. 216—220) по случаю помещенного в «Сыне отечества» отрывка из «Руслана и Людмилы» еще до появления этой поэмы вполне:

Теперь прошу обратить ваше внимание на новый ужасный предмет, который, как у Камозенса Мыс бурь, выходит из недр морских и показывается посередине океана российской словесности. Пожалуйста, напечатайте мое письмо: быть может, люди, которые грозят нашему терпению новым бедствием, опомнятся, рассмеются — и остановят намерение сделаться изобретателями нового рода русских сочинений.

Дело вот в чем: вам известно, что мы от предков получили небольшое, бедное наследство литературы, т. е. *сказки и песни* народные. Что об них сказать? Если мы бережем старинные монеты, даже самые безобразные, то не должны ли тщательно хранить и остатки словесности наших предков? Без всякого сомнения! Мы любим вспоминать всё относящееся к нашему младенчеству, к тому счастливому времени детства, когда какая-нибудь песня или сказка служила нам невинною забавой и составляла всё богатство познаний. Видите сами, что я не прочь от собирания и изыскания русских сказок и песен; но когда узнал я, что наши словесники приняли старинные песни совсем с другой стороны, громко закричали о величии, плавности, силе, красотах, богатстве наших старинных песен, начали переводить их на немецкий язык и наконец так влюбилась в *сказки и песни*, что в стихотворениях XIX века забыли «Ерусланы» и «Бовы» на новый манер, то я вам слуга покорный!

Чего доброго ждать от повторения более жалких, нежели смешных лепетаний?.. чего ждать, когда наши поэты начинают пародировать *Киршу Данилова?*

Возможно ли просвещенному или хоть немного сведущему человеку терпеть, когда ему предлагают новую поэму, писанную в подражание «Еруслану Лазаревичу»? Извольте же заглянуть в 15 и 16 №№ «Сына Отечества». Там неизвестный пиит на *образчик* выставляет нам отрывок из поэмы своей «Людмила и Руслан» (не Еруслан ли?). Не знаю, что будет содержать целая поэма, но образчик хоть кого выведет из терпения. Пиит оживляет *мужичка сам с нозоть, а борода с лозоть*, придает еще ему бесконечные усы («Сын Отечества», стр. 121), показывает нам ведьму, шапочку-невидимку и проч. Но вот что всего драгоценнее: Руслан наезжает в поле на побитую рать, видит богатырскую голову, под которою лежит меч-кладенец; голова с ним разглагольствует, сражается... Живо помню, как всё это, бывало, я слушал от няньки моей; теперь на старости сподобился вновь то же услышать от поэтов нынешнего времени... Для большей точности или чтобы лучше выразить всю прелесть *старинного*

нашего песнословия, поэт и в выражениях уподобился Ерусланову сказачику, например:

...шутите вы со мною —
Всех *удавлю* вас бородою!..

Каково?

...Объехал голову кругом
И стал *пред носом* молчаливо,
Щекотит ноздри копием...

Картина, достойная Кириши Давилова! Далее чихнула голова, за нею и эхо *чихает*... Вот что говорит рыцарь:

Я еду, еду, не свипу,
А как наеду, не спущу...

Потом рыцарь ударяет голову в *щеку* тяжелой *рукавицей*... Но увольте меня от подробного описания, и позвольте спросить: если бы в Московское благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бородою, в армяке, в лаптях и закричал бы зычным голосом: *здорово, ребята!* — неужли бы стали таким проказником любоваться! Бога ради, позвольте мне, старику, сказать публике, посредством вашего журнала, чтобы она каждый раз жмурила глаза при появлении подобных странностей. Зачем депускать, чтобы плоские шутки старины снова появлялись между нами? Шутка грубая, не одобряемая вкусом просвещенным. отвратительна, а нимало не смешна и не забавна. Dixi.*

Житель Бутырской слободы.¹

Итак, ясно, что *бутырского* критика оскорбил прежде всего сказочный характер поэмы *неизвестного пииты*, т. е. Пушкина. Но какой же, если не сказочный, характер Ариостова «Orlando furioso»?** Правда, рыцарский сказочный мир заключает в себе несравненно больше поэзии и занимательности, чем бедный мир русских сказок; но что касается до сказочных нелепостей, столь оскорбивших вкус бутырского критика, — их довольно в поэме Ариоста, и они, право, стоят *мужичка сам с ноготь, а борода с локоть* или головы богатыря. Но то, видите ли, Ариост, писатель классический, которого слава уже утверждена была слишком двумя столетиями: стало быть, к нему и к его славе уже *привыкли*... Вольно же было Пушкину сочинить новую поэму, которой не было еще и года отроду, как ее уж в пух разругали... Притом же Ариоста сам Вольтер объявил *величайшим из новейших поэтов*: стало быть, после такого авторитета, как авторитет Вольтера, смело можно было хвалить Ариоста, не боясь попасться впросак. Ведь литературные авторитеты, подобно корану, на то и существуют, чтоб люди могли быть умны без ума, сведущи без учения, знаючи без труда и размышления и безошибочно правы без помощи здра-

* Я сказал (латин.). — Ред.

** «Неистового Роланда» (итал.). — Ред.

вого смысла. Вот другое дело, если б кто из признанных авторитетов, например, Ломоносов или Поповский, могли объявить свое мнение в пользу «Руслана и Людмилы», тогда все единодушно признали бы эту сказку гениальным произведением! Хорошая порука — важное дело, и чужой ум — всегда спасение для тех, у кого нет своего... Что бутырский критик нашел пошлыми не только выражения: *удавить бороδοю, стать перед носом, щекотать ноздри копием и еду, не свищу, а наеду, не спущу*, но и *умирающий луч солнца*, — это опять происходило от привычки к облизанным прозаическим общим местам предшествовавшей Пушкину поэзии, и от непривычки к благородной простоте и близости к натуре.¹ Всё привычка! Один бутырский критик до того ожесточился против «Руслана и Людмилы», что рифмы *языком и копием* назвал *мужицкими*...² Видите ли: строго придирались даже к версификации Пушкина, они, эти безусловные поклонники всех русских поэтов до Пушкина, которые изо всех сил и со всевозможным усердием уродовали русский язык незаконными усечениями, насилем грамматики и разными «ипитическими вольностями». Каков бы ни был стих в «Руслане и Людмиле», но, в сравнении со стихом «Душеньки» Богдановича, сказок Дмитриева, «Странствователя и домоседа» Батюшкова и даже «Двенадцати спящих дев» Жуковского, он — само изящество, сама поэзия. Оскорбленная привычка этого не замечала, а если замечала, то для того только, чтоб, по излишней привязчивости, ставить молодому поэту в непростительную вину то, что считала чуть не достоинством в старых. Как человек с огромным талантом, эту привязчивость возбудил к себе и Грибоедов. При «Вестнике Европы» один бутырский критик состоял в должности явного зоила всех новых ярких талантов; поэтому «Горе от ума» возбудило всю желчь его. Так, между прочим, было сказано по поводу отрывка из «Горя от ума», помещенного в альманахе «Талия»: «Смеем надеяться, что все, читавшие отрывок, позволят нам, от лица всех, просить г. Грибоедова издать всю комедию». Бутырский критик «Вестника Европы», указав на эти слова, восклицает: «Напротив, лучше попросить автора не издавать ее, пока не переменит главного характера и не исправит слога» («Вестн. Евр.» 1825, № 6, стр. 115).³ Мы указываем на все эти диковинки, разумеется, не для того, чтоб доказать их чудовищную нелепость: игра не стояла бы свеч, да и смешно было бы снова позывать к суду людей, и без того уже давно проигравших тяжбу во всех инстанциях здравого смысла и вкуса. Нет, мы хотели только охарактеризовать время и нравы, которые застал Пушкин на Руси при своем появлении на поэтическое поприще, а вместе с тем и показать, какую роль чудовище-привычка играет там, где бы должны были играть роль только ум

и вкус. Оставим же в стороне эти допотопные ископаемые древности, заключающиеся в затверделых пластах «Вестника Европы», и обратимся к «Руслану и Людмиле».

Бутырские критики, как мы видели, особенно оскорбились в «Руслане и Людмиле» тем, что показалось им в этой поэме колоритом местности и современности в отношении к ее содержанию. Но именно этого-то совсем и нет в сказке Пушкина: она столько же русская, сколько и немецкая или китайская. Кирша Данилов не виноват в ней ни душою, ни телом, ибо в самой худшей из собранных им русских песен больше русского духа, чем во всей поэме Пушкина, хотя он, в своем поэтическом прологе к ней, и сказал: «Там русский дух, там Русью пахнет». Вероятно, Пушкин не знал сборника Кирши Данилова в то время, когда писал «Руслана и Людмилу»: иначе он не мог бы не увлечься духом народно-русской поэзии, и тогда его поэма имела бы, по крайней мере, достоинство сказки в русско-народном духе и притом написанной прекрасными стихами. Но в ней русского — одни только имена, да и то не все. И этого руссизма нет также и в содержании, как и в выражении поэмы Пушкина. Очевидно, что она — плод чуждого влияния и скорее пародия на Ариоста, чем подражание ему, потому что наделать *немецких рыцарей из русских богатырей и витязей* — значит исказить равно и немецкую и русскую действительность.¹ Нам так мало осталось памятников от доисторических времен Руси, что *Владимир красно солнышко* столько же для нас миф, сколько Владимир, просветитель Руси, историческое лицо; а сказки Кирши Данилова, в которых является действующим лицом языческий Владимир, явно сложены в позднейшие времена. И потому Пушкин от предания только и воспользовался, что словом «солнце», приложенным к имени Владимира. Пожива небогатая! Во всем остальном его Владимир-солнце — пародия на какого-нибудь Карла Великого. Таковы же и Руслан, и Рогдай, и Фарлаф: действительность их, историческая и поэтическая, такой же точно пробы, как и действительность Финна, Наины, богатырской головы и Черномора. Пушкин с особенною радостью ухватился было за так называемого «вещего Баяна», поняв слово «баян» как нарицательное и равнозначительное словам: *скальд, бард, менестрель, трубадур, миннезингер*. В этом он разделял заблуждение всех наших словесников, которые, нашед в «Слове о гълку Игореве» *вещего баяна, соловья старого времени, который, «еще кому хотяше песнь творити, то растекашется мыслию по древу, серым вълком по земли, шизым орлом под облакы», — заключили* из этого, что Гомеры древней Руси назывались *баянами*. Что в древней Руси были свои песельники, сказочники, балагуры и прибаутчики, так же, как и теперь в простом народе бывают

подобные, — в этом нет сомнения; но, по смыслу текста «Слова», ясно видно, что имя Баяна есть собственное, а отнюдь не нарицательное. Да и Баян «Слова» так неопределен и загадочен, что на нем нельзя построить даже и остроумных догадок, на которые так щедр досужие антикварины, а тем менее можно заключить из него что-нибудь достоверное. И потому весь *баян* Пушкина — ни более, ни менее, как риторическая фраза. О прологе к «Руслану и Людмиле» действительно можно сказать: «Тут русский дух, тут Русью пахнет»; но этот пролог явился только при втором издании поэмы, то есть через *восемь* лет после первого ее издания, стало быть, тогда, как Пушкин уже настоящим образом вник в дух народной русской поэзии. Первые *семнадцать стихов*, которыми начинается «Руслан и Людмила», от стиха: «Дела давно минувших дней», до стиха: «И низко кланялись гостям», действительно *пахнут Русью*; но ими начинается и ими же и оканчивается *русский дух* всей этой поэмы; больше в ней его *слыхом не слышать, видом не видеть*. Мы даже подозреваем, что не были ль эти семнадцать счастливых стихов поводом к *присочинению* к ним всей поэмы... Как бы то ни было, только поэма эта — шалость сильного, еще незрелого таланта, который, кипя жаждою деятельности, схватился без разбора за первый предмет, мысль о котором как-то промелькнула перед ним в веселый час. Весь тон поэмы — шуточный. Поэт не принимает никакого участия в созданных его фантазией лицах. Он просто — чертил арабски и потешался их забавною странностью. Оттого, как сам Пушкин справедливо замечал впоследствии, *она холодна*.* В самом деле, в ней много грации, игривости, остроумия; есть живость, движение и еще больше блеска, но очень мало жара. В эпизоде о Финне проглядывает чувство; оно вспыхивает на минуту в воззвании Руслана к усеянному костями полю, но это воззвание оканчивается несколько риторически. Всё остальное холодно.

Вообще «Руслан и Людмила» для двадцатых годов имела то же самое значение, какое «Душенька» Богдановича для семидесятых годов. Разумеется, велик перевес на стороне поэмы Пушкина и в отношении к превосходству времени и к превосходству таланта. Но наше время далеко впереди обеих этих эпох русской литературы, — и потому, если «Душеньку» теперь нет никакой возможности прочесть от начала до конца, по доброй воле, а не по нужде, которая может заставить прочесть и «Тилемахиду», то «Руслана и Людмилу» можно только перелистывать от нечего делать, но уже нельзя читать, как что-нибудь дельное. Ее литературно-историческое значение

* Соч. А. Пушкина, т. XI, стр. 226.¹

гораздо важнее значения художественного. По своему содержанию и отделке она принадлежит к числу переходных пьес Пушкина, которых характер составляет *подновленный классицизм*: в них Пушкин является улучшенным, усовершенствованным Батюшковым. В «Руслане и Людмиле», как мы уже сказали выше, нет ни признака романтизма; даже ощутителен недостаток поэзии, несмотря на всё изящество выражения и всю прелесть стиха, неслыханные до того времени. Скажем больше: даже со стороны формы, как ни много она выше обветшалых форм прежней поэзии,— есть звенья, соединяющие «Руслана и Людмилу» с прежнею школою поэзии: мы разумеем здесь употребление слов: *брада*, *глава* — и произвольное употребление усеченных прилагательных, которых в поэме Пушкина найдется больше десятка. Словом, если б не недостаток самозамыслительности и не избыток *привычки*, так называемые классики того времени должны были бы торжествовать, как свою победу над так называвшимися тогда романтиками, появление «Руслана и Людмилы»,— на Пушкине сосредоточить все надежды своей партии, а истинного представителя романтизма, следовательно, самого опасного их врага, видеть в Жуковском. В самом деле, некоторые из них были *как будто* близки к этому взгляду. В «Вестнике Европы» 1824 г. один классик рассердился за то, что г. Верстовский, положивший на музыку «Черную шаль» Пушкина, назвал ее *кантатою*. «Почему (говорит бутырский классик) г. Верстовский *возвел* простую песню *на степень кантаты*? Такого ли содержания бывают кантаты собственно так называемые? Таковыми ли видим их у Драйдена, у Жан Батиста Руссо и у других поэтов знаменитых? (Хороши знаменитости — Драйден и Жан Батист Руссо!) Истощив средства свои на страсти, бунтующие в душе *известного* человека, что употребит он, когда нужно будет силою музыки возвысить значительность слов в тех кантатах, где исторические или мифологические, во многих отношениях нам известные и для всех просвещенных людей занимательные лица страдают или торжествуют?— В песне г-на Пушкина представляется нам какой-то молдаванин, убивший какую-то любимую им красавицу, которую соблазнил какой-то армянин. Достоин ли это того, чтобы искусный композитор изыскивал средства потрясать сердца слушателей, чтоб для песни тратил сокровища музыки? Не значит ли это воздвигнуть огромный пьедестал для маленькой красивой куклы, хотя бы она сделана была на Севрской фабрике? Угадываю причины, побудившие г. Верстовского к сему подвигу, и знаю наперед один из ответов: „Г-н А. Пушкин принадлежит к числу первоклассных поэтов наших“. Что касается до стихотворства, я сам отдаю ему совершенную справедливость; стихи его отменно

гладки, плавны, чисты; не знаю, кого из наших сравнить с ним в искусстве стопосложения; скажу более: *г. Пушкин не охотник щеголять эпитетами, не бросается ни в сентиментальность, ни в таинственность, ни в надутость, ни в пустословие, он жив и стремителен в рассказе; употребляет слова в надлежащем их смысле; наблюдает умную соразмерность в разделении мыслей*: всё это составляет *внешнюю(?)* красоту его стихотворений. Где ж однако те качества, которые, по словам Горация, составляют поэта? где *mens divinior*? где *os magna sonaturum*?¹ (№ 1, стр. 70 и 71)—Замечаете ли, что наш бутырский критик видел кое-что в Пушкине, и, если не увидел всего, ему помешала *привычка*. Пушкин не любил щеголять эпитетами, не бросался ни в сентиментальность, ни в таинственность, ни в надутость, ни в пустословие; он жив и стремителен в рассказе, употребляет слова в надлежащем их смысле, наблюдает умную соразмерность в разделении мыслей: всё это действительно составляло неотъемлемые качества пушкинской поэзии и качества великие; но — видите ли — по мнению бутырского классика, это не больше, как *внешняя (?)* красота стихотворений Пушкина, потому что где же в них *mens divinior* (божественное безумие, исступление, восторг), где *os magna sonaturum*?* А что такое разумели под этим наши псевдоклассические критики? Вот что:

...Кто завесу мне вечности расторг?

Я вижу молний блеск! Я слышу с горня света

И то, и то!..²

Прочтите всю превосходную сатиру Дмитриева «Чужой толк», и вы еще лучше поймете, что наши классики разумели под *mens divinior*. Хотя многие из первых произведений Пушкина (как, например, «Черная шаль», «Наполеон», «Андрей Шенья») не чужды декламации и риторической напряженности, но для наших классиков этого было мало; они не могли увидеть в Пушкине *mens divinior*, — так привыкли они к напыщенной шумихе одоений своего времени! Посмотрите, из чего хлопотали бедняжки: из названий, из слов — *ода, кантата, песня* и т. п. Мы сами слышали однажды, как глава классических критиков, почтенный, умный и даровитый Мерзляков, сказал с кафедры: «Пушкин пишет хорошо, но, бога ради, не называйте его сочинений *поэмами!*» Под словом *поэма* классики привыкли видеть что-то чрезвычайно важное. С *кантатами* их познакомили Драйден и Жан Батист Руссо: стало быть, то уже не кантата, что не было рабскою копиею с какой-нибудь кантаты этих двух риторов-стихотворцев. И каким образом страсти

* уста, возвещающие великое (латин.).—Ред.

безвестного человека могли быть предметом такого высокого рода поэзии, как кантата?— с них было бы за глаза довольно и нежной песенки, вроде «*Стонет сизый голубочек*»; ведь в залы входят только господа, а слуги остаются в передней! В то время высокий и священный сан человека не признавался ни за что, и человек считался ниже не только титулярного советника, но и простого канцеляриста. Как же можно было видеть равнодушно, что талантливый композитор тратит сокровища музыки на чувства какого-то армянина?..

А между тем бутырские классики были близки и к тому, чтобы увидеть в Жуковском истинного своего врага, как это можно заметить из следующих строк:

Будучи одним из почитателей (но не слепых и рабленых) таланта нашего отличного стихотворца, В. А. Жуковского, я так же, как и прочие мои соотечественники, восхищался многими прекрасными его произведениями. Так, м. г. м., и я, хотя не имею чести быть орлиной породы, смел прямо смотреть на солнце, любовался блеском его и согревался живительною его теплотою до тех пор, пока западные, чужеземные туманы и мраки не обложили его и не застлонили свет его от слабых глаз моих, слабых, потому что не могут видеть света сквозь мрак и туман. Говоря языком общепонятным, я с восхищением читал и перечитывал «Певца во стане русских воинов», перевод Гресьей элегии, «Людмилу», «Светлану», «Эолову арфу», многие места из «Двенадцати спящих дев» и разные другие стихотворения г-на Жуковского. Но с некоторого времени, когда имя его стало появляться под стихотворениями, в которых всё немецкое, кроме букв и слов,— восторг и удивление во мне уступили место сожалению о том, что стихотворец с такими превосходными дарованиями оставил красоты и приличия языка: оставил те средства, которыми он усвоил русским Людмилу, Ахилла и столько других произведений словесности чужестранной... оставил, и для чего же? Чтобы ввести в наш язык обороты, бестикты ума и беспонятную выспренность нынешних немцев стихотворцев-мистиков! Если первые баллады Жуковского породили толпу подражателей, которые только жалким образом его переразвивали, не умея подражать красотам, рассыпанным щедрою рукою в прежних его произведениях,— то мудрено ли, что теперь люди с посредственными дарованиями, или вовсе и без дарований, с жадностью подражают в нем тому, что находят по своим силам?.. Истинный талант должен принадлежать своему отечеству; человек, одаренный таким талантом, если избирает поприщем своим словесность, должен возвысить славу природного языка своего, раскрыть его сокровища и обогатить оборотами и выражениями, ему свойственными; гений имеет даже право вводить новые, но не иноплеменные, и никогда не выпускать из виду свойства и приличия языка отечественного («Вестник Европы» 1821, т. CXVII, стр. 19—21).¹

Но и тут, ясно, привычка помешала увидеть дело так, как оно было: бутырский классик не видал романтизма в самых ультраромантических пьесах Жуковского, каковы: «Людмила», «Светлана», «Эолова арфа», «Двенадцать спящих дев», но увидел его в позднейших, лучших и по содержанию и по форме произведениях Жуковского. Подлинно, в младенческое время литературы и старцы поневоле бывают детьми...

Восторги, возбужденные «Русланом и Людмилою», равно как и необыкновенный успех этой поэмы, несмотря на всю *детскость* ее достоинств и недостатков, гораздо естественнее и понятнее, чем яростные нападки на нее бутырских классиков. Не говоря уже о том, что всякая удачная новость ослепляет глаза, в «Руслане и Людмиле» русская поэзия действительно сделала огромный шаг вперед, особенно со стороны технической. Все восхищались ее прекрасным языком, стихами, всегда легкими и звучными, а иногда и истинно поэтическими, грациозною шуткою, рассказом плавным, увлекательным, живым и быстрым, всею этою игривою затейливостию, шаловливостию и причудливостию арабесков в характерах и событиях, и никому не приходило в голову требовать от этой поэмы народности, к которой обязывалось ее заглавие и самое содержание, естественности, поэтической мысли, вполне художественной отделки. Образца для нее не было на русском языке, а если и были прежде попытки в этом роде, то такие ничтожные, что сравнение с ними не могло бы сбавить цены с «Руслана и Людмилы». У кого из прежних поэтов можно было найти стихи, подобные, например, этим:

И вот невесту молодую
Ведут на брачную постель;
Огни погасли... и ночную
Лампаду зажигает Лель.
Свершились милые надежды,
Любви готовятся дары;
Падут ревнивые одежды
На царградские ковры...
Вы слышите ль влюбленный шопот
И поцелуев сладкий звук,
И прерывающийся ропот
Последней робости?..

Или:

И слышно было, что Рогдая
Тех вод русалка молодая
На хладны перси приняла
И, жадно витязя лобзая,
На дно со смехом увлекла,
И долго после, ночью темной,
Бродя близ тихих берегов,
Богатыря призрак огромный
Пугал пустынных рыбаков.

Или:

Но прежде юношу ведут
К великолепной русской бане.¹

Уж волны дымные текут
В ее серебряные чаны,
И брызжут хладные фонтаны;
Разостлан роскошью ковер;
На нем усталый хан ложится;
Прозрачный пар над ним клубится;
Потупя неги полный взор.
Прелестные, полуагие,
В заботе нежной и немой,
Вкруг хана девы молодые
Теснятся резвою толпой.
Над рыцарем вняная машет
Ветвям молодых берез,
И жар от них душистый пахнет;
Другая соком вешних роз
Усталы члены прохладяет
И в ароматах потопляет
Темнокудрявые власы.
Восторгом витязь упоенный
Уже забыл Людмилы пленной
Недавно милые красы;
Томится сладостным желаньем;
Бродящий взор его блестит,
И, полный страстным ожиданьем,
Он тает сердцем, он горит.

Конечно, теперь смешно заблуждение людей того времени, которые в «Руслане и Людмиле» думали видеть поэтическое воссоздание народно-русского сказочного мира; но в двадцатых годах, право, немудрено было, в первый раз читая такие стихи, до того увлечься ими, чтоб в описании какой-то небывалой фантастической бани увидеть *великолепную русскую баню*. Кому неизвестно великолепие наших бань, где в таком употреблении *сок весенних роз*, а *ветви молодых берез* прозаически называются *вениками*?..

Эпизод к «Руслану и Людмиле» исполнен элегической поэзии; но, как и пролог к этой же поэме, он, если не ошибаемся, был написан после нее; при ней же явился только во втором ее издании, в 1828 году.¹

Потому ли, что изумительные успехи Пушкина и быстрый ход его распространяющейся славы слишком озадачили буырских критиков и классиков, или потому, что они уже сами начали *привыкать* к поэзии Пушкина, — только против «Кавказского пленника» уже почти совсем не было воплей, а, напротив, ему раздавались везде только хвалебные гимны. Даже

в «Вестнике Европы» 1823 года была помещена похвальная критика этой поэме (вышедшей в 1822 году). Эта критика особенно замечательна и в свое время весьма прославилась тем, что ее сочинитель, при всем своем старании и усердии, никак не мог догадаться, что сделалось с черкешенкою и что означают эти прекрасные поэтические стихи:

Вдруг волны глухо зашумели,
И слышен отдаленный стон...
На дикий брег выходит он,
Глядит назад.. брега яснили
И опененные белели;
Но нет черкешенки молодой
Ни у берегов, ни под горой...
Всё мертво... на берегах уснувших
Тихь ветра слышен легкий звук,
И при луне в водах плеснувших
Струистый исчезает круг...¹

Такова была тогда привычка к прозаичности прежней поэзии, что слишком поэтический и по тому уже самому слишком ясный оборот назывался темным и неопределенным... Да, Пушкину предстоял подвиг — воспитать и развить в русском обществе чувство изящного, способность понимать искусство, — и он вполне совершил этот великий подвиг!.

«Кавказский пленник» был принят публикою еще с большим восторгом, чем «Руслан и Людмила», и, надо сказать, эта маленькая поэма вполне достойна была того приема, которого ее встретили. В ней Пушкин явился вполне самим собою и вместе с тем вполне представителем своей эпохи: «Кавказский пленник» насквозь проникнут ее пафосом. Впрочем, пафос этой поэмы — двойственный: поэт был явно увлечен двумя предметами — поэтической жизнью диких и вольных горцев, и потом — элегическим идеалом души, разочарованной жизнью. Изображение того и другого слилось у него в одну роскошно-поэтическую картину. Грандиозный образ Кавказа с его воинственными жителями в первый раз был воспроизведен русскою поэзиею, — и только в поэме Пушкина в первый раз русское общество познакомилось с Кавказом, давно уже знакомым России по оружию. Мы говорим — *в первый раз*: ибо каких-нибудь двух строф, довольно прозаических, посвященных Державинным изображению Кавказа, и отрывка из послания Жуковского к Воейкову, посвященного тоже довольно прозаическому описанию (в стихах) Кавказа, слишком недостаточно для того, чтоб получить какое-нибудь, хотя сколько-нибудь приблизительное понятие об этой поэтической

стороне. Мы верим, что Пушкин с добрым намерением выписал в примечаниях к своей поэме стихи Державина и Жуковского и с полною искренностью, от чистого сердца хвалит их; но тем не менее он оказал им через это слишком плохую услугу: ибо после его исполненных творческой жизни картин Кавказа никто не поверит, чтоб в тех выписках шло дело о том же предмете...¹ Мы не будем выписывать из поэмы Пушкина картин Кавказа и горцев: кто не знает их наизусть? Скажем только, что, несмотря на всю незрелость таланта, которая так часто проглядывает в «Кавказском пленнике», несмотря на слишком *юношеское* одушевление зрелищем гор и жизнью их обитателей, — многие картины Кавказа в этой поэме и теперь еще не потеряли своей поэтической ценности. Принимаясь за «Кавказского пленника» с гордым намерением слегка перелистовать его, вы незаметно увлекаетесь им, перечитываете его до конца и говорите: «Всё это юно, незрело и однако ж так хорошо!» Какое же действие должны были произвести на русскую публику эти живые, яркие, великолепно-роскошные картины Кавказа при первом появлении в свет поэмы! С тех пор, с легкой руки Пушкина, Кавказ сделался для русских заветною странкою не только широкой, раздольной воли, но и неисчерпаемой поэзии, странкою кипучей жизни и смелых мечтаний! Муза Пушкина как бы освятила давно уже на деле существовавшее родство России с этим краем, купленным драгоценною кровию сынов ее и подвигами ее героев. И Кавказ — эта колыбель поэзии Пушкина — сделался потом и колыбелью поэзии Лермонтова...

Как истинный поэт, Пушкин не мог описаний Кавказа вставить в свою поэму как *эпизод к стати*: это было бы слишком дидактически, а следовательно, и прозаически, и потому он тесно связал свои живые картины Кавказа с действием поэмы. Он рисует их не от себя, но передает их как впечатления и наблюдения пленника — героя поэмы, и оттого они дышат особенною жизнью, как будто сам читатель видит их собственными глазами на самом месте. Кто был на Кавказе, тот не мог не удивляться верности картин Пушкина: взгляните, хотя с возвышенностей, при которых стоит Пятигорск, на отдаленную цепь гор, — и вы невольно повторите мысленно эти стихи, о которых вам. может быть, не случалось вспоминать целые годы:

Великолепные картины!
Престолы вечные снегов,
Очам казались их вершины
Недвижной цепью облаков,
И в их кругу колосс двухглавый.

В венце блистая ледяном,
Эльбрус огромный, величавый,
Белел на небе голубом.¹

Описания дикой воли, разбойнического героизма и домашней жизни горцев — дышат чертами ярко верными. Но черкешенка, особенно связывающая собою обе половины поэмы, есть лицо совершенно идеальное и только *внешним образом* верное действительности. В изображении черкешенки особенно выказалась вся незрелость, вся юность таланта Пушкина в то время. Самое положение, в которое поставил поэт два главные лица своей поэмы, черкешенку и пленника, — это положение, наиболее пленившее публику, отзывается мелодрамою и, может быть, потому самому так сильно увлекло самого молодого поэта. Но — такова сила истинного таланта! — при всей театральности положения, на котором завязан узел поэмы, при всей его бесцветности, в отношении к действительности, — в речах черкешенки и пленника столько элегической истины чувства, столько сердечности, столько страсти и страдания, что ничем нельзя оградиться от их обаятельного увлечения при самом ясном сознании в то же время, что на всем этом лежит печать какой-то детскости. С особенною силою действует на душу читателя сцена освобождения пленника черкешенкою и эти стихи:

Шилу дрожащей взяв рукою,
К его ногам она склонилась:
Визжит железю под пилой,
Слеза невольная скатилась —
И лепь распалась и гремит...²

Чувство свободы борется в этой сцене с грустью по судьбе черкешенки: вы понимаете, что, исполненный этого чувства свободы, пленник не мог не предложить своей освободительнице того, в чем прежде так основательно и благородно отказывал ей; но вы понимаете также, что это только порыв, и что черкешенка, наученная страданием, не могла увлечься этим порывом. И, несмотря на всю грусть вашу о погибшей красавице, мученическая смерть которой нарисована так поэтически, вы чувствуете, что грудь ваша дышит свободнее по мере того, как пленнику, в тумане, начинают сверкать русские штыки, а до его слуха доходят оклики сторожевых казаков.

Но что же такое этот пленник? — Это вторая половина двойственного содержания и двойственного пафоса поэмы; этому лицу поэма обязана своим успехом не меньше, если не больше, чем ярким краскам Кавказа. Пленник — это *герой того вре-*

мени. Тогдашние критики справедливо находили в этом лице и неопределенность и противоречивость с самим собою, которые делали его как бы безличным; но они не поняли, что через это-то именно характер пленника и возбудил собою такой восторг в публике.¹ Молодые люди особенно были восхищены им, потому что каждый видел в нем, более или менее, свое собственное отражение. Эта тоска юношей по своей утраченной юности, это разочарование, которому не предшествовали никакие очарования, эта апатия души во время ее сильнейшей деятельности, это кипение крови при душевном холоде, это чувство пресыщения, последовавшее не за роскошным пиром жизни, а сменившее собою голод и жажду, эта жажда деятельности, проявляющаяся в совершенном бездействии и апатической лени, словом, эта старость прежде юности, эта дряхлость прежде силы, всё это — черты *героев нашего времени* современ Пушкина. Но не Пушкин родил или выдумал их: он только первый указал на них, потому что они уже начали показываться еще до него, а при нем их было уже много. Они — не случайное, но необходимое, хотя и печальное явление. Почва этих жалких пустоцветов не поэзия Пушкина или чья бы то ни было, но общество. Это оттого, что общество живет и развивается как всякий индивидуум: у него есть свои эпохи младенчества, отрочества, юношества, возмужалости, а иногда — и старости. Поэзия русская до Пушкина была отголоском, выражением младенчества русского общества. И потому это была поэзия до наивности невинная: она гремела одами на иллюминации, писала нежные стишки к *милым* и была совершенно счастлива этими идиллическими занятиями. Действительностию ее была — мечта, а потому ее действительность была самая аркадская, в которой невинное бляение барашков, воркование голубков, поцелуи пастушков и пастушек и сладкие слезы чувствительных душ прерывались только не менее невинными возгласами: *пою*, или: *о ты, священна добродетель!* и т. п. Даже романтизм того времени был так наивно невинен, что искал эффектов на кладбищах и пересказывал с восторгом старые бабьи сказки о мертвецах, оборотнях, ведьмах, колдуньях, о деве, за ропот на судьбу заживо увезенной мертвым женихом в могилу,² и тому подобные невинные пустяки. В трагедии тогдашняя поэзия очень пристойно выплясывала чинный менуэт, делая из Донского какого-то крикуна в римской тоге.³ В комедии она преследовала именно те пороки и недостатки общества, которых в обществе не было, и не дотрогивалась именно до тех, которыми оно было полно, — так что комедии Фонвизина являются, в этом отношении, какими-то исключениями из общего правила. В сатире тогдашняя поэзия нападала скорее на пороки древнегреческого и римского или старофранцузского общества, чем русского. Невинность была

всесовершеннейшая, а оттого, разумеется, эта поэзия была и нравственною в высшей степени. Общество пило, ело, веселилось. По рассказам наших стариков, тогда не по-нынешнему умели веселиться, и перед неутомимыми плясунами тогдашнего времени самые задорные нынешние танцоры — просто старики, которые похоронным маршем выступают там, где бы надо было вывертывать ногами и выстукивать каблуками так, чтоб пол трещал и окна дрожали. Быть безусловно счастливым — это привилегия младенчества. Младенец играет жизнью, — плещется в ее светлой волне и безотчетно любит брызгами, которые производят его резвые движения; он всем восхищается, всё находит лучшим, нежели оно есть на самом деле, — и если ему скоро надоедает одна игрушка, то так же скоро пленяет его другая. Не таков уже возраст отрочества — переход от детства к юношеству. Правда, и тут человек всё еще играет в игрушки, но уже не те его игрушки; меняя их одна на другую, он уже сравнивает их с своим идеалом, и ему грустно, когда он не находит осуществления своего неопределенного желанья, в котором сам себе не может дать отчета. Лишение игрушки — для него горе, ибо оно есть уже утрата надежды, потеря сердца. С юношеством эта жизнь сердца и ума вспыхивает полным пламенем, и страсти вступают в борьбу с сомнением. Тут много радостей, но столько же, если не больше, и горя: ибо полное счастье только в непосредственности бытия; отрочество есть начало пробуждения, а юность полное пробуждение сознания, корень которого всегда горе; сладкие же плоды его — для будущих поколений, как богатое и выстраданное наследие от предков потомкам...

«Кавказский пленник» Пушкина застал общество в периоде его отрочества и почти на переходе из отрочества в юношество. Главное лицо его поэмы было полным выражением этого состояния общества. И Пушкин был сам этим пленником, но только на ту пору, пока писал его. Осуществить в творческом произведении идеал, мучивший поэта, как его собственный недуг, — для поэта значит навсегда освободиться от него. Это же лицо является и в следующих поэмах Пушкина, но уже не таким, как в «Кавказском пленнике»: следя за ним, вы беспрестанно застаёте его в новом моменте развития и видите, что оно движется, идет вперед, делается сознательнее, а потому и интереснее для вас. Тем-то Пушкин, как великий поэт, и отличался от толпы своих подражателей, что, не изменяя сущности своего направления, всегда крепко держась действительности, которой был органом, всегда говорил новое, между тем как его подражатели и теперь еще хриплыми голосами допевают свои старые и всем надоевшие песни. В этом отношении «Кавказский пленник» есть поэма историческая. Читая ее, вы чув-

ствуется, что она могла быть написана только в известное время, и под этим условием она всегда будет казаться прекрасною. Если б в наше время даровитый поэт написал поэму в духе и тоне «Кавказского пленника», — она была бы безусловно ничтожнейшим произведением, хотя бы в художественном отношении и далеко превосходила пушкинского «Кавказского пленника», который, в сравнении с нею, всё бы остался так же хорош, как и без нее.

Лучшая критика, какая когда-либо была написана на «Кавказского пленника», принадлежит самому же Пушкину. В статье его «Путешествие в Арзрум» находятся следующие слова, написанные им через семь лет после издания «Кавказского пленника»: «Здесь нашел я измаранный список „Кавказского пленника“, и, признаюсь, перечел его с большим удовольствием. Всё это слабо, молодо, неполно; но многое угадано и выражено верно». Не знаем, к какому времени относится следующее суждение Пушкина о «Кавказском пленнике», но оно очень интересно, как факт, доказывающий, как смело умел Пушкин смотреть на свои произведения: «„Кавказский пленник“ — первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил: он был принят лучше всего, что я ни написал, благодаря некоторым элегическим и описательным стихам. Но зато Н. и А. Р. и я мы вдоволь над ним посмеялись» (т. XI, стр. 227).¹ Слова: *характер, с которым я насилу сладил*, особенно замечательны: они показывают, что поэт силился изобразить вне себя (объективировать) настоящее состояние своего духа, и потому самому не мог вполне этого сделать.

В художественном отношении «Кавказский пленник» принадлежит к числу тех произведений Пушкина, в которых он является еще учеником, а не мастером поэзии. Стихи прекрасны, исполнены жизни, движения, много поэзии; но еще нет художества. Содержание всегда бывает соответственно форме, и наоборот: недостатки одного тесно связаны с недостатками другой, и наоборот. В отделке стихов «Кавказского пленника» заметно еще, хотя и меньше, чем в «Руслане и Людмиле», влияние старой школы. Случаются неточные выражения, как, например, в стихе: «Удары шашек их жестоки», или «Где обнял грозное страданье»; попадают слова: *глава, младой, слысь*. Вступление несколько тяжеловато, как и в «Бахчисарайском фонтане»; но слабых стихов вообще мало, а оборотов прозаических почти совсем нет; поэзия выражения почти везде необыкновенно богата. Как факт для сравнения поэзии Пушкина вообще с предшествовавшей ему поэзией, укажем на то, как поэтически выражено в «Кавказском пленнике» самое прозаическое понятие, что черкешенка учила пленника языку ее родины:

С неясной речью сливает
Очей и знаков разговор;
Поет ему и песни гор,
И песни Грузии счастливой,
И памяти нетерпеливой
*Передает язык чужой.*¹

Некоторые выражения исполнены *мысли* и многие места отличаются поразительной верностью действительности времени, которого певцом и выразителем был поэт. Пример того и другого представляют эти прекрасные стихи:

Людей и свет изведал он,
Узнал неверной жизни цену,
В сердцах друзей нашед измену,
В мечтах любви — безумный сон.
Наскуча жертвой быть привычной
Давно презренной суеты,
И неприязни двязычной,
И простодушной клеветы,
Отступник света, друг природы.
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.

В этих немногих стихах слишком много сказано. Это краткая, но резко характеристическая картина пробудившегося сознания общества в лице одного из его представителей. Проснулось сознание — и всё, что люди почитают хорошим по привычке, тяжело пало на душу человека, и он в явной вражде с окружающей его действительностью, в борьбе с самим собою; недовольный ничем, во всем видя призраки, он летит вдаль за новым призраком, за новым разочарованием... Сколько мысли в выражении: «быть жертвою *простодушной* клеветы!» Ведь клевета не всегда бывает действием злобы: чаще всего она бывает плодом невинного желания рассеяться *занимательным* разговором, а иногда и плодом доброжелательства и участия столь же искреннего, сколько и неловкого. И всё это поэт умел выразить одним смелым эпитетом! Таких эпитетов у Пушкина много, и только у него одного впервые начали являться такие эпитеты!

По мнению Пушкина, «Бахчисарайский фонтан» слабее «Кавказского пленника»: с этим нельзя вполне согласиться.² В «Бахчисарайском фонтане» (вышедшем в 1824 году) заметен значительный шаг вперед со стороны формы: стих лучше, поэзия роскошнее, благоуханнее. В основе этой поэмы лежит мысль до того огромная, что она могла бы быть под силу только вполне

развившемуся и возмужавшему таланту: очень естественно, что Пушкин не совладал с нею и, может быть, оттого-то и был к ней уже слишком строг. В диком татарине, пресыщенном гаремною любовью, вдруг вспыхивает более человеческое и высокое чувство к женщине, которая чужда всего, что составляет прелесть одалыки¹ и что может пленять вкус азиатского варвара. В Марии — всё европейское, романтическое: это — дева средних веков, существо кроткое, скромное, детски благочестивое. И чувство, невольное внушенное ею Гирею, есть чувство романтическое, рыцарское, которое перевернуло вверх дном татарскую натуру деспота-разбойника. Сам не понимая как, почему и для чего, он уважает святую эту беззащитной красоты, он — варвар, для которого взаимность женщины никогда не была необходимым условием истинного наслаждения, — он ведет себя в отношении к ней почти так, как паладин средних веков:

Гирей несчастную щадит:
Ее унынье, слезы, стоны
Тревожат хана краткий сон,
И для нее смягчает он
Гарема строгие законы.
Угрюмый сторож ханских жен
Ни днем, ни ночью к ней не входит:
Рукой заботливой не он
На ложе сна ее возводит;
Не смеет устремиться к ней
Обидный взор его очей;
Она в купальне потаенной
Одна с невольницей своей;
Сам хан боится девы пленной
Печальный возмущать покой;
Гарема в дальнем отдаленье
Позволено ей жить одой:
И, мнится, в том уединенье
Сокрылся некто неземной.

Большого от татарина нельзя и требовать. Но Мария была убита ревнивою Зареюю, нет и Заремы:

. она
Гарема стражами немими
В пучину вод опущена.
В ту ночь, как умерла княжна,
Свершилось ж ее страданье.
Какая б ни была вина,
Ужасно было наказанье!²

Смертью Марии не кончились для хана муки неразделенной любви:

Дворец угрюмый опустел,
Его Гирей опять оставил;
С толпой татар в чужой предел
Он злой набег опять направил;
Он снова в бурях боевых
Несется мрачный, кровожадный:
Но в сердце хана чувств иных
Таится пламень безотрадный.
Он часто в сечах роковых
Подъемлет саблю, и с размаха
Недвижим остается вдруг,
Глядит с безумием вокруг,
Бледнеет, будто полный страха,
И что-то шепчет, и порой
Горючи слезы льет рекой.

Видите ли: Мария взяла всю жизнь Гирея; встреча с нею была для него минутою перерождения, и если он от нового, неизвестного ему чувства, вдохнутого ею, еще не сделался *человеком*, то уже *животное* в нем умерло, и он перестал быть татарином, *comme il faut*.^{*} Итак, мысль поэмы — перерождение (если не просветление) дикой души через высокое чувство любви. Мысль великая и глубокая! Но молодой поэт не справился с нею, и характер его поэмы в ее самых патетических местах является *мелодраматическим*. Хотя сам Пушкин находил, что «сцена Заремы с Мариею имеет драматическое достоинство» (т. XI, стр. 227 и 228), тем не менее ясно, что в этом драматизме проглядывает мелодраматизм. В монологе Заремы есть эта аффектация, это театральное исступление страсти, в которые всегда впадают молодые поэты и которые всегда восхищают молодых людей. Если хотите, эта сцена обнаружила тогда сильные драматические элементы в таланте молодого поэта, но не более, как элементы, развития которых следовало ожидать в будущем. Так в эффектной картине молодого художника опытный взгляд знатока видит несомненный залог будущего великого живописца, несмотря на то, что картина сама по себе немного стóит; так молодой даровитый трагический актер не может скрыть криком и резкостью своих жестов избытка огня и страсти, которые кипят в его душе, но для выражения которых он не выработал еще простой и естественной манеры. И потому мы гораздо больше согласны с Пушкиным касательно его мнения насчет стихов: «Он часто в сечах роковых» и пр.

^{*} как должно, как подобает (*франц.*). — *Ред.*

Вот что говорит он о них: «А. Р. хохотал над следующими стихами» (NB: мы выписали их выше). «Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Всё это смешно, как мелодрама» (т. XI, стр. 228).¹

Несмотря на то, в поэме много частных обаятельно прекрасных. Портреты Заремы и Марии (особенно Марии) прелестны, хотя в них и проглядывает наивность несколько юношеского одушевления. Но лучшая сторона поэмы — это описания, или, лучше сказать, живые картины мухаммеданского Крыма: они и теперь чрезвычайно увлекательны. В них нет этого элемента высоты, который так проглядывает в «Кавказском пленнике» в картинах дикого и грандиозного Кавказа. Но они непобедимо очаровывают эту кроткою и роскошною поэзию, которыми запечатлена соблазнительно-прекрасная природа Тавриды: краски нашего поэта всегда верны местности. Картина гарема, детские, шаловливые забавы ленивой и уныло-однообразной жизни одалык, татарская песня — всё это и теперь еще так живо, так свежо, так обаятельно! Что за роскошь поэзии, например, в этих стихах:

Настала ночь; покрылись тенью
Тавриды сладостной поля;
Вдали под тихой лавров сенью
Я слышу пеньё соловья;
За хором звезд луна восходит:
Она с безоблачных небес
На доли, на холмы, на лес
Сиянье томное наводит.
Покрыты белой пеленой,
Как тени легкие мелькая,
По улицам Бахчисарая,
Из дома в дом, одна к другой,
Простых татар спешат супруги
Делить вечерние досуги.

Описание евнуха, прислушивающегося подозрительным слухом к малейшему шороху, как-то чудно сливается с картиною этой фантастически прекрасной природы, и музыкальность стихов, сладострастие созвучий нежат и лелеют очарованное ухо читателя:

Но всё вокруг него молчит;²
Одни фонтаны сладкозвучны
Из мраморной темницы бьют.
И с милой розой неразлучны
Во мраке соловьи поют...

Здесь даже неправильные усечения не портят стихов. И какую истинно лирическую выходную, исполненную пафоса, замыкаются эти роскошно-сладострастные картины волшебной природы Востока:

Как милы темные красы
Ночей роскошного востока!
Как сладко льются их часы
Для обожателей пророка!
Какая нега в их домах,
В очаровательных садах,
В тиши гаремов безопасных,
Где под влиянием луны
Всё полно тайн и тишины
И вдохновенный сладострастных!

При этой роскоши и невыразимой сладости поэзии, которыми так полон «Бахчисарайский фонтан», в нем пленяет еще эта легкая, светлая грусть, эта поэтическая задумчивость, навеянная на поэта чудно-прозрачными и благоуханными ночами Востока, и поэтической мечтою, которую возбудило в нем предание о таинственном фонтане во дворце Гиреев. Описание этого фонтана дышит глубоким чувством:

Есть надпись: едкими годами
Еще не сгладилась она.
За чуждыми ее чертами
Журчит во мраморе вода
И каплет холодными слезами,
Не умолкая никогда.
Так плачет мать во дни печали
О сыне, падшем на войне.
Младые девы в той стране
Преданье старины узнали,
И мрачный памятник оне
Фонтаном слез именовали.

Следующие стихи (до конца) составляют превосходнейший музыкальный финал поэмы; словно résumé, они сосредоточивают в себе всю силу впечатления, которое должно оставить в душе читателя чтение целой поэмы: в них и роскошь поэтических красок и легкая, светлая отрадно-сладостная грусть, как бы навеянная немолчным журчанием *Фонтана слез* и представившая разгоряченной фантазии поэта таинственный образ мелькавшей летучею тенью женщины... Гармония последних двадцати стихов упонительна:

Поклонник муз, поклонник мира.
Забыв и славу и любовь,
О, скоро вас увижу вновь,
Брега веселые Салгира!
Приду на склон приморских гор.
Воспоминаний тайных полный,
И вновь таврические волны
Обрадуют мой жадный взор.
Волшебный край, очей отрада!
Всё живо там: холмы, леса,
Янтарь и яхонт винограда,
Долин приятная краса,
И струй, и тополей прохлада;
Всё чувство путника манит,
Когда, в час утра безмятежной,
В горах, дорогою прибрежной,
Привычный конь его бежит,
И зеленеющая влага
Пред ним и блещет и шумит
Вокруг утесов Аю-дага...

Вообще «Бахчисарайский фонтан» — роскошно-поэтическая мечта юноши, и отпечаток юности лежит равно и на недостатках его и на достоинствах. Во всяком случае это — прекрасный благоухающий цветок, которым можно любоваться безотчетно и бестребовательно, как всеми юношескими произведениями, в которых полнота сил заменяет строгую обдуманность концепции, а роскошь щедрою рукою разбросанных красок — строгую отчетливость выполнения.

Теперь нам предстоит говорить о поэме, которая была поворотным кругом уже созревшего таланта Пушкина на путь истинно художественной деятельности: это — «Цыганы». В «Руслане и Людмиле» Пушкин является даровитым и шаловливым учеником, который во время класса, украдкой от учителя, чертит затейливые арабески, плоды его причудливой и резвой фантазии; в «Кавказском пленнике» и «Бахчисарайском фонтане» это — молодой поэт, еще неопытными пальцами пробующий извлекать из музыкального инструмента самобытные звуки, плоды первых, горячих вдохновений; но в «Цыганах» он — уже художник, глубоко вглядывающийся в жизнь и мощно владеющий своим талантом. «Цыганами» открывается *средняя* эпоха его поэтической деятельности, к которой мы причисляем еще «Евгения Онегина» (первые шесть глав), «Полтаву», «Графа Нулина», так же, как с «Бориса Годунова» начинается *последняя*, высшая эпоха его вполне возмужавшей художнической деятельности, к которой мы причисляем и все поэмы, после

его смерти напечатанные.¹ В следующей статье мы рассмотрим «Цыган», «Полтаву», «Евгения Онегина»² и «Графа Нулина». а эту статью заключим взглядом на «Братьев разбойников», маленькую поэмку, которую, по многим отношениям, считаем престранным явлением.

На первом издании «Цыган», вышедшем в 1827 году, выставлено в заглавии: *писано в 1824 году*; то же самое выставлено и в заглавии вышедших в 1827 же году «Братьев разбойников», которые первоначально были напечатаны в одном альманахе 1825 года.³ Стало быть, обе эти поэмы написаны Пушкиным в один год. Это странно, потому что их разделяет неизмеримое пространство: «Цыганы» — произведение великого поэта, а «Братья разбойники» — не более, как ученический опыт. В них всё ложно, всё натянуто, всё мелодрама, и ни в чем нет истины, отчего эта поэма очень удобна для пародий.⁴ Будь она написана в одно время с «Русланом и Людмилой» — она была бы удивительным фактом огромности таланта Пушкина, ибо в ней стихи бойки, резки и размашисты, рассказ живой и стремительный. Но как произведение, современное «Цыганам», эта поэма — неразгаданная вещь. Ее разбойники очень похожи на Шиллеровых удалцов третьего разряда из шайки Карла Моора, хотя по внешности события и видно, что оно могло случиться только в России. Язык рассказывающего повесть своей жизни разбойника слишком высок для мужика, а понятия слишком низки для человека из образованного сословия: отсюда и выходит декламация, проговоренная звучными и сильными стихами. Грезы большого разбойника и монологи, обращаемые им в бреду к брату, — решительная мелодрама. Поэмка бедна даже поэзией, которую так богато всё, что ни выходило из-под пера Пушкина, даже «Руслан и Людмила». Есть в «Братьях разбойниках» даже плохие стихи и прозаические обороты, как, например: «Меж ними *зрится* и беглец», «Нас друг ко другу приковали».

СТАТЬЯ СЕДЬМАЯ¹

Поэмы: «Цыганы», «Полтава», «Граф Нулин»

«Цыганы» были приняты с общими похвалами: но в этих похвалах было что-то робкое, нерешительное. В новой поэме Пушкина подозревали что-то великое, но не умели понять, в чем оно заключалось, и, как обыкновенно водится в таких случаях, расплывались в восклицаниях и не жалели знаков удивления. Так поступили журналисты: публика была прямодушнее и добросовестнее. Мы хорошо помним это время, помним, как многие были неприятно разочарованы «Цыганами» и говорили, что «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан» гораздо выше новой поэмы. Это значило, что поэт вдруг перерос свою публику и одним орлиным взмахом очутился на высоте, недоступной для большинства. В то время, как он уже сам беспощадно смеялся над первыми своими поэмами, его добродушные поклонники еще бредили пленником, черкешенкою, Заремою, Мариею, Гиреем, братьями-разбойниками, и только по какой-то робости похваливали «Цыган», или боясь окомпрометировать себя, как образованных судей изящного, или детски восхищаясь песнию Земфиры и сценою убийства. Явный знак, что Пушкин уже перестал быть выразителем нравственной настроенности современного ему общества и что отселе он явился уже воспитателем будущих поколений. Но поколения возникают и образуются не днями, а годами, и потому Пушкину не суждено было дожидаться воспитанных его духом поколений — своих истинных судей. «Цыганы» произвели какое-то колебание в быстро возраставшей до того времени славе Пушкина; но после «Цыган» каждый новый успех Пушкина был новым его падением, — и «Полтава», последние и лучшие две главы «Онегина», «Борис Годунов» были приняты публикою холодно, а некоторыми журналистами с ожесточением и с оскорбительными криками безусловного неодобрения.

Перелистуйте журналы того времени и прочтите, что писано было в них о «Цыганах»: вы удивитесь, как можно было так мало сказать о столь многом! Тут найдете только о Байроне, о цыганском племени, о небезгрешности ремесла — водить

медведя, об успешном развитии таланта певца *Руслана и Людмилы*, удивление к действительно удивительным частностям поэмы, нападки на будто бы греческий стих: «И от судеб защиты нет», осуждение будто бы вялого стиха: «И с камня на траву свалился», — и многое в этом роде; но ни слова, ни намёка на идею поэмы.¹

А между тем поэма заключает в себе глубокую идею, которая большинством была совсем не понята, а немногими людьми, радушно приветствовавшими поэму, была понята ложно, — что особенно и расположило их в пользу нового произведения Пушкина. И последнее очень естественно: из всего хода поэмы видно, что сам Пушкин думал сказать не то, что сказал в самом деле. Это особенно доказывает, что непосредственно творческий элемент в Пушкине был несравненно сильнее мыслительного, сознательного элемента, так что ошибки последнего, как бы без ведома самого поэта, поправлялись первым, и внутренняя логика, разумность глубокого поэтического созерцания сама собою торжествовала над неправильностью рефлексий поэта. Повторяем: «Цыганы» служат неопровержимым доказательством справедливости нашего мнения. Идея «Цыган» вся сосредоточена в герое этой поэмы — Алеко. А что хотел Пушкин выразить этим лицом? — Не трудно ответить: всякий, даже с первого, поверхностного взгляда на поэму, увидит, что в Алеко Пушкин хотел показать образец человека, который до того проникнут сознанием человеческого достоинства, что в общественном устройстве видит одно только унижение и позор этого достоинства, и потому, прокляв общество, равнодушный к жизни Алеко в дикой цыганской воле ищет того, чего не могло дать ему образованное общество, окованное предрассудками и приличиями, добровольно закабалившее себя на унижительное служение идолу золота. Вот что хотел Пушкин изобразить в лице своего Алеко; но успел ли он в этом, то ли именно изобразил он? — Правда, поэт настаивает на этой мысли и, видя, что поступок Алеко с Земфиroyю явно ей противоречит, сваливает всю вину на «роковые страсти, живущие и под разодранными шатрами», и на «судьбы, от которых нигде нет защиты». Но весь ход поэмы, ее развязка и особенно играющее в ней важную роль лицо старого цыгана неоспоримо показывают, что, желая и думая из этой поэмы создать апофеозу Алеко как поборника прав человеческого достоинства, поэт — вместо этого сделал страшную сатиру на него и на подобных ему людей, изрек над ними суд неумолимо-трагический и вместе с тем горько-иронический.

Кому не случалось встречать в обществе людей, которые из всех сил бьются прослыть так называемыми «либералами» и которые достигают не более, как незавидного прозвища жал-

ких крикунов? Эти люди всегда поражают наблюдателя самым простодушным, самым комическим противоречием своих слов с поступками. Много можно было бы сказать об этих людях характерического, чем так резко отличаются они от всех других людей; но мы предпочитаем воспользоваться здесь чужою, уже готовою характеристиккою, которая соединяет в себе два драгоценные качества — краткость и полноту: мы говорим об этих удачных стихах покойного Дениса Давыдова:

А глядишь — наш Мирабо
Старого Гаврила,
За измятое жабо,
Хлещет в ус да в рыло;
А глядишь — наш Лафаэт,
Брут или Фабриций,
Мужичков под пресс кладет
Вместе с свекловицей.¹

Такие люди, конечно, смешны, и с них довольно легонького водевиля или сатирической песенки, ловко сложенной Давыдовым; но поэмы они не стоят. Никак нельзя сказать, чтоб Алеко Пушкина был из этих людей, но и нельзя также сказать, чтоб он не был им сродни. Великая мысль является в действительности двойственно — комически и трагически, смотря по личным качествам людей, в которых она выражается. Дурная страсть в человеке ничтожна или забавна, как глупость, или отвратительна, как мерзость; дурная страсть в человеке с характером и умом ужасна; первая наказывается хохотом или презрением, смешанным с омерзением; вторая служит для людей трагическим уроком, потрясающим душу. Вот почему для первой довольно легонького водевиля или сатирической песенки, много уже, если комедии; для второй нужна сатира Барбье, и ее не погнушается даже трагедия Шекспира. Глупец, который корчит из себя Мирабо, есть не что иное, как маленький эгоизм, который не любит *для себя* тех самых стеснительных форм, которыми любит душить других. Дайте этому эгоизму огромный объем, придайте к нему большой ум, сильные страсти, способность глубоко понимать и чувствовать всякую истину, пока она не противоречит ему, — и перед вами весь Алеко, такой, каким создал его Пушкин. Не страсти погубили Алеко! «Страсти» — слишком неопределенное слово, пока вы не назовете их по именам: Алеко погубила одна страсть, и эта страсть — эгоизм! Проследите за Алеко в развитии целой поэмы, и вы увидите, что мы правы.

Приведя встреченного за холмом, подле цыганского табора, Алеко, Земфира говорит своему отцу, между прочим:

Он хочет быть, как мы, цыганом;
Его преследует закон.

В этих словах Алеко является еще только таинственным, загадочным лицом, не более; для беспристрастной наблюдательности он еще не может показаться ни преступником, вследствие эгоизма, ни жертвою несправедливого гонения, и только мелкий либерализм, в своей поверхностности, готов сразу принять его за мученика идеи. Но вот табор снялся; Алеко уныло смотрит на опустелое поле и *не смеет* растолковать себе тайной причины своей грусти. Он наконец волен, как божия птичка, солнце весело блещет над его головою; о чем же его тоска? Поэт пророчит ему, что страсти, некогда так свирепо игравшие им, только на время присмирели в его измученной груди, и что скоро они снова проснутся... Опять страсти! но какие же? А вот увидим...

Может быть, Алеко только внешним образом, по чувству досады, разорвал связи с образованным обществом, и ему тяжка исполненная лишений дикая воля бедного бродящего племени, ибо, как мудро заметил ему старый цыган,

... не всегда мила свобода
Тому, кто к неге приучен.

Нет! черноокая Земфира заставила его полюбить эту жизнь, в которой

Всё скудно, дико, всё нестройно;
Но всё так живо-неспокойно,
Так чуждо мертвых наших нег,
Так чуждо этой жизни праздной,
Как песнь рабов одисобразной.

И когда Земфира спросила его, не жалеет ли он о том, что навсегда бросил, — Алеко отвечает:

О чем жалеть? Когда б ты знала,
Когда бы ты воображала
Неволю душных городов!
Там люди в кучах, за оградой
Не дышат утренней прохладой,
Ни вешним запахом лугов,
Любови стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
*И просят денег да цепей.*¹

Что бросил я? Измен волнение,
Предрассуждений приговор,
Толпы безумное гоненье
Или блистательный позор.

Какой энергический, полный мощного негодования голос! какая пламенная, вся проникнутая благородным пафосом речь! С какою неотразимою силою увлекает душу это пророчески-обвинительное, страшным судом гремящее слово! Прислушиваясь к нему, не можешь не верить, чтоб человек, обладающий такою силою жечь огнем уст своих, не был существом высшего разряда, — существом, исполненным светлого разума и пламенной любви к истине, глубокой скорби об унижении человечества... Вы видите в нем героя убеждения, мученика высших, недоступных толпе откровений... Как высоко стоит он над этою презренною толпою, которую так нещадно поражает громом своего благородного негодования!.. Но здесь-то и скрывается великий урок для оценки истинного достоинства: здесь-то и можно видеть, как легко быть героем на счет чужих пороков, заблуждений и слабостей и как мудро быть героем на свой собственный счет, — как всякого должно судить не по одним словам его, но если по словам, то не иначе, как подтвержденным делами. Изречь энергическое, полное благородного негодования проклятие не только на какое-нибудь общество или какой-нибудь народ, но и на целое человечество гораздо легче, нежели самому поступить справедливо в собственном своем деле. И потому изрекать анафему так же не всякий имеет право, как и изрекать благословение; это могут только принявшие свыше власть и посвящение. Как поучать других имеет право только знающий сам то, чему берется поучать, — так и предписывать другим пути практической мудрости и справедливости может только тот, кто сам уже твердою стопою привык ходить по этим путям. Слово само по себе — не более, как звук пустой: оно важно только как выражение мысли; а мысль сама по себе — не более, как призрак чего-то разумного и прекрасного: она важна лишь как идеальная сущность действительности. Всё, что не подходит под мерку практического применения, — ложно и пусто. Вот почему необходимо должно обращать внимание не только на то, действительно ли истинно сказанное, но и на то, кем оно сказано. По этой же причине в устах призванных и посвященных иногда и старые истины получают новую форму и новую силу убеждения, как будто бы они были сказаны в первый раз; а в устах людей, самовольно принимающих на себя обязанность учителей, иногда и новые, оригинально выраженные мысли пропадают без действия, как будто истертые общие места...

Обратимся к Алеко. Наконец, доходит дело и до страстей, появление которых поэт так значительно, таким угрожающим образом предсказывал. Сердцем Алеко одолевает *ревность*... Эта страсть свойственна или людям по самой натуре эгоистическим, или людям не развитым нравственно. Считать ревность необходимою принадлежностью любви — непростительное заблуждение. Человек *нравственно* развитый любит спокойно, уверенно, потому что уважает предмет любви своей (любовь без уважения для него невозможна). Положим, что он замечает к себе охлаждение со стороны любимого предмета, какая бы ни была причина этого охлаждения из исчисленных поэтом:

Кто устоит против разлуки,
Соблазна новой красоты,
Против усталости и скуки
Иль своенравия мечты?¹

Это охлаждение заставит его страдать, потому что любящее сердце не может не страдать при потере любимого сердца; но он не будет ревновать. Ревность без достаточного основания есть болезнь людей ничтожных, которые не уважают ни самих себя, ни своих прав на привязанность любимого ими предмета; в ней выказывается мелкая тирания существа, стоящего на степени животного эгоизма. Такая ревность невозможна для человека *нравственно* развитого; но таким же точно образом невозможна для него и ревность на достаточном основании, ибо такая ревность непременно предполагает мучения подозрительности, оскорбления и жажды мщения. Подозрительность совершенно излишня для того, кто может спросить другого о предмете подозрения с таким же ясным взором, с каким и сам ответит на подобный вопрос. Если от него будут скрываться, то любовь его перейдет в презрение, которое если не избавит его от страдания, то даст этому страданию другой характер и сократит его продолжительность; если же ему скажут, что его более не любят, — тогда муки подозрения тем менее могут иметь смысл. Чувство оскорбления для такого человека также невозможно, ибо он знает, что прихоть сердца, а не его недостатки причину потери любимого сердца, и что это сердце, перестав любить его, не только не перестало его уважать, но еще сострадает, как друг, его горю, и винит себя, не будучи в сущности виновато. Что касается до жажды мщения, — в этом случае она была бы понятна только как выражение самого животного, самого грубого и невежественного эгоизма, который невозможен для человека *нравственно* развитого. И за что тут мстить? — За то, что любившее вас сердце уже не бьется любовью к вам! Но разве любовь зависит от воли человека и покоряется ей?

И разве не случается, что сердце, охладевшее к вам, не терзается сознанием этого охлаждения, словно тяжкою виною, страшным преступлением? Но не помогут ему ни слезы, ни стоны, ни самообвинения, и тщетны будут все усилия его заставить себя любить вас попрежнему... Так чего же вы хотите от любимого вами, но уже не любящего вас предмета, если сами сознаете, что его охлаждение к вам теперь так же произошло не от его воли, как не от нее произошла прежде его любовь к вам? Хотите ли, чтоб этот предмет, скрывая насильственно свое к вам охлаждение, обманывал вас, ради вашего счастья, притворною любовью? Но такое желание со стороны вашей могло бы выйти только из самого грубого, животного эгоизма: ибо если вы человек, существо нравственно развитое, то вы должны думать и заботиться гораздо больше о счастье связанного с вами отношениями любви предмета, чем о своем собственном. И притом надо быть слишком пошлым человеком, чтоб допустить обмануть и успокоить себя принужденною любовью, и надо быть слишком подлым человеком, чтоб, понимая такую любовь, как она есть, удовлетворяться ею: это значило бы принести чужое счастье в жертву своему собственному — и какому счастью!.. Когда любовь с которой-нибудь стороны кончилась, вместе жить нельзя: ибо тот не понимает любви и ее требований и за любовь принимает грубую, животную чувственность, кто способен пользоваться ее правами от предмета, хотя бы и любимого, но уже не любящего. Такая «любовь» бывает только в браках, потому что брак есть обязательство, — и, может быть, оно так там и нужно; но в любви такие отношения суть оскорбление и профанация не только любви, но и человеческого достоинства. Все такие случаи невозможны для человека нравственно развитого.

Есть много родов образования и развития, и каждое из них важно само по себе, но всех их выше должно стоять образование нравственное. Одно образование делает вас человеком ученым, другое — человеком светским, третье — административным, военным, политическим и т. д.; но нравственное образование делает вас просто «человеком», т. е. существом, отражающим на себе отблеск божественности и потому высоко стоящим над миром животным. Хорошо быть ученым, поэтом, воином, законодателем и проч., но худо не быть при этом «человеком»; быть же «человеком» — значит иметь полное и законное право на существование и не будучи ничем другим, как только «человеком». В чем же состоит нравственное образование, нравственное развитие? Так как человек не только существует, но еще и мыслит, то всякий предмет, в отношении к нему, существует не только практически, но и теоретически, и человек только тогда вполне владеет предметом, когда схватывает его с этих

обеих сторон. Но одно практическое обладание предметом еще значит что-нибудь, тогда как одно теоретическое ровно ничего не значит. И потому теоретическая нравственность, открывающаяся в одних системах и словах, но не говорящая за себя, как *дело*, как *факт*, выходящая только из созерцаний ума, но не имеющая глубоких корней в почве сердца,— такая нравственность стоит безнравственности и должна называться китайскою или фарисейскою. Истинная нравственность прозябает и растет из сердца при плодотворном содействии светлых лучей разума. Ее мерило — не слова, а практическая деятельность. В сфере теорий и созерцаний быть героем добродетели в тысячу раз легче, нежели в действительности выслужить чин коллежского регистратора или, пообедав, почувствовать себя сытым. Так как сфера нравственности есть по преимуществу сфера практическая, а практическая сфера образуется преимущественно из взаимных отношений людей друг к другу, то здесь-то, в этих отношениях,— и больше нигде, должно искать примет нравственного или безнравственного человека, а не в том, как человек рассуждает о нравственности или какой системы, какого учения и какой категории нравственности он держится. Слова, как бы ни были красноречивы, хотя бы произносились страстным голосом и сопровождались не только порывистыми жестами, но при случае и горячими слезами,— слова сами по себе всё-таки стоят не больше всякой другой болтовни: здесь, как и везде, дело — в деле. Один из высочайших и священнейших принципов истинной нравственности заключается в религиозном уважении к человеческому достоинству во всяком человеке, без различия лица, прежде всего за то, что он — человек, и потом уже за его личные достоинства, по той мере, в какой он их имеет,— в живом, симпатическом сознании своего *братства* со всеми, кто называется «человеком». Вот что разумели мы под словом «*нравственно развитый человек*», говоря о том, каким образом показал бы себя такой человек в отношении к любимой им особе, когда она почему бы то ни было разлюбит его. Естественно, что никогда не выказывается так резко определено нравственность или безнравственность человека, как в тех случаях, где он судит своего ближнего по отношению к самому себе и где в эти отношения вмешивается страсть: ибо в таких случаях ему предстоит быть к самому себе строгим без эффектов, беспристрастным без гордости, справедливым без унижения, между тем как в таких-то именно обстоятельствах человек, по чувству эгоизма, и увлекается крайностями, т. е. или бывает к себе пристрастно снисходительным, обвиняя во всем своего ближнего, или, что бывает реже, из самого беспристрастия своего и своей к себе строгости делает эффектную мелодраму. Поэтому наше приложение идеи нравственности

к делу любви очень удобно для решения вопроса, потому что любовь, как одна из сильнейших страстей, увлекающих человека во все крайности больше, чем всякая другая страсть, — может служить пробным камнем нравственности. Если человек, находящийся в положении Алеко, подавшем нам повод к этим рассуждениям, есть истинно нравственный человек, то в любимой им особе он с большею страстью, чем в ком-нибудь другом, уважает права свободной личности, а следовательно, и невольные естественные стремления ее сердца. В таком случае натурально, что ее внезапного к нему охлаждения он не примет за преступление или так называемую на языке пошлых романов «неверность», и еще менее согласится принять от нее жертву, которая должна состоять в ее готовности принадлежать ему даже и без любви и для его счастья отказаться от счастья новой любви, может быть, бывшей причиной ее к нему охлаждения. Еще более естественно, что в таком случае ему остается сделать только одно: со всем самоотвержением души любящей, со всею теплотою сердца, постигшего святую тайну страдания, благословить *его* или *ее* на новую любовь и новое счастье, а свое страдание, если нет сил освободиться от него, глубоко схоронить от всех, и в особенности от *него* или от *нее*, в своем сердце. Такой поступок немногими может быть оценен как выражение истинной нравственности; многие воспитанные на романах и повестях с ревностью, изменами, кинжалами и ядами, найдут его даже прозаическим, а в человеке, таким образом поступившем, увидят отсутствие понятия о чести. Действительно, по понятиям, искаженно перешедшим к нам от средних веков, мужчине надо кровью смыть подобное бесчестие и, как говорит Алеко, *хищнику и ей, коварной, вонзить кинжал в сердце*, а женщине прибегнуть к яду или к слезам и безмолвной тоске; но не должно забывать, что то, что могло иметь смысл в варварские средние века, — в наше просвещенное время уже не имеет никакого смысла. В образованном человеке нашего времени Шекспиров Отелло может возбуждать сильный интерес, но с тем однако ж условием, что эта трагедия есть картина того варварского времени, в которое жил Шекспир и в которое муж считался полновластным господином своей жены; всякий же образованный человек нашего времени только рассмеется от новых Отелликов, вроде Марселя в нелепой повести Эжена Сю «Краю» и *безыменного господина* в отвратительной повести Дюма «Une vengeance»*... Но люди, которым нужно доказывать, что в наше время кинжалы, яды и даже пистолеты, вследствие ревности, суть не что иное, как пошлые театральные эффекты или результаты болезненного безумия,

* «Мщение» (франц.). — Ред.

животного эгоизма и дикого невежества, — такие люди не стоят того, чтоб тратить на них слова. Слава богу, таких людей теперь уже немного, и теперь гораздо больше людей, которые принимают слова за одно с делами; вот им-то предложим мы вопрос, ближе относящийся к предмету нашей статьи: что сказать о человеке, который, по его словам, идет наравне с веком и для этого толкует о праве человеческом (нарушаемом его соседом по имени) и об эманципации женщины, но который, если его жена позволит себе сделать, в отношении к нему, сотую долю того, что без всякого позволения делает он в отношении к ней, — сейчас меняет тон и готов хоть за дубьё приняться?.. Не правда ли, что, глядя на него, невольно запоёшь вполголоса с Давыдовым:

А глядишь: наш Мирабо
Старого Гаврила,
За измятое жабо,
Хлещет в ус да в рыло!..

Вот почему не смех, а смешанное с ужасом отвращение возбуждают слова Алеко в ответ на простодушный, трогательный и поэтический рассказ старого цыгана о Мариуле:

Да как же ты не поспешил
Тотчас во след неблагодарной,
И хищникам и ей, коварной,
Кинжала в сердце не вонзил?

Итак, вот он — страдалец за униженное человеческое достоинство, человек, который презрел предрассудки образованной общественности и нашёл счастье в цыганском таборе!.. Турок в душе, он считал себя впереди целой Европы на пути к цивилизованному уважению прав личности!.. И как велик, как истинно (т. е. внутренне, духовно) свободен пред ним старый цыган, этот сын природы, бедности, не знающий в простоте сердца никаких теорий нравственности! Сколько поэзии и истины в его кротком, благодушном ответе Алеко:

К чему? вольнее птицы младость.
Кто в силах удержать любовь?
Чредою всем даётся радость:
Что было, то не будет вновь!

Ответ Алеко на эти полные любви и правдивости слова старого цыгана окончательно и вполне раскрывает тайну, его характера:

Я не таков. Нет, я, не споря,
От прав моих не откажусь;
Или хоть мщеньем наслажусь.
О, нет! когда б над бездной моря
Нашел я спящего врага,
Клянусь, и тут моя нога
Не пощадила бы злодея;
Я в волны моря, не бледнея.
И беззащитного б толкнул;
Внезапный ужас пробужденья
Сврепым смехом упрекнул,
И долго мне его паденья
Смешон и сладок был бы гул.

Из этих слов видно, что никакая могучая идея не владела душою Алеко, но что все его мысли и чувства и действия вытекали, во-первых, из сознания своего превосходства над толпою, состоящего в уме более блестящем и созерцательном, чем глубоком и деятельном; во-вторых, из чудовищного эгоизма, который горд самим собою, как добродетелью. «Эта женщина (так рассуждает эгоизм Алеко) отдалась мне, и я счастлив ее любовью, следовательно, я имею на нее вечное и ненарушимое право, как на мою рабу, на мою вещь. Она изменила — и я не могу уже быть счастлив ее любовью: она должна упоить меня сладостью мщения. Ее обольститель лишил меня счастья, — и должен за это заплатить мне жизнью». Не спрашивайте Алеко, наказал ли бы он сам себя смертью, если б он сам изменил любимой им женщине и с свойственною эгоистам жестокостию оттолкнул ее от груди своей: не трудно угадать, как бы поступил и что бы заговорил Алеко в подобном обстоятельстве. Эгоизм изворотлив, как хамелеон: мало того, что такой человек, как Алеко, в подобном случае стал бы *рисоваться* перед самим собою, как великодушный и невинный губитель чужого счастья, — он, пожалуй, еще почел бы себя вправе мстить смертью оставленной им женщине, которая преследует его своими доуками, упреками, слезами и молениями, *с чего-то вообразив*, что имеет на него *какие-то права*, как будто бы он создан не для жизни, а для ее удовольствия и, подобно дитяти, лишен воли. Не спрашивайте его также, имеет ли на его жизнь право человек, у которого он отбил любовницу: с свойственным эгоизму бесстыдством, Алеко в таком случае начал бы пред вами витиевато либеральничать и доказывать пышными фразами, что на женщину имеет законное право только тот, кто, любя ее, любим ею, и что он, Алеко, первый бы уступил великодушно свою любовницу тому, кого бы она полюбила. Из этого-то животного эгоизма вытекает и животная мстительность Алеко.

Человек нравственный и любящий живет для идеи, составляющей пафос целого его существования: он может и горько презирать и сильно ненавидеть, но скорее по отношению к своей идее, чем к своему лицу. Он не снесет обиды и не позволит унижить себя, но это не мешает ему уметь прощать личные обиды: в этом случае он не слаб, а только великодушен. Натуры блестящие, но в сущности мелкие, потому что эгоистические, — чужды стремления к идее или идеалу: они во всем ставят средоточием свое милое я. Если они и заберут себе в голову, что живут для какой-то идеи, то не возвышаются до идеи, а только нагибаются до нее, думают не себя облагородить и освятить проникновением идеею, но идею осчастливить своим султанским выбором. И тогда их идея в их глазах потому только истинна, что она — их идея, и потому всякий, не признающий ее истинности, есть их личный враг. Но, будучи оскорблены в деле личной страсти, эти люди думают, что в их лице оскорблен весь мир, вся вселенная, и никакая месть не кажется им незаконною. Таков Алеко!

Скажут, что создание такого лица не делает чести поэту, тем более, что он явно хотел сделать из него не столько преступного, сколько несчастного, увлеченного судьбою человека. Действительно, это было бы так, если б поэт не противопоставил старого цыгана лицу Алеко, может быть, бессознательно повинаясь тайной внутренней логике непосредственного творчества. И потому идею поэмы «Цыганы» должно искать не в одном лице, а тем менее только в лице Алеко, но в общности поэмы. Алеко является в поэме Пушкина как бы для того только, чтоб представить нам страшный, поразительный урок нравственности. Его противоречие с самим собою было причиною его гибели, — и он так жестоко наказан оскорбленным им законом нравственности, что чувство наше, несмотря на великость преступления, примиряется с преступником. Алеко не убивает себя; он остается жить, — и это решение действует на душу читателя сильнее всякой кровавой катастрофы. Поэтическое сравнение Алеко с подстреленным журавлем, печально остающимся на поле в то время, когда станица весело поднимается на воздух, чтоб лететь к благословенным краям юга, выше всякой трагической сцены. Сидя на камне, окровавленный, с ножом в руках, *бледный лицом*, Алеко молчит, но его молчание красноречиво: в нем слышится немое признание справедливости постигшей его кары, и, может быть, с этой самой минуты в Алеко зверь уже умер, а человек воскрес... Вы скажете: слишком поздно. Что ж делать! такова, видно, натура этого человека, что она могла возвыситься до очеловечения только ценою страшного преступления и страшной за то кары... Не будем строги в суде над падшим и наказанным, а лучше тем строже будем к са-

мим себе, пока мы еще не пали, и заранее воспользуемся великим уроком. Если б Алеко устоял в гордости своего мщения, мы не помирились бы с ним: ибо видели бы в нем всё того же зверя, каким он был и прежде. Но он признал заслуженность своей кары,— и мы должны видеть в нем человека: а человек человека как осудит?..

Убитая чета уже в земле.

. . . Когда же их закрыли
Последней горстью земной,
Он молча, медленно склонился
И с камня на траву свалился.¹

Какое простое и сильное в благородной простоте своей изображение самой лютой, самой безотрадной муки! Как хороши в нем два последние стиха, на которые так нападали критики того времени, как на стихи вялые и прозаические! Где-то было даже напечатано, что раз Пушкин имел горячий спор с кем-то из своих друзей за эти два стиха, и наконец вскричал: *Я должен был так выразиться; я не мог иначе, выразиться!*² Черта, обличающая великого художника!

Но довольно об Алеко; обратимся к старому цыгану. Это одно из таких лиц, созданием которых может гордиться всякая литература. Есть в этом цыгане что-то патриархальное. У него нет мыслей: он мыслит чувством,— и как истинны, глубоки, *человечны* его чувства! Язык его исполнен поэзии. В тоне речи его столько простоты, наивности, достоинства, самоотрицания (*résignation*), кротости, теплоты и елейности. И как верен он себе во всем,— тогда ли, как рассказывает своим простодушным и поэтическим языком предание об Овидии,³ или когда в исполненной дикого огня, дикой страсти и дикой поэзии песне Земфиры припоминает старого друга, или когда, утешая Алеко в охлаждении Земфиры, *по-своему*, но так верно и истинно объясняет ему натуру и права женского сердца и рассказывает трогательную повесть о самом себе, о своей любви к Мариуле и ее измене, которую он, в своей цыганской простоте, так человечно, так гуманно нашел совершенно законною... Но в сцене похорон и прощания с Алеко он является, сам того не подозревая, в своей цыганской дикости, в истинно трагическом величии и кротко изрекает несчастному ужасный приговор и великие истины:

«Оставь нас, гордый человек!
Мы дики, нет у нас законов,
Мы не терзаем, не казним,
Не нужно крови нам и стонов;

Но жить с убийцей не хотим.
Ты не рожден для дикой доли,
Ты для себя лишь хочешь воли;
Ужасен нам твой будет глас;
Мы робки и добры душою,
Ты зол и смел; — оставь же нас,
Прости! да будет мир с тобою».

Заметьте этот стих: *Ты для себя лишь хочешь воли*: в нем весь смысл поэмы, ключ к ее основной идее. После этого можно ли сомневаться в глубоко нравственном характере поэмы? Нет, это возможно только для людей близоруких и ограниченных, для невежд-моралистов, которые привыкли видеть нравственность только в азбучных сентенциях...

Некоторые критики того времени особенно нападали на эпилог, находя его похожим на хор из какой-нибудь греческой трагедии.¹ Греческого в этом эпилоге нет ничего; а осуждения он заслуживает. В нем рефлексия поэта взяла на минуту верх над непосредственностью творчества, и, вследствие этого, он пришлось совершенно не к стати к содержанию поэмы, в явном противоречии с ее смыслом:

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

К чему тут судьбы и к чему толки о том, что счастья нет и между бедными детьми природы? Несчастье принесено к ним сыном цивилизации, а не родилось между ними и через них же. Но главное: поэту следовало бы в заключительных стихах сосредоточить мысль всей поэмы, так энергически выраженной стихом: *Ты для себя лишь хочешь воли*. Но, как мы выше заметили, Пушкин-поэт был гораздо выше Пушкина-мыслителя. Если бы в духе Пушкина оба эти элемента были равносильны и если бы, к этому, роскошный цвет его поэзии имел свою почву вполне развившуюся многовечную цивилизацию, — тогда, конечно, Пушкин был бы равен величайшим поэтам Европы...

Может быть, иным покажется недостатком в «Цыганах» то, что в этой поэме дикий цыган, так сказать, пристыжает высотою своих созерцаний и чувствований понятия сына цивилизации и таким образом заставляет нас видеть идеал нравственно просветленного человека в бродящем дикаре. Это неспра-

ведливо. Алеко есть одно из явлений цивилизации, но отнюдь не полный ее представитель. Сверх того, несмотря на всю возвышенность чувствований старого цыгана, он не высший идеал человека: этот идеал может реализоваться только в существе *сознательно разумном*, а не в *непосредственно разумном*, не вышедшем из-под опеки у природы и обычая. Иначе развитие человечества через цивилизацию не имело бы никакого смысла, и люди, чтоб сделаться разумными и справедливыми, должны бы в диком состоянии видеть свое призвание и свою цель. Человечество должно было помириться с природою, но не иначе, как достигши этого примирения свободно, путем духовного, противоположного природе, развития. Для того-то и распался некогда человек с природою и объявил ей борьбу насмерть, чтоб стать выше ее, и потом, даже примирившись с нею, быть выше ее, как дух выше материи, сознающий разум выше бессознательной действительности. Бывают собаки, одаренные не только удивительным инстинктом, подходящим близко к смыслу, но и удивительными добродетелями, как-то: верностью и привязанностью к человеку, простирающимся до готовности жертвовать жизнью за человека. И в то же время бывают люди не только с весьма ограниченными способностями, но и с положительно низкими страстями и злою, развращенною волею. И однако ж самый плохой человек выше самой лучшей собаки, хотя он и внушает к себе одно презрение и отвращение, тогда как последняя пользуется общим удивлением и любовью: так и самый худший между интеллектуально развитыми через цивилизацию людьми в царстве разума занимает высшую ступень, нежели самый лучший из людей, взлелеянных на лоне природы: последний всегда — не более, как прекрасная случайность, или существо, обязанное своими достоинствами случайному дару удавшейся организации, — тогда как самые недостатки и пороки первого более или менее отражают на себе необходимый момент в историческом развитии общества или даже целого человечества. Добродетели последнего не зависят от прошедшего и потому не дают результатов в будущем: это талант, скрытый в землю, от которого человечество не богатеет. И потому жизнь непосредственно-естественного человека ни в каком случае не может обогатить человечества великим уроком. И если в поэме Пушкина старый цыган способует, сам того не зная, к преподаванию нам великого урока, то не сам собою, а через Алеко, этого сына цивилизации. Здесь он как бы играет роль хора в греческой трагедии, который иногда изрекает великие истины о совершающемся перед его глазами событии, не принимая сам в этом событии никакого деятельного участия.

Сколько «Цыганы» выше предшествовавших поэм Пушкина по их мысли, столько выше они их и по концепировке

характеров, по развитию действия и по художественной отделке. Нельзя сказать, чтоб, во всех этих отношениях, поэма не отзывалась еще чем-то... не то, чтоб незрелым, но чем-то еще не совсем дозрелым. Так, например, характер Алеко и сцена убийства Земфиры и молодого цыгана, несмотря на всё их достоинство, отзываються несколько мелодраматическим колоритом, и вообще в отделке всей поэмы недостает твердости и уверенности кисти, как в тех картинах, в которых краски еще не дошли до той степени совершенства, чтоб совсем не походить на краски, что составляет величайшее торжество живописи как искусства. В «Цыганах» есть даже погрешности в слого. Так, например, в стихе: «Тогда старик, приближась, *рек*», слово *рек* отзывается тяжелою книжностью, равно как и эпитет «под *издранными* шатрами» вместо *изодранными*.¹ Но два стиха —

Медведь, беглец родной берлоги,
Косматый гость его шатра,—

можно назвать *ультраромантическими*, потому что всё неточное, неопределенное, сбивчивое, неясное, бедное положительным смыслом, при богатстве кажущегося смысла,— всё такое должно называться романтическим, тогда как всё определительно и точно прекрасное должно называться классическим, разумея под «классическим» древнегреческое. Что такое *беглец родной берлоги*? Не значит ли это, что медведь бежал без позволения и без паспорта из своей берлоги? Хорошо бегство для того, кто взят насильно, при помощи дубины и рогатины! Этот медведь — *похищенец*, если можно так выразиться, но отнюдь не беглец. Что такое *косматый гость шатра*? Что медведь добровольно поселился в шатре Алеко? Хорош гость, которого ласковый хозяин держит у себя на цепи, а при случае угощает дубиною! Этот медведь скорее пленник, чем гость.

По всему сказанному, мы относим «Цыган», вместе с «Полтавою» и первыми шестью главами «Евгения Онегина», к числу поэм, в которых видна только близость, но еще не достижение той высокой степени художественного совершенства, которая была собственностью таланта Пушкина и которая развернулась в первый раз во всей полноте ее в «Борисе Годунове»,— этом безукоризненно высоком, со стороны художественной формы, произведении.²

Нам не раз случалось слышать нападки на эпизод об Овидии как неуместный в поэме и неестественный в устах цыгана. Признаемся: по нашему мнению, трудно выдумать что-нибудь нелепее подобного упрека. Старый цыган рассказывает в поэме Пушкина не *историю*, а *предание*, и не о поэте римском (цы-

ган ничего не смыслит ни о поэтах, ни о римлянах), но о каком-то *святом* старике, который был «млад и жив *незлбною* душою, имел дивный дар песен и подобный шуму вод голос». Сверх того, «Цыганы» Пушкина — не роман и не повесть, но поэма; а есть большая разница между романом или повестью и между поэмою. Поэма рисует идеальную действительность и схватывает жизнь в ее высших моментах. Таковы поэмы Байрона и, порожденные ими, поэмы Пушкина. Роман и повесть, напротив, изображают жизнь во всей ее прозаической действительности независимо от того, стихами или прозою они пишутся. И потому «Евгений Онегин» есть роман в стихах, но не поэма; а «Граф Нулин» — повесть в стихах, но не поэма. В «Онегине» и «Нулине» мы видим лица действительные и современные нам; в «Цыганах» все лица идеальные, как эти греческие изваяния, которых открытые глаза не блещут светом очей, ибо они одного цвета с лицом: так же мраморны или медяны, как и лицо. Таким образом, эпизод вроде рассказа старого цыгана об Овидии в «Цыганах», как поэме, столь же возможен, естествен и уместен, сколько был бы он странен и смешон в «Онегине» или «Нулине», хотя бы он был вложен в уста тому или другому герою той или другой повести. И что бы ни говорили о неуместности этого эпизода непривзванные критики, — их толки будут свидетельствовать только о безвкусии и мелочности их взгляда на искусство. Эпизод об Овидии заключает в себе гораздо больше поэзии, нежели сколько можно найти ее во всей русской литературе до Пушкина.

Как забавную черту о критическом духе того времени, когда вышли «Цыганы», извлекаем из записок Пушкина следующее место: «О Цыганах одна дама заметила, что во всей поэме один только честный человек, и то медведь. Покойный Р. негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с глязющей публики. В. повторил то же замечание (Р. просил меня сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее).¹ Всего бы лучше сделать из него чиновника или помещика, а не цыгана. В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы: *ma tanto meglio*»* (соч. А. П., т. XI, стр. 206). Вот при какой публике являлся и действовал Пушкин! На это обстоятельство нельзя не обращать внимания при оценке заслуг Пушкина.

«Цыганы» были первым усилием, первую попыткою Пушкина создать что-нибудь важное и зрелое как по идее, так и по исполнению. Мы показали, до какой степени удалось ему это: «Цыганы» оставили далеко за собою всё написанное им прежде, обнаружив в поэте великие силы; но в то же время в этой поэме

* но тем лучше (*итал.*). — *Ред.*

виден только могучий порыв к истинно художественному творчеству, но еще неполное достижение желанной цели стремления. Через два года после «Цыган» (т. е. в 1829 году) вышла новая поэма Пушкина — «Полтава», в которой резко выразилось усилие поэта оторваться от прежней дороги и твердо ногою стать на новый путь творчества. Но где видно усилие, там еще нет достижения: достигнуть желаемого значит — спокойно, свободно, следовательно, без всяких усилий овладеть им. Поэтому в «Полтаве» видны какая-то нерешительность, какое-то колебание, вследствие которых из этой поэмы вышло что-то огромное, великое, но в то же время и нестройное, странное, неполное. «Полтава» богата новым элементом — народностью в выражении; почти всякое место, отдельно взятое в ней, превосходит всё, написанное прежде Пушкиным, по силе, полноте и роскоши поэтического выражения, — и в то же время в этой поэме нет единства, она не представляет собою целого. Содержание ее до того огромно, что одна смелость поэта — коснуться такого содержания есть уже заслуга, тем более, что многие частности показывают, что поэт достоин был своего предмета, — и всё-таки, читая «Полтаву» и дивясь ее великим красотам, спрашиваешь себя: что же это такое? Рассмотрение причин такого явления очень любопытно, и мы постараемся исследовать этот вопрос столько подробно и удовлетворительно, сколько это в наших силах.

Как недостатки, так и достоинства «Полтавы» были равно не поняты тогдашними критиками и тогдашнею публикою. Между тем ни одно произведение Пушкина после «Руслана и Людмилы» не возбуждало таких споров и толков, как «Полтава». Ее бранили с ожесточением, без всякого уважения к лицу великого поэта; и с тех пор некоторые критики, обрадовавшись своей собственной смелости и своему открытию, что и Пушкина можно бранить, как какого-нибудь обыкновенного стихотворца, не упускали случая пользоваться своею похвальною смелостию и своим счастливым открытием. Таким образом в разных журналах и на разные голоса, но одинаково неприлично и несправедливо были разруганы — «Полтава», «Граф Нулин», «Борис Годунов», седьмая глава «Евгения Онегина», третья часть мелких стихотворений и пр. Мы увидим, *каковы* были эти критики или, лучше сказать, эти брани, потому что критика не есть брань, а брань не есть критика. Обратимся к «Полтаве».

Главный недостаток «Полтавы» вышел из желания поэта написать эпическую поэму. Хотя Пушкин принадлежал к той новой литературной школе, которая отреклась от преданий псевдоклассицизма; хотя он поэтому и смеялся над «чахоточным отцом немного тощей Энеиды»,¹ в первой главе «Онегина»

пути обещал написать «поэму песен в двадцать пять», а седьмую главу его кончил этою острою эпиграммой на заветное «пою» старинных эпических поэм:

Но здесь с победою поздравим
Татьяну милую мою,
И в сторону свой путь направим,
Чтоб не забыть, о ком пою...
Да кстати, здесь о том два слова:
Пою приятеля младова
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкривь.
Довольно. С плеч долой обуза!
Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступление есть.—

однако всё это еще не доказывает, чтоб легко было отрешиться начисто от преобладающих преданий той эпохи, в которую мы родились и развились. Несмотря на то, что Пушкин сам был великим реформатором в русской литературе,— литературные предания тем не менее отяготели над ним, что можно видеть из его безусловного уважения ко всем представителям прежней русской литературы.¹ Итак, в «Полтаве» ему хотелось сделать опыт эпической поэмы в новом духе. Что такое эпическая поэма?— Идеализированное представление такого исторического события, в котором принимал участие весь народ, которое слито с религиозным, нравственным и политическим существованием народа и которое имело сильное влияние на судьбы народа. Разумеется, если это событие касалось не одного народа, но и целого человечества,— тем ближе поэма должна подходить к идеалу эпоса. Так смотрели на эпическую поэму все образованные люди со времен упадка древнегреческой национальности и возникновения александрийской школы почти до начала XIX столетия, следовательно, более двух тысяч лет. А отчего произошло такое понятие об эпосе?— Оттого, что у греков была «Илиада» и «Одиссея»,— больше не от чего. Причина довольно забавная, но тем не менее понятная, ибо таково всегда влияние народа, имеющего всемирно-историческое значение, на все другие народы: они подражают ему рабски во всем, начиная от искусства до покроя платья. У греков была «Илиада», которая некоторым образом служила им книгою откровения, из которой вытекала вся их позднейшая поэзия и которую читали не одни ученые, но знал наизуст каждый

эллины, понимавший сколько-нибудь достоинство и счастье быть эллином. Стало быть, почему же не иметь такой поэмы, например, и римлянам? Но как же бы это сделать, если такой поэмы у римлян не явилось в полуисторическую эпоху их политического существования?— Очень просто: если ее не создал дух и гений народа,— ее должен создать какой-нибудь записной поэт. Для этого ему стоит только подражать «Илиаде». В ней воспето важнейшее событие из традиционной истории греков — взятие Трои: стало быть, надо порыться в летописях своего отечества, чтоб поискать такого же. Да вот чего же лучше — основание латинского государства в Италии через мнимое пришествие Энея в Италию. В подробностях и красках тоже остается только копировать «Илиаду» и «Одиссею» с небольшими переменами, как, например, Гомер начинает свою поэму: *Муза, воспой и пр.*, а вы начните просто, от себя: *Пою-де такого-то мужа* и пр. Если же могла быть у римлян эпопея, таким легким образом *сочиненная*, то почему же бы не могла она быть и у всех новейших народов? И вот у итальянцев явился «Освобожденный Иерусалим», у англичан — «Потерянный рай», у испанцев — «Араукана», у португальцев — «Lusiades» («Лузитане?»), у французов — «Генриада», у немцев — «Мессиада», у нас, русских, недоконченная «Петриада» да еще (если упомянуть ради смеха)— пресловутые, стопудовые «Россиада» и «Владимир».¹ Происхождение всех этих поэм так же незаконно, как и образца их — «Энеиды». Она явилась вследствие «Илиады», но ведь «Илиада» была столько же *непосредственным* созданием целого народа, сколько и преднамеренным, сознательным произведением Гомера. Мы считаем за решительно несправедливое мнение, будто бы «Илиада» есть не что иное, как свод народных рапсодов: этому слишком резко противоречит ее строгое единство и художественная выдержанность. Но в то же время нельзя сомневаться, чтобы Гомер не воспользовался более или менее готовыми материалами, чтоб воздвигнуть из них вековечный памятник эллинской жизни и эллинскому искусству. Его художественный гений был плавильною печью, через которую грубая руда народных преданий и поэтических песен и отрывков вышла чистым золотом. Гомер написал обе свои поэмы через 200 лет после совершения воспетых в них событий, а события эти совершились почти за 1200 лет до Р. Х., следовательно, во времена мифические, да и сам Гомер жил в эпоху доисторическую; отсюда и происходит *деятельная наивность* его поэм, вследствие которой и доселе описанный им мир, несмотря на его чудесность, носит на себе печать действительности.² Притом же «Одиссея» после «Илиады» ясно доказывает невозможность в одном произведении исчерпать всю жизнь народа, и потому сторона героизма и доблести выра-

жена в «Илиаде», а гражданская мудрость — в «Одиссее». «Энеида» написана, напротив, во времена перзрелости и паде-ния народа; она есть произведение одного человека, без всякого участия народа и почти без помощи поэтических преданий. Какая же это эпопея вроде «Илиады», и что у ней общего с «Илиадою»? Это просто — старческое произведение, которое силилось показаться младенческим. И притом пафос римской жизни был совсем другой, чем пафос греческой; следовательно, Эней — ложно-римский герой. Настоящий герой римский — это даже не Юлий Цезарь, а разве братья Гракхи; настоящий же эпос римский — это кодекс Юстиниана, оказавшего римлянам услугу вроде той, которую Пизистрат оказал грекам, собрав воедино отрывки гомеровых поэм. Несмотря на то, что герой «Энеиды» носит название *благочестивого* (pius), а ее творец — *девственного* (Virgilius), эта поэма явилась во времена упадка нравственности, во времена всеобщего национального разврата, когда древняя правда и доблесть римская погибли навсегда, когда литература жила не гением народным, а покровительством Мecenата, когда Гораций в прекрасных стихах воспевал эгоизм, малодушие, низость чувств. И хотя никак нельзя отрицать многих важных достоинств в «Энеиде», написанной прекрасными стихами и заключающей в себе многие драгоценные черты издыхавшего древнего мира, — тем не менее эти достоинства относятся просто к памятнику древней литературы, оставленному даровитым поэтом, но не к эпической поэме, — и, как эпическая поэма, «Энеида» весьма жалкое произведение. То же самое можно сказать и обо всех других попытках в этом роде. «Освобожденный Иерусалим» Тасса написан по академической форме и, в угодность академии, был своим автором несколько раз переуродован. Воспетое в нем событие касалось всего христианского мира, но поэт жил после этого события почти пятьсот лет спустя, когда итальянцы давно уже перестали верить не только необходимости сражаться с сарацинами или турками за что-нибудь другое, кроме денег, но даже и святости святейшего отца-папы. Прекрасные октавы (затверженные даже народом) и отдельные красоты в «Освобожденном Иерусалиме» всё-таки не спасают его от несчастья быть неудачною попыткою на эпическую поэму. «Потерянный рай», кроме достоинства поэтических частностей, замечателен еще как литературный отголосок мрачного пуританизма и грозных времен Кромвеля; но как эпическая поэма он длинен, скучен и уродлив. Сама «Генриада» имеет значение совсем не эпической поэмы, а как протест против католической нетерпимости, что доказывается выбором героя, который был протестант в душе и во времена самого дикого фанатизма умел быть человеком в разумном значении этого слова. «Мессиада» замечательна как памятник

немецкого трудолюбия, терпения и отвлеченного мистицизма: это произведение, тщательно обработанное в литературном отношении, но ужасно растянутое, тяжелое и скучное. Только «Божественная комедия» Данте подходит под идеал эпической поэмы, к которому так тщетно стремились все исчисленные нами. И это потому, что Данте не думал подражать ни Гомеру, ни Виргилию. Его поэма была полным выражением жизни средних веков, с их схоластической теологиею и варварскими формами их жизни, где боролось столько разнородных элементов. Если в поэме Данте играет такую роль Виргилий, — это произошло вследствие самых естественных и неизбежных причин: Виргилий пользовался даже в средние века каким-то суеверным уважением в Италии, так что сами монахи чуть не причислили его к лику католических святых. Форма поэмы Данте так же самобытна и оригинальна, как и веющий в ней дух, — и только разве колоссальные готические соборы могут соперничать с нею в чести быть великими поэмами средних веков. Между тем в поэме Данте не воспевается никакого знаменитого исторического события, имевшего великое влияние на судьбу народа; в ней даже нет ничего героического, и ее характер по преимуществу — схоластически-теологический, каким наиболее отличались средние века. Следственно, то, что хотели видеть только в эпических поэмах на манер «Энеиды», может быть и в сочинениях совсем другого рода: не знаменитое событие, а дух народа или эпохи должен выражаться в творении, которое может войти в одну категорию с поэмами Гомера. И потому смело можно сказать, что немцы имеют свою «Илиаду» не в жалкой «Мессиаде» Клопштока, а разве в «Фаусте» Гёте. Из всего этого мы выводим следствие, что мысль — воспевать знаменитое историческое событие и из этого делать эпическую поэму принадлежит к эстетическим заблуждениям человечества и что на этом зыбком основании ничего нельзя создать, особенно в наше время, когда в исторической жизни умирающее прошедшее борется с возникающим новым, когда вследствие этого всё так нерешительно, разъединено, слабо и бесхарактерно и когда действуют только отдельные личности, но не массы. Вообще дух средних веков особенно был враждебен эпосе, потому что он сильно развил чувство индивидуальности и личности, столь благоприятное драме и столь противоположное эпосу, в котором главный герой, естественно, само событие, подчиняющее себе волю отдельных лиц, а не отдельные лица, борющиеся с событием. Оттого в новом мире даже роман — этот истинный его эпос, эта истинная его эпическая поэма — тем больше имеет успеха, чем больше проникнут элементом драматическим, столь противоположным эпическому. И хотя, вследствие раз принятого и навсегда утвердившегося ложного мне-

ния, эпическая поэзия, по преданию от древности, ошибочно приложенному к требованиям нового мира, и считалась высшим родом поэзии и высочайшим произведением человеческого гения, — однако этим высшим родом поэзии в нем всегда была, так, как и теперь есть, драма, если уже в поэзии непременно один который-нибудь род должен быть высшим.

Конечно, Пушкин был столько поэт и столько умный человек, что не мог понимать эпос по мерке не только какой-нибудь дюжинной «Россиады», но даже и умной и щегольской «Генриады», которых несчастная форма уже слишком устарела и опошлится для времени, когда он явился. Но в то же время от возможности эпической поэмы в новой форме он не мог совершенно отречься. И потому, естественно, его идеал эпической поэмы заключался в неоклассицизме, или классицизме, подновленном так называемым романтизмом. Художественный такт Пушкина не мог допустить его выбрать содержание для эпической поэмы из русской истории до Петра Великого, — и потому он остановился на величайшей эпохе русской истории — на царствовании великого преобразователя России — и воспользовался величайшим его событием — Полтавскою битвою, в торжестве которой заключалось торжество всех трудов, всех подвигов, словом, всей реформы Петра Великого. Но в поэме Пушкина, состоящей из трех песен, Полтавская битва, равно как и герой ее — Петр Великий, являются только в последней (третьей) песне, тогда как две заняты любовью Мазепы к Марии и его отношениями к ее родственникам. Поэтому Полтавская битва составляет как бы эпизод из любовной истории Мазепы и ее развязку: этим явно унижается высота такого предмета, и эпическая поэма уничтожается сама собою! А между тем эта поэма носит название «Полтавы»; следственно, ее героем, ее мыслию должна бы быть Полтавская битва, ибо название поэтического произведения всегда важно, потому, что оно всегда указывает или на главное из его действующих лиц, в котором воплощается мысль сочинения, или прямо на эту мысль. Вот первая ошибка Пушкина, и ошибка великая! Но, может быть, нам возразят, что Пушкин совсем не думал писать эпической поэмы и что герой его поэмы — Мазепа, а не Полтавская битва. Подобное возражение тем естественнее, что Пушкин, как говорили и даже писали в то время, сперва хотел назвать свою поэму — «Мазепою», но почему-то после, когда приступил к ее печатанию, переименовал ее в «Полтаву». ¹ Положим, что это так, но и с этой точки зрения «Полтава» будет произведением ошибочным в ее общности, или целом. Какую мысль хотел выразить поэт через эту историю любви, смешанной с политическими замыслами и через них пришедшей в соприкосновение с Полтавскою битвою? Неужели эту: как опасно обольщать, особенно на старости лет, юную

невинность? И неужели мысль всей поэмы кроется в мелодраматическом смущении Мазепы при виде опустелого Кочубеева хутора, мимо которого промчался он с шведским королем с поля Полтавской битвы? И стоило ли для такой мысли, конечно, очень похвальной и нравственной, но тем не менее слишком частной и несколько не исторической, — стоило ли для нее изображать Полтавскую битву и Петра Великого? Не думаем! Конечно, любовь Мазепы к дочери Кочубея имеет историческое значение по отношению к доносу озлобленного Кочубея на Мазепу; но в отношении к Полтавской битве она, эта любовь, не более, как эпизод, как историческая подробность, — и Полтавская битва имеет огромное значение сама по себе, не только без любви Мазепы, но и без самого Мазепы. Если б поэт главную свою мысль имел любовь Мазепы, он должен бы Полтавскую битву ввести в свою поэму как эпизод, важный только по его отношению к лицу одного Мазепы, оставив в тени колоссальный образ Петра и упомянув разве только о мелодраматической смерти казака, влюбленного в Марию, который ездил с доносом Кочубея к Петру, а в Полтавской битве безумно бросился на Мазепу и, на смерть пораженный Войнаровским, умер с именем Марии на устах... Иначе весь эпизод Полтавской битвы необходимо должен был выйти какою-то особою поэмою в поэме, без всякого соотношения к любовной истории Мазепы — как оно и действительно вышло, ко вреду целой поэмы. А это ясно доказывает, что Пушкин хотел, во что бы то ни стало, воспользоваться случаем к созданию чего-то вроде эпической поэмы; Полтавская же битва, так кстати пришедшаяся к любовной истории Мазепы, была таким соблазнительным случаем, что поэт не мог пропустить его для осуществления своей мечты. Но в этой мечте о возможности эпической поэмы и заключается причина зыбкого основания «Полтавы», ибо даже из самой Полтавской битвы нельзя сделать поэмы. Эта битва была мыслию и подвигом одного человека; народ принимал в ней участие как орудие в руках Великого, которого понять и оценить могло только потомство и для которого суд потомства едва начался только со времен Екатерины Второй. Вообще из жизни Петра Великого гениальный поэт мог бы сделать не одну, а множество драм, но решительно ни одной эпической поэмы. Петр Великий слишком личен и характерен, следовательно, слишком драматичен для какой бы то ни было поэмы. Сверх того, для поэм годятся только лица полуисторические и полумифические; отдаленность эпохи, в которую они жили, способствует совокупить всё известное о их жизни в нескольких поэтических мгновениях. В жизни же исторического лица, не отдаленного от нас пространством веков и чуждыми нам условиями быта, всегда бывает слишком много тех прозаических подробностей, которых

нельзя выбрасывать, не впадая в напыщенность и высокопарность.

Итак, из «Полтавы» Пушкина эпическая поэма не могла выйти по причине невозможности эпической поэмы в наше время, а романтическая поэма, вроде байроновской, тоже не могла выйти по причине желания поэта слить ее с невозможною эпическою поэмою. И потому «Полтава» явилась поэмою без героя. Мы уже доказали, что смешно было бы считать Петра Великого героем поэмы, в которой главная и большая часть действия посвящена любовной истории Мазепы. Но и сам Мазепа также не может считаться героем «Полтавы». Байрон, в своей исполненной энергии и величия поэме, названной именем Мазепы, изобразил это лицо исторически неверно; но как он в этом изображении был верен поэтической истине, то из его Мазепы вышло лицо колоссально-поэтическое; там мы видим одно из тех титанических лиц, которые в таком избытке порождает глубокий дух английского поэта... Но Пушкин, лучше Байрона знавший Мазепу как историческое лицо, хотел быть верен истории, — и в этом сделал большую ошибку; ибо, скажите бога ради, что за герой поэмы, о котором сам поэт говорит:

Что рад и честно и бесчестно
Вредить он недругам своим;
Что ни единой он обиды
С тех пор, как жив, не забывал,
Что далеко преступны виды
Старик надменный простирал;
Что он не ведает святыни,
Что он не помнит благостыни,
Что он не любит ничего,
Что кровь готов он лить, как воду,
Что презирает он свободу,
Что нет отчизны для него.

Герой какого бы ни было поэтического произведения, если оно только не в комическом духе, должен возбуждать к себе сильное участие со стороны читателя. Если б этот герой был даже злодей, — и тогда он должен действовать на читателя силою своей воли, грандиозностью своего мрачного духа. Но в Мазепе мы видим одну низость интригана, состаревшегося в кознях. Чувствуя это, Пушкин хотел дать прочное основание своей поэме и действиям Мазепы в чувстве мщения, которым поклялся Мазепа Петру за личную обиду со стороны последнего. Мы узнаём это из разговора Мазепы с Орликом накануне Полтавской битвы:

Нет, поздно. Русскому царю
Со мной мириться невозможно.

Давно решила преложно
Моя судьба. Давно горю
Стесненной злобой. Под Азовом
Однажды я с царем суровым
Во стане ночью пировал:
Полны вином кипели чаши,
Кипели с ними речи наши,
Я слово смелое сказал.
Смутились гости молодые —
Царь, вспыхнув, чашу уронил
И за усы мои седые
Меня с угрозой ухватил.
Тогда, смирясь в бессильном гневе,
Отмстить себе я клятву дал;
Носил ее — как мать во чреве
Младенца носит. Срок настал.
Так, обо мне воспоминанье
Хранить он будет до конца.
Петру я послан в наказанье;
Я терн в листьях его венца:
Он дал бы грады родовые
И жизни лучшие часы,
Чтоб снова, как во дни былые,
Держать Мазепу за усы.
Но есть еще для нас надежды:
Кому бежать, решит заря.

Нет нужды говорить о художественном достоинстве этого рассказа: в нем виден великий мастер. Всё в нем дышит нравами тех времен, всё верно истории. Но хотя этот рассказ и основан на историческом предании, он тем не менее нисколько ни поясняет характера Мазепы, ни дает единство действию поэмы. Можно основать поэму на пафосе дикого, бесщадного мщения; но это мщение в таком случае должно быть рычагом всех действий лица, должно быть целию самому себе. Такое мщение не разбирает средств, не боится препятствия и не колеблется от страха неудачи. Но Мазепа был очень расчетлив для такого мщения: если б он знал, что его измена не удался, — мало того: если б он накануне Полтавской битвы, предвидя ее развязку, мог еще раз обмануть Петра и разыграть роль невинного, — он перешел бы на сторону Петра. Нет, на измену подвигла его надежда успеха, надежда получить из рук шведского короля хотя и вассальскую, хотя только с призраком самобытности, однако всё же корону. Это ли мщение? Нет, мщение видит одно — своего врага и готово вместе с ним броситься в бездну, погубить врага хотя бы ценою собственной гибели. Слова Мазепы,

что «русскому царю поздно с ним мириться», могут быть приняты не за что иное, как за хвастовство отчаяния. Петр был совсем не такой человек, который удостоил бы Мазепу чести видеть в нем своего врага и решился бы, даже ради спасения своего царства, мириться с ним: он видел в Мазепе не более как возмутившегося своего подданного, изменника. Мазепа этого не мог не знать, к своему несчастью: он был человек ума тонкого и хитрого. Но если бы даже и на мщении Мазепы основан был весь план поэмы Пушкина, то к чему же в ней любовная история Мазепы, если не к тому, чтоб разъединить интерес поэмы?.. Но, может быть, мысль поэта заключается во взаимной любви Мазепы и Марии? Старик, страстно влюбленный в молодую девушку, тоже страстно в него влюбленную, — это мысль глубоко поэтическая, и надо сказать, что Пушкин умел нарисовать ее кистью великого живописца. Некоторые из критиков того времени сильно восставали против возможности и естественности такой любви, но их нападки не стоят не только возражений, даже какого бы то ни было внимания.¹ Эти господа забыли об «Отелло» Шекспира — поэта, который в знании человеческого сердца и страстей имеет, конечно, больший, чем они, авторитет. Но Шекспир представил такую любовь как факт, не исследуя его законов, потому что другой нравственный вопрос должен был составить пафос его драмы. Наш поэт, напротив, анализирует самую возможность и естественность такого явления. И надо сказать, что в этом отношении он истинно *шекспировски* внес светоч поэзии во мрак вопроса и дал на него такой удовлетворительный ответ, какого можно ожидать только от великого поэта:

Мгновенно сердце молодое
Горит и гаснет. В нем любовь
Проходит и приходит вновь,
В нем чувство каждый день иное;
Не столь послушно, не слегка,
Не столь мгновенными страстями
Пылает сердце старика,
Окаменелое годами.
Упорно, медленно оно
В огне страстей раскалено;
Но поздний жар уж не остынет
И с жизнью лишь его покинет.

Далее мы увидим, что любовь Марии к Мазепе развита и объяснена еще подробнее, глубже, с мастерством, перед которым невольно останавливается пораженный удивлением читатель. Но на любовь Мазепы к Марии всё-таки нельзя смотреть, как на пафос поэмы, ибо эта любовь не заставила его ни на минуту

поколебаться в его мрачных замыслах. Бегство Марии страшно смутило Мазепу, но оно не имело никакого влияния на ход и развитие поэмы. Смущение Мазепы при виде Кочубеева хутора и потом, при виде сумасшедшей Марии, кажется нам мелодраматическою подставкою со стороны поэта. Может быть, это происходит еще и оттого, что после такого события, как Полтавская битва с ее следствиями, интерес любви уже не может не ослабеть. Здесь опять видна главная ошибка поэта, хотевшего связать романтическое действие с эпопеею. И вот почему «Полтава» не производит на читателя того единого, полного, совершенно удовлетворяющего впечатления, которое должно производить всякое глубоко концепированное и строго обдуманное поэтическое творение.

Но отдельные красоты в «Полтаве» изумительны. Если «Цыганы» далеко превзошли все предшествовавшие им произведения Пушкина и по идее и по исполнению, то «Полтава», уступая «Цыганам» в единстве плана, далеко превосходит их в совершенстве выражения. Из всех поэм Пушкина в «Полтаве» в первый раз стих его достиг своего полного развития, вполне стал пушкинским. Критики того времени не без основания придирались к двум или трем неправильно усеченным прилагательным, которые так неожиданно напомнили собою «пиитические вольности» прежней школы, например: *сонну* вместо сонную, *тризну тайну* вместо тризну тайную; на несколько смелых нововведений, как, например, в стихе: «Он, *должный* быть отцом и другом». ¹ Но мы укажем и еще на несколько незамеченных ими погрешностей, как, например, на неуместные славянизмы — *младой*, *благодыни*, *главы* и в особенности на два поражающие своею неточностью выражения: первое в монологе Мазепы против Кочубея, которого, бог знает почему, называет он *вольнодумцем*, и в разговоре свирепого (и вообще весьма прозаически выражающегося во всей поэме) Орлика, который советует Кочубею на допросе *питаться мыслию суровой*. Но вот и всё. За исключением этого, стихи в «Полтаве» — верх совершенства; по выходе этой поэмы русские в первый раз в большом сочинении читали такие стихи на своем родном языке:

Богат и славен Кочубей,
Его луга необозримы;
Там табуны его коней
Пасутся вольны, нехранимы.
Кругом Полтавы хутора
Окружены его садами,
И много у него добра,
Мехов, атласа, серебра
И на виду и под замками.

Но Кочубей богат и горд
Не долгогривыми конями,
Не златом, данью крымских орд,
Не родовыми хуторами:
Прекрасной дочерью своей
Гордится старый Кочубей.

И то сказать: в Полтаве нет
Красавицы, Марии равной.
Она свежа, как вешний цвет,
Взлелеянный в тени дубравной.
Как тополь киевских высот,
Она стройна. Ее движенья
То лебедя пустынных вод
Напоминают плавный ход,
То лани быстрые стремленья;
Как пена, грудь ее бела,
Вокруг высокого чела,
Как тучи, локоны чернеют.
Звездой блестят ее глаза;
Ее уста, как розы, рдеют.¹
Но не единая краса
(Мгновенный цвет!) молвою шумной
В молодой Марии почтена:
Везде прославилась она
Девницей скромной и разумной.
Зато завидных женихов
Ей плет У райна и Россия;
Но от венца, как от оков,
Бежит пугливая Мария.

Обращаясь к отдельным красотам «Полтавы», не знаешь, на чем остановиться — так много их. Почти каждое место, отдельно взятое наудачу из этой поэмы, есть образец высокого художественного мастерства. Не будем вычислять всех этих мест и укажем только на некоторые. Хотя казак, влюбленный в Марию, и есть лицо лишнее, введенное в поэму для эффекта, тем не менее его изображение (от стиха: «Между полтавских казаков», до стиха: «И взоры в землю опускал») представляет собою необыкновенно мастерскую картину. Следующий затем отрывок, от стиха «Кто при звездах и при луне», до стиха: «Царю Петру от Кочубея» — выше всякой похвалы: это вместе и народная песня и художественное создание. Кочубей, ожидающий в темнице своей казни, его разговор с Орликом (за исключением того, что говорит сам Орлик), — всё это начертано кистью столь широкою, могучею и в то же время спокойною и уверенною, что читатель не знает, чему удивиться: мрачности

ли ужасной картины или ее эстетической прелести. Можно ли читать без упоения, столь же полного грусти, сколько и наслаждения, эти стихи:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Луна спокойно с высоты
Над Белой Церковью сияет
И пышных гетманов сады
И старый замок озаряет.
И тихо, тихо всё кругом;
Но в замке шопот и смятенье.
В одной из башен, под окном,
В глубоком, тяжком размышленье,
Окован, Кочубей сидит
И мрачно на небо глядит.

Завтра казнь. Но без боязни
Он мыслит об ужасной казни;
О жизни не жалеет он.
Что смерть ему? желанный сон.
Готов он лечь во гроб кровавый.
Дрема долит. Но, боже правый!
К ногам злодея, молча, пасть
Как бессловесное создание,
Царем быть отдану во власть
Врагу царя на поруганье,
Утратить жизнь — и с нею честь,
Друзей с собой на плаху весть,
Над гробом слышать их проклятья,
Ложась безвинным под топор,
Врага веселый встретить взор
И смерти кинуться в объятья,
Не завещая никому
Вражды к злодею своему!..

И вспомнил он свою Полтаву,
Обычный круг семьи, друзей,
Минувших дней богатство, славу,
И песни дочери своей,
И старый дом, где он родился,
Где знал и труд, и мирный сон,
И всё, чем в жизни наслаждался,
Что добровольно бросил он,
И для чего?

Ответ Кочубея Орлику на допрос последнего о зарытых кладках был расхвален даже присяжными хулителями «Полтавы»,¹ и потому мы не говорим о нем. Кочубея пытают, а Мазепа в это время сидит у ног спящей дочери мученика и думает:

Ах, вижу я: кому судьбою
Волненья жизни суждены,
Тот стой один перед грозой,
Не призывай к себе жены.
В одну телегу впрячь неможно
Коня и трепетную лань.
Забылся я неосторожно:
Теперь плачу безумства дань.

В тоске страшных угрызений совести злодей сходит в сад, чтоб освежить пылающую кровь свою,— и обаятельная роскошь летней малороссийской ночи, в контрасте с мрачными душевными муками Мазепы, блещет и сверкает какою-то страшно-фантастическою красотой:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Но мрачны странные мечты
В душе Мазепы: звезды ночи,
Как обвинительные очи,
За ним насмешливо глядят.
И тополи, стеснившись в ряд,
Качая тихо головою,
Как судьи, шепчут меж собою.
И летней теплой ночи тьма
Душна, как черная тюрьма.

Вдруг... слабый крик... невнятный стон
Как бы из замка слышит он.
То был ли сон воображенья,
Иль плач совы, иль зверя вой,
Иль пытки стон, иль звук иной —
Но только своего волненья
Преодолеть не мог старик
И на протяжный, слабый крик
Другим отвечивал — тем криком,
Которым он в весельи диком
Поля сраженья оглашал,
Когда с Забелой, с Гамалеем,
И — с ним... и с этим Кочубеем
Он в бранном пламени скакал.

Скажите: как, каким языком хвалить такие черты и отрывки высокого искусства? Правду говорят, что хвалить мудренее, чем бранить! Чтоб быть достойным критиком таких стихов, надо самому быть поэтом — и еще каким! И потому мы, в сознании нашего бессилия, скажем убогою прозою, что если эта картина мучений совести Мазепы может подозрительному уму показаться несколько мелодраматическою выходкою (по той причине, что Мазепе, как закоренелому злодею, так же было не к лицу содрогаться от воплей терзаемой им жертвы, как и краснеть, подобно юноше, от приветов красоты), — то мастерство, с которым выражены эти мучения, выше всяких похвал и утомляет собою всякое удивление. Сцена между женою Кочубея и ее дочерью замечательно хороша по роли, какую играет в ней Мария. Вопрос изумленной, еще не очнувшейся от сна женщины, которая почти понимает и в то же время страшится понять ужасный смысл внезапного явления матери, этот вопрос: «Какой отец? какая казнь?» — равно как и все вопросительные и восклицательные ответы, — исполнен драматизма. Картина казни Кочубея и Искры отличается простотою и спокойствием, которые, в соединении с ее страшною верною действительности, производили бы на душу читателя невыносимое, подавляющее впечатление, если б творческое вдохновение поэта не ознаменовало ее печатью изящества. Этот палац, который, гуляя и веселяся на роковом помосте, алчно ждет жертвы, и то, играючи, берет в белые руки тяжелый топор, то шутит с веселою чернью, — и этот беспечный народ, который, по совершении казни, идет домой, толкуя меж собой про свои вечные работы: какая глубоко истинная, хотя в то же время и безотрадно тяжелая мысль во всем этом!

Но что все эти рассеянные богатою рукою поэта красоты — перед красотою третьей песни! И неудивительно: пафос этой третьей песни устремлен на предмет колоссально великий... Тут мы видим Петра и Полтавскую битву... Мастерскою кистью изобразил поэт преступные, мрачные помыслы, кипевшие в душе Мазепы; его притворную болезнь и внезапный переход с одра смерти на поприще властительства; гнев Петра, его сильные и быстрые меры к удержанию Малороссии... Как прекрасно это поэтическое обращение поэта к Карлу XII:

И ты, любовник бранной славы,
Для шлема кинувший венец,
Твой близок день: ты вал Полтавы
Вдали завидел наконец.

Картина Полтавской битвы начертана кистью широкою и смелою; она исполнена жизни и движения: живописец мог бы

писать с нее, как с природы. Но явление Петра в этой картине, изображенное огненными красками, поражает читателя, говоря собственными словами Пушкина, быстрым холодом вдохновения, подымающим волосы на голове,¹ производит на него такое впечатление, как будто бы он видит перед глазами совершение какого-нибудь таинства, как будто бы некий бог, в лучах нестерпимой для взоров смертного славы, проходит перед ним, окруженный громами и молниями...

Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божия гроза.
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит, глазами косо водит
И мчится в прахе боевом,
Гордясь могучим седоком.

Уж близок полдень. Жар пылает.
Как пахарь, битва отдыхает.
Кой-где гарцуют казаки.
Равняясь, строятся полки.
Молчит музыка боевая.
На холмах пушки, присмирив,
Прервали свой голодный рев.
И се — равнину оглашая,
Далече грянуло ура:
Полки увидели Петра.

И он промчался пред полками,
Могущ и радостен, как бой.
Он поле пожирал очам.
За ним вослед неслись толпой
Сии птенцы гнезда Петрова —
В пременах жребия земного,
В трудах державства и войны
Его товарищи, сыны:
И Шереметев благородный,
И Брюс, и Боур, и Репнин,
И, счастья баловень безродный,
Полудержавный властелин.

Представьте себе великого творческого гения, который столько лет носил и лелеял в душе своей замыслы преобразования целого народа, который столько трудился в поте царственного чела своего, — представьте его в ту решительную минуту, когда он начинает видеть, что его тяжба с веками, его гигантская борьба с самою природою, с самою возможностью готова увенчаться полным успехом, — представьте себе его преображенное, сияющее победным торжеством лицо, если только ваша фантазия довольно сильна для такого представления, — и вы будете видеть перед собою живую картину, начертанную Пушкиным в стихах, которые сейчас прочли... Да, в этом случае живописи стоило бы побороться с поэзией, — и великий живописец мог бы за честь себе поставить перевести на полотно, в живых красках, живые стихи Пушкина, чтоб решить задачу, как воспользуется живопись предметом, столь мастерски выраженным поэзией. Тут задача живописца состояла бы уже не в творчестве, а только в творчески свободном переводе одного и того же предмета с языка поэзии на язык живописи, чтоб, сравнительно, показать средства и способы того и другого искусства. Повторяем: тут живописцу нечего изобретать — для него готовы и группы, и подробности, и лицо Петра — эта главнейшая задача всей картины... Полтавская битва была не простое сражение, замечательное по огромности военных сил, по упорству сражающихся и количеству пролитой крови: нет, это была битва за существование целого народа, за будущность целого государства, это была проверка действительности замыслов столь великих, что, вероятно, они самому Петру, в горькие минуты неудач и разочарования, казались несбыточными, как и почти всем его подданным. И потому на лице последнего солдата должна выражаться бессознательная мысль, что совершается что-то великое и что он сам есть одно из орудий совершения...

Но этим еще не оканчивается великая картина: это только главная часть ее; в отдалении поэт показывает другую часть, меньшую, но без которой картина его не имела бы полноты:

И перед синими рядами
Своих воинственных дружин,
Несомый верными слугами,
В качалке, бледен, недвижим,
Страдая раной, Карл явился.
Вожди героя шли за ним.
Он в думу тихо погрузился.
Смущенный взор изобразил
Необычайное волнение.
Казалось, Карла приводил

Желанный бой в недоуменье...
Вдруг слабым манием руки
На русских двинул он полки.

В подробностях битвы особенно замечателен эпизод о волнении дряхлого и уже бессильного Палия, завидевшего врага своего, Мазепу. Но эпизод смерти казака влюбленного в Марию, несмотря на превосходные стихи, до приторности исполнен мелодраматизма и вовсе неуместен. Мы уже говорили, что самая мысль ввести в поэму этого казака, чтоб было с кем Кочубею отправить донос Петру на Мазепу, мелодраматически эффектна; ради ее поэт искажил историческое событие: донос был отослан не с казаком, а с старым монахом Никанором.

Картина битвы заключается еще картиною, с которою тоже за честь бы мог поставить себе поборотья великий живописец:

Пирует Петр. И горд, и ясен,
И полон славы взор его.¹
И царский пир его прекрасен.
При кликах войска своего,
В шатре своем он угощает
Своих вождей, вождей чужих,
И славных пленников ласкает,
И за учителей своих
Заздравный кубок поднимает

Теперь нам остается говорить о дивно прекрасных подробностях еще целой части поэмы, пафос которой составляет любовь Марии к Мазепе. Вся эта часть поэмы есть как бы поэма в поэме, и ее, конечно, стало бы на особую отдельную поэму.

В историческом факте любви Мазепы и Марии Пушкин воспользовался только идеею любви старика к молодой девушке и молодой девушки к старику. В подробностях, и даже в изображении дочери Кочубея, он отступал от истории. Поэтому весь этот факт он переделал по своему идеалу, — и дочь Кочубея является у него совершенно идеализированною. Он переменял даже ее имя — Матроны на Марию. Когда Матрона убежала к старому гетману, — он, боясь соблазна и толков, переслал ее в родительский дом, где мать Матроны *катовала* (палачила. истязала, секла) ее. Но это, как и естественно, только еще больше раздражало энергию страсти бедной девушки. Мазепа любил ее, писал к ней страстные письма, но в отношении к ней не принял никакого твердого решения — то умолял о свиданиях, то советовал идти в монастырь.

Как бы то ни было, но основание, сущность отношений Мазепы и Марии в поэме Пушкина исторические, и еще более

истинные поэтически, и Пушкин умел ими воспользоваться, как истинно великий поэт, хотя он их и идеализировал по-своему.

Не только первый пух ланит,
Да русы кудри молодые,
Порой и старца строгий вид,
Рубцы чела, волосы седые
В воображенье красоты
Влагают страстные мечты.

Подобное явление редко, но тем не менее действительно. Возможность его заключается в законах человеческого духа, и потому, по редкости, его можно находить удивительным, но нельзя находить неестественным. Самая обыкновенная женщина видит в мужчине своего защитника и покровителя; отдаваясь ему — сознательно или бессознательно, но во всяком случае она делает обмен красоты или прелести на силу и мужество. После этого очень естественно, если бывают женские натуры, которые, будучи исполнены страстей и энтузиазма, до безумия увлекаются нравственным могуществом мужчины, украшенным властью и славой, — увлекаются им без соображения неравенства лет. Для такой женщины самые седины прекрасны, и чем круче нрав старика, тем за большее счастье и честь для себя считает она влиянием своей красоты и своей любви укрощать его порывы, делать его ровнее и мягче. Само безобразие этого старика — красота в глазах ее. Вот почему кроткая, робкая Дездемона так беззаветно отдалась старому воину, суровому мавру — *великому* Отелло. В Марии Пушкина это еще понятнее: ибо Мария, при всей непосредственности и неразвитости ее сознания, одарена характером гордым, твердым, решительным. Она была бы достойна слить свою судьбу не с таким злодеем, как Мазепа, но с героем в истинном значении этого слова. И, как бы ни велика была разница их лет, — их союз был бы самый естественный, самый разумный. Ошибка Марии состояла в том, что она в душе, готовой на всё злое для достижения своих целей, думала увидеть душу великую, дерзость безнравственности приняла за могущество героизма. Эта ошибка была ее несчастием, но не виною: Мария, как женщина, велика в этой ошибке. На этом основании нам понятна ее любовь, понятно —

Зачем бежала своеюравно
Она семейственных оков,
Томила тайно, воздыхала
И на приветы женихов
Молчаньем гордым отвечала;

Зачем так тихо за столом
Она лишь гетману внимала,
Когда беседа ликовала,
И чаша пенилась вином;
Зачем она всегда певала
Те песни, кои он слагал,
Когда он беден был и мал,
Когда молва его не знала;
Зачем с неженскою душой
Она любила конный строй,
И бранный звон литавр, и клики
Пред бунчуком и булавой
Малороссийского владыки...

Нельзя довольно надивиться богатству и роскоши красок, которыми изобразил поэт страстную и грандиозную любовь этой женщины. Здесь Пушкин, как поэт, вознесся на высоту, доступную только художникам первой величины. Глубоко вонзился он свой художнический взор в тайну великого женского сердца и ввел нас в его святилище, чтоб внешнее сделать для нас выражением внутреннего, в факте действительности открыть общий закон, в явлении — мысль...

Мария, бедная Мария,
Краса черкасских дочерей!
Не знаешь ты, какого змия
Ласкаешь на груди своей.
Какой же властью непонятной
К душе свирепой и развратной
Так сильно ты привлечена?
Кому ты в жертву отдана?
Его кудрявые седины,
Его глубокие морщины,
Его блестящий, впалый взор,
Его лукавый разговор —
Тебе всего, всего дороже:
Ты мать забыть для них могла.
Соблазном посланное ложе
Ты отчей сени предпочла.
Своими чудными очами
Тебя старик заворожил,
Своими тихими речами
В тебе он совесть усыпил;
Ты на него с благоговеньем
Возводишь ослепленный взор,
Его лелеешь с умиленьем —
Тебе приятен твой позор;

Ты им в безумном упоеньи,
Как целомудрием, горда —
Ты прелесть нежную стыда
В своем утратила паденьи...

Что стыд Марии? Что молва?
Что для нее мирские пени,
Когда склоняется в колени
К ней старца гордая глава,
Когда с ней гетман забывает
Судьбы своей и труд, и шум,
Иль тайны смелых, грозных дум
Ей, деве робкой, открывает?

Но в такой великой натуре любовь может быть только преобладающею страстию, которая в выборе не допускает никакого совместничества, даже никакого колебания, но которая не заглушает в душе других нравственных привязанностей. И потому блаженство любви не отнимает в сердце Марии места для грустного и тревожного воспоминания об отце и матери.

И дней невинных ей не жаль,
И душу ей одна печаль
Порой, как туча, затмевает:
Она унылых пред собой
Отца и мать воображает;
Она, сквозь слезы, видит их
В бездетной старости, одних,
И, мнится, пеням их впитает...
О, если б ведала она,
Что уж узнала вся Украина!
Но от нее сохранена
Еще убийственная тайна.

Нам скажут, что в действительности это было не так, ибо Матрона ненавидела своих родителей и клялась вечно «любыты и сердечне кохаты Мазепу на злость ее *ворогам*». Но ведь в действительности-то родители Матроны *катовали* ее... Понятно, почему Пушкин решился поэтически отступить от «такой» действительности...

Но нигде личность Марии не возвышается в поэме Пушкина до такой апофеозы, как в сцене ее объяснения с Мазепою — сцене, написанной истинно шекспировскою кистью. Когда Мазепа, чтоб рассеять ревнивые подозрения Марии, принужден был открыть ей свои дерзкие замыслы, она все забывает: нет больше сомнений, нет беспокойства; мало того, что она

верит ему, верит, что он не обманывает ее: она верит, что он не обманывается и в своих надеждах... Ее ли женскому уму, воспитанному в затворничестве, обреченному на отчуждение от действительной жизни, ей ли знать, как опасны такие стремления и чем оканчиваются они! Она знает одно, верит одному, — что он, ее возлюбленный, *так могут*, что не может не достичь всего, чего бы только захотел. Блеск короны на седых кудрях любовника уже ослепил ее очи, — и она восклицает с уверенностью дитяти, сильною и разумною одною любовию, но не знанием жизни:

О, милый мой,
Ты будешь царь земли родной!
Твоим сединам как пристанет
Корона царская!

М а з е п а

Постой,
Не всё свершилось. Буря грянет;
Кто может знать, что ждет меня?

М а р и я

Я близ тебя не знаю страха —
Ты так могущ! О, знаю я:
Трон ждет тебя.

М а з е п а

А если плаха?

М а р и я

С тобой на плаху, если так.
Ах, пережить тебя могу ли?
Но нет: ты носишь власти знак.

М а з е п а

Меня ты любишь?

М а р и я

Я! люблю ли?

М а з е п а

Скажи: отец или супруг
Тебе дороже?

М а р и я

Милый друг,
К чему вопрос такой? тревожит

Меня напрасно он. Семейю
Стараюсь я забыть мою.
Я стала ей в позор; быть может,
(Какая страшная мечта!)
Моим отцом я проклята,
А за кого?

М а з е п а

 Так я дороже
Тебе отца? Молчишь...

М а р и я

 О, боже!

М а з е п а

Что ж? отвечай.

М а р и я

 Реши ты сам.

М а з е п а

Послушай: если было б нам,
Ему иль мне, погибнуть надо,
А ты бы нам судьей была,
Кого б ты в жертву принесла,
Кому бы ты была ограда?

М а р и я

Ах, полно! Сердце не смущай!
Ты искуситель!

М а з е п а

 Отвечай!

М а р и я

Ты бледен: речь твоя сурова...
О, не сердись! Всем, всем готова
Тебе я жертвовать, поверь;
Но страшны мне слова такие.
Довольно.

М а з е п а

 Помни же, Мария,
Что ты сказала мне теперь.

Вникните во всю эту сцену, разберите в ней всякую подробность, взвесьте каждое слово: какая глубина, какая истина и вместе с тем какая простота! Этот ответ Марии: «Я! люблю ли?» — это желание уклониться от ответа на вопрос, уже решенный ее сердцем, но всё еще страшный для нее — кто ей дороже: любовник или отец, и кого из них принесла бы она в жертву для спасения другого, — и потом решительный ответ при виде гнева любовника... как всё это драматически, и сколько тут знания женского сердца!

Явление сумасшедшей Марии, неуместное в ходе поэмы и даже мелодраматическое, как средство испугать совесть Мазепы, превосходно как дополнение портрета этой женщины. Последние слова ее безумной речи исполнены столько же трагического ужаса, сколько и глубокого психологического смысла:

Пойдем домой. Скорей... уж поздно.
Ах, вижу, голова моя
Полна волнения пустого:
Я принимала за другого
Тебя, старик. Оставь меня.
Твой взор насмешлив и ужасен.
Ты безобразен. Он прекрасен:
В его глазах блестит любовь,
В его речах такая нега!
Его усы белее снега,
А на твоих засохла кровь.

Творческая кисть Пушкина нарисовала нам не один женский портрет, но ничего лучше не создала она лица Марии. Что перед нею эта препрославленная и столько восхищавшая всех и теперь еще многих восхищающая Татьяна — это смешение деревенской мечтательности с городским благоразумием?..

Но «Полтава» принадлежит к числу превосходнейших творений Пушкина не по одному лицу Марии. Лишенная единства мысли и плана, а потому недостаточная и слабая в целом, поэма эта есть великое произведение по ее частностям. Она заключает в себе несколько поэм и по тому самому не составляет одной поэмы. Богатство ее содержания не могло высказаться в одном сочинении, и она распалась от тяжести этого богатства. Третья песнь ее, сама по себе, есть нечто особенное, отдельная поэма в эпическом роде. Но из нее нельзя было сделать эпической поэмы: если б поэт и дал ей обширнейший объем, она и тогда осталась бы рядом превосходнейших картин, но не поэмою. Чувствуя это, поэт хотел связать ее с историею любви, имеющею драматический интерес; но эта связь не могла не выйти чисто внешнею. И вся эта разрозненность выразилась

в эпилоге, в котором поэт говорит сперва о гордых и сильных людях того века, потом о Петре Великом, далее — о Карле XII, о Мазепе, о Кочубее с Искрою и оканчивает всё это Мариєю... Несмотря на то, «Полтава» была великим шагом вперед со стороны Пушкина. Как архитектурное здание, она не поражает общим впечатлением, нет в ней никакого преобладающего элемента, к которому бы все другие относились гармонически; но каждая часть в отдельности есть превосходное художественное произведение. И никогда еще до того времени наш поэт не употреблял таких драгоценных материалов на свои здания, никогда не отделывал их с большим художественным совершенством. Сколько простоты и энергии в его стихе! Какая живая ответственность между содержанием и колоритом языка, которым оно передано! Есть что-то оригинальное, самобытное, чисто русское в тоне рассказа, в духе и обороте выражений! И между тем как дурно была принята эта поэма! Один критик, желая высказать посылное свое остроумие, назвал палача *белоручкою*, а всю картину казни — отвратительною! Вот уж подлинно белоручка! Другой посмеялся, как над нелепостью, над любовью старика Мазепы к молодой девушке, и находил оправдание этого факта разве только в русской пословице: *седина в бороду, а бес в ребро*. Третий доказывал, что все действующие лица «Полтавы» карикатурны, на основании отзывов Мазепы о Карле XII и Петре Великом!.. И всё это тогда читалось; многие даже верили дельности таких отзывов!.¹

Теперь нам следовало бы говорить о «Евгении Онегине»; но статья наша и так вышла велика, а «Евгений Онегин», кроме своего огромного объема, имеет в русской литературе и русской жизни столь важное значение, что о нем надо или говорить много, или совсем не говорить. И потому мы отлагаем его разбор до следующей статьи, а эту кончим беглым взглядом на «Графа Нулина».

«Граф Нулин» — не более, как легкий сатирический очерк одной стороны нашего общества, но очерк, сделанный рукою в высшей степени художественною. Сказкою «Модная жена» Дмитриев некогда чуть не стяжал венка бессмертия. Сказка его действительно прекрасна; ее и теперь нельзя читать без удовольствия; но венки бессмертия в наше время очень вздорожали, — и, хотя «Граф Нулин» бесконечно выше и лучше «Модной жены» Дмитриева, однако не им будет бессмертен Пушкин: для «Графа Нулина» достаточно чести быть не больше, как листиком в лавровом венке его. В лице графа Нулина поэт с неподражаемым мастерством изобразил одного из тех пустых людей высшего светского круга, которые так обыкновенны в жизни. Наталья Павловна — тип молодой помещицы новых времен, которая воспитывалась в пансионе, в деле моды не от-

стает от века, хотя живет в глуши, о хозяйстве не имеет никакого понятия, читает чувствительные романы и зевает в обществе своего мужа — истинного типа степного медведя и псаля. В этой повести всё так и дышит русской природою, серенькими красками русского деревенского быта. Только один Пушкин умел так легко и так ярко набрасывать картины столь глубоко верные действительности, как, например, эта:

Пора, пора! рога трубят;
Псаля в охотничьих уборах
Чем свет уж на конях сидят;
Борзые прыгают на сворах.
Выходит барня на крыльцо,
Всё, подбочась, обозревает;
Его довольное лицо
Приятной важностью сияет.
Чекмень затянутый на нем,
Турецкий нож за кушаком,
За пазухой во фляжке ром,
И рог на бронзовой цепочке.
В ночном чепце, в одном платочке,
Глазами сонными жена
Сердито смотрит из окна
На сбор, на псаляную тревогу.
Вот мужу подвели коня.
Он холку хватъ — и в стремя ногу,
Кричит жене: не жди меня!
И выезжает на дорогу.

В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря)
В деревне скучно: грязь, ненастье,
Осенний ветер, мелкий снег
Да вой волков. Но то-то счастье
Охотнику! не зная нег,
В отъезде поле он гарцует,
Везде находит свой ночлег,
Бранится, мокнет и пирует
Опустошительный набег.

А что же делает супруга
Одна, в отсутствии супруга?
Занятий мало ль есть у ней?
Грибы солить, кормить гусей,
Заказывать обед и ужин,
В амбар и в погреб заглянуть.

Хозяйки глаз повсюду нужен:
Он вмиг заметит что-нибудь.

К несчастью, героиня наша
(Ах, я забыл ей имя дать!
Муж просто звал ее Наташа,
Но мы — мы будем называть
Наталья Павловна), к несчастью,
Наталья Павловна совсем
Своей хозяйственной частью
Не занималась, затем,
Что не в отеческом законе
Она воспитана была,
А в благородном пансионе
У эмигрантки Фальбала.

Она сидит перед окном;
Пред ней открыт четвертый том
Сантиментального романа:
Любовь Элизы и Армана,
Иль переписка двух семей —
Роман классический, старинный,
Отменно длинный, длинный, длинный,
Нравоучительный и чинный,
Без романтических затей.

Наталья Павловна сначала
Его внимательно читала,
Но скоро как-то развлеклась
Перед окном возникшей дракой
Козла с дворовою собакой
И ею тихо занялась.
Кругом мальчишки хохотали;
Меж тем печально под окном
Индеек с криком выступали
Вослед за мокрым петухом;
Три утки полоскались в луже;
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор;
Погода становилась хуже:
Казалось, снег идти хотел...
Вдруг колокольчик зазвенел.

Кто долго жил в глуши печальной,
Друзья, тот, верно, знает сам,
Как сильно колокольчик дальный

Порой волнует сердце нам.
Не друг ли едет запоздалый,
Товарищ юности удалой?..
Уж не она ли?.. Боже мой!
Вот ближе, ближе. Сердце бьется.
Но мимо, мимо звук несется,
Слабей... и смолкнул за горой.

Здесь целый ряд картин в фламандском вкусе,— и ни одна из них не уступит в достоинстве любому из тех произведений фламандской живописи, которые так высоко ценятся знатоками. Что составляет главное достоинство фламандской школы, если не умение представлять прозу действительности под поэтическим углом зрения? В этом смысле «Граф Нулин» есть целая галерея превосходнейших картин фламандской школы. И если мы сказали, что не «Графом Нулиным» будет бессмертен Пушкин, это не значит, чтоб мы на поэму его смотрели, как на легонькое литературное произведение, как на остроумную шутку: нет, это значит только, что у Пушкина слишком много гораздо больших прав на бессмертие, чем «Граф Нулин», и что эта поэмка, которая могла бы составить главный капитал известности для иного поэта, у Пушкина есть только роскошь, избыток, который тратится без внимания и без сожаления.

Нельзя не подивиться легкости, с какою поэт схватывает в «Графе Нулине» самые характеристические черты русской жизни. Вот, например, портрет Параша, горничной Натальи Павловны:

...Параша эта
Наперсница ее затей:
Шьет, моет, вести переносит,
Изношенных капотов просит,
Пороку баряна смешит,¹
Порой на барина кричит
И лжет пред барыней отважно.

Да, это тип всех русских горничных, которые служат барыням нового, т. е. пансионского образования!

Говорить ли, что вся поэма исполнена ума, остроумия, легкости, грации, тонкой иронии, благородного тона, знания действительности, написана стихами в высшей степени превосходными? Пушкин иначе и не умел писать,— а «Граф Нулин» есть одно из удачнейших его произведений.

Эта поэма в первый раз была напечатана в «Северных цветах» 1828 года, а отдельно вышла в 1829 году.² Тогда-то опрокинулась на нее со всем остервенением педантическая

критика. Главною виною поставлено было «Графу Нулину» пустота будто бы его содержания. По убеждению этой критики, поэзия должна заниматься только важными предметами, каковые обретаются в одах Ломоносова, его «Петриаде», одах Петрова и стопудовых пиимах Хераскова. Ей, этой неотесанной критике, и в голову не входило, что всё это высокопарное и торжественное песнопение, взятое массою, далеко не стоит одной страницы из «Графа Нулина». Потом поставлена была в великое преступление «Графу Нулину» неприличная вольность его содержания и изложения, будто бы оскорбляющая хороший тон светского общества. Бедная критика! Она любезности училась в девичьих, а хорошего тона набиралась в прихожих: удивительно ли, что «Граф Нулин» так жестоко оскорбил ее тонкое чувство приличия?¹ Бедная критика! Она и до сих пор добродушно убеждена в своем знании большого света и нещадно преследует «Мертвые души» за нарушение условий хорошего тона,— а большой свет, неблагодарный, до сих пор не хочет и подозревать существования ее, бедной критики, и с таким же наслаждением прочел «Мертвые души», с каким некогда читал «Графа Нулина», не видя ни в том, ни в другом произведении ничего противного и оскорбительного тому, что называет он «хорошим тоном» и «приличием».

СТАТЬЯ ВОСЬМАЯ¹

«Евгений Онегин»

Признаемся: не без некоторой робости приступаем мы к критическому рассмотрению такой поэмы, как «Евгений Онегин». И эта робость оправдывается многими причинами. «Онегин» есть самое задушевное произведение Пушкина, самое любимое дитя его фантазии, и можно указать слишком на немногие творения, в которых личность поэта отразилась бы с такою полнотою, светло и ясно, как отразилась в «Онегине» личность Пушкина. Здесь вся жизнь, вся душа, вся любовь его; здесь его чувства, понятия, идеалы. Оценить такое произведение значит — оценить самого поэта во всем объеме его творческой деятельности. Не говоря уже об эстетическом достоинстве «Онегина», эта поэма имеет для нас, русских, огромное историческое и общественное значение. С этой точки зрения даже и то, что теперь критика могла бы с основательностью назвать в «Онегине» слабым или устарелым, — даже и то является исполненным глубокого значения, великого интереса. И нас приводит в затруднение не одно только сознание слабости наших сил для верной оценки такого произведения, но и необходимость в одно и то же время во многих местах «Онегина», с одной стороны, видеть недостатки, с другой — достоинства. Большинство нашей публики еще не стало выше этой отвлеченной и односторонней критики, которая признаёт в произведениях искусства только безусловные недостатки или безусловные достоинства и которая не понимает, что условное и относительное составляют форму безусловного. Вот почему некоторые критики добродушно были убеждены, что мы не уважаем Державина, находя в нем великий талант и в то же самое время не находя между произведениями его ни одного, которое было бы вполне художественно и могло бы вполне удовлетворить требованиям эстетического вкуса нашего времени. Но в отношении к «Онегину» наши суждения могут показаться многим еще более противоречащими, потому что «Онегин» со стороны формы есть произведение, в высшей степени художественное, а со стороны содержания самые его

недостатки составляют его величайшие достоинства. Вся наша статья об «Онегине» будет развитием этой мысли, какую бы ни показалась она с первого взгляда многим из наших читателей.

Прежде всего в «Онегине» мы видим поэтически воспроизведенную картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития. С этой точки зрения «Евгений Онегин» есть поэма *историческая* в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица. Историческое достоинство этой поэмы тем выше, что она была на Руси и первым и блистательным опытом в этом роде. В ней Пушкин является не просто поэтом только, но и представителем впервые пробудившегося общественного самосознания: заслуга безмерная! До Пушкина русская поэзия была не более, как понятливою и переимчивою ученицею европейской музыки, — и потому все произведения русской поэзии до Пушкина как-то походили больше на этюды и копии, нежели на свободные произведения самобытного вдохновения. Сам Крылов — этот талант, столько же сильный и яркий, сколько и национально-русский, долго не имел смелости отказаться от незавидной чести быть то переводчиком, то подражателем Лафонтена.¹ В поэзии Державина ярко проблескивают и русская речь и русский ум, но не больше, как проблескивают, потопляемые водою риторически понятых иноземных форм и понятий. Озеров написал русскую трагедию, даже историческую — «Дмитрия Донского», но в ней «русского» и «исторического» — одни имена: все остальное столько же русское и историческое, сколько французское или татарское. Жуковский написал две «русские» баллады — «Людмилу» и «Светлану»; но первая из них есть переделка немецкой (и притом довольно дюжинной) баллады, а другая, отличаясь действительно поэтическими картинами русских святочных обычаев и зимней русской природы, в то же время вся проникнута немецкою сентиментальностью и немецким фантазмом. Муза Батюшкова, вечно скитаясь под чужими небесами, не сорвала ни одного цветка на русской почве. Всех этих фактов было достаточно для заключения, что в русской жизни нет и не может быть никакой поэзии и что русские поэты должны за вдохновением скакать на Пегасе в чужие края, даже на Восток, не только на Запад. Но с Пушкиным русская поэзия из робкой ученицы явилась даровитым и опытным мастером. Разумеется, это сделалось не вдруг, потому что вдруг ничего не делается. В поэмах: «Руслан и Людмила» и «Братья разбойники» Пушкин был не больше, как учеником, подобно своим предшественникам, — но не в поэзии только, как они, а еще и в попытках на поэтическое изображение русской действительности. Этим учениче-

ством и объясняется, почему в «Руслане и Людмиле» так мало русского и так много итальянского, а «Разбойники» так похожи на шумливую мелодраму. Есть у Пушкина русская баллада «Жених», написанная им в 1825 году, в котором появилась и первая глава «Онегина». Эта баллада, и со стороны формы и со стороны содержания, насквозь проникнута русским духом, и о ней в тысячу раз больше, чем о «Руслане и Людмиле», можно сказать:

Здесь русский дух, здесь Русью пахнет.

Так как эта баллада и тогда не обратила на себя особенного внимания, а теперь почти всеми забыта, мы выпишем из нее сцену сватовства:

На утро сваха к ним на двор
Нежданная приходит.
Наташу хвалит, разговор
С отцом ее заводит:
«У вас товар, у нас купец,
Собою парень молодец,
И статный и проворный,
Не вздорный, не зазорный.

Богат, умен, ни перед кем
Не кланяется в пояс,
А как боярин между тем
Живет, не беспокоясь;
А подарит невесте вдруг
И лисью шубу, и жемчуг,
И перстни золотые,
И платья парчевые.

Катаясь, видел он вчера
Ее за воротами;
Не по рукам ли, да с двора,
Да в церковь с образами?»
Она сидит за пирогом
Да речь ведет обняком,
А бедная невеста
Себе не видит места.

«Согласен, — говорит отец, —
Ступай благополучно,
Моя Наташа, под венец:
Одной в светелке скучно.
Не век девицей вековать,

Не всё касатке распевать,
Пора гнездо устроить,
Чтоб детушек покоить».

И такова вся эта баллада, от первого до последнего слова! В народных русских песнях, вместе взятых, не больше русской народности, сколько заключено ее в этой балладе! Но не в таких произведениях должно видеть образцы проникнутых национальным духом поэтических созданий,— и публика не без основания не обратила особенного внимания на эту чудную балладу. Мир, так верно и ярко изображенный в ней, слишком доступен для всякого таланта уже по слишком резкой его особенности. Сверх того, он так тесен, мелок и немногосложен, что истинный талант не долго будет воспроизводить его, если не захочет, чтоб его произведения были односторонни, однообразны, скучны и, наконец, пошлы, несмотря на все их достоинства. Вот почему человек с талантом делает обыкновенно не более одной или, много, двух попыток в таком роде: для него это — дело между прочим, затеянное больше из желания испытать свои силы и на этом поприще, нежели из особенного уважения к этому поприщу. Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», не превосходя пушкинского «Жениха» со стороны формы, слишком много превосходит его со стороны содержания. Это — поэма, в сравнении с которою ничтожны все богатырские народно-русские поэмы, собранные Киршею Даниловым. И между тем «Песня» Лермонтова была не более, как опыт таланта, проба пера, и очевидно, что Лермонтов никогда ничего больше не написал бы в этом роде. В этой песне Лермонтов взял всё, что только мог ему представить сборник Кирши Данилова,— и новая попытка в этом роде была бы по необходимости повторением одного и того же — старые погудки на новый лад. Чувства и страсти людей этого мира так однообразны в своем проявлении; общественные отношения людей этого мира так просты и не сложны, что всё это легко исчерпывается до дна одним произведением сильного таланта. Разнообразие страстей, тонкие до бесконечности оттенки чувств, бесчисленно многосложные отношения людей, общественные и частные,— вот где богатая почва для цветов поэзии, и эту почву может приготовить только сильно развивающаяся или развившаяся цивилизация. Произведения вроде «Jeanne» * Жоржа Занда возможны только во Франции, потому что там цивилизация, в многосложности ее элементов, все сословия поставила в тесное и электрически взаимодействующее отно-

* «Жанны» (франц.). — Ред.

шение друг к другу.¹ Наша поэзия, напротив, должна искать для себя материалов почти исключительно в том классе, который, по своему образу жизни и обычаям, представляет более развития и умственного движения. И если национальность составляет одно из высочайших достоинств поэтических произведений, — то, без сомнения, истинно национальных произведений должно искать у нас только между такими поэтическими созданиями, которых содержание взято из жизни условия, создавшегося по реформе Петра Великого и усвоившего себе формы образованного быта. Но большинство публики до сих пор понимает это дело иначе. Назовите народным или национальным произведением «Руслана и Людмилу», — и с вами все согласится, что это действительно и народное и национальное произведение. Еще более будут согласны с вами, если вы назовете народным произведением всякую пьесу, в которой действуют мужики и бабы, бородатые купцы и мещане или в котором действующие лица пересыпают свой незатейливый разговор русскими пословицами и поговорками и, вдобавок, пропускают между ими риторические, на семинарский манер, фразы о народности и т. п. Люди более умные и образованные охотно (и притом весьма основательно) видят народную русскую поэзию в баснях Крылова, и даже готовы видеть ее (что уже не так основательно) не только в сказках Пушкина («О царе Салтане», «О мертвой царевне и о семи богатырях»), но и (что уже вовсе неосновательно) в сказках Жуковского («О царе Берендее до колен борода» и «О спящей царевне»). Но немногие согласятся с вами, и для многих покажется странным, если вы скажете, что первая истинно национально-русская поэма в стихах была и есть — «Евгений Онегин» Пушкина и что в ней народности больше, нежели в каком угодно другом народном русском сочинении. А между тем это такая же истина, как и то, что дважды два — четыре. Если ее не все признают национальной — это потому, что у нас издавна укоренилось престранное мнение, будто бы русский во фраке или русская в корсете — уже не русские и что русский дух дает себя чувствовать только там, где есть зипун, лапти, сивуха и кислая капуста. В этом случае у нас многие даже и между так называемыми образованными людьми бессознательно подражают русскому простонародью, которое всякого чужестранца из Европы называет *немцем*. И вот где источник пустой боязни некоторых, чтоб мы все не онемечились! Все европейские народы развивались как один народ, сперва под сению католического единства, духовного (в лице папы) и светского (в лице избранного главы священной Римской империи), а потом под влиянием одних и тех же стремлений к последним результатам цивилизации, — однако, тем не менее,

между французом, немцем, англичанином, итальянцем, шведом, испанцем такая же существенная разница, как и между русским и индийцем. Это струны одного и того же инструмента — духа человеческого, но струны разного объема, каждая с своим особенным звуком, — и потому-то они издают полные гармонические аккорды. Если же народы Западной Европы, все равно происходящие от великого тевтонского племени, большею частью смешавшегося с романскими племенами, все равно развившиеся на почве одной и той же религии, под влиянием одних и тех же обычаев, одного и того же общественного устройства, и потом все равно воспользовавшиеся богатым наследием древнеклассического мира, — если, говорим, все народы Западной Европы, составляющие собою единое семейство, тем не менее резко отличаются один от другого, то естественное ли дело, чтоб русский народ, возникший на другой почве, под другим небом, имевший свою историю, ни в чем не похожую на историю ни одного западноевропейского народа, естественно ли, чтоб русский народ, усвоив себе одежду и обычаи европейские, мог утратить свою национальную самобытность и походить, как две капли воды, на каждого из европейских народов, из которых каждый друг от друга резко отличается и физической и нравственною физиономиею?.. Да это нелепость нелепостей! Хуже этого ничего нельзя выдумать! Первая причина особенности племени или народа заключается в почве и климате занимаемой им страны; а много ли на земном шаре стран, одинаковых в геологическом и климатологическом отношениях? И потому, чтоб напор европейских обычаев и идей мог лишить русских их национальности, для этого нужно прежде всего ровный, степной материк России превратить в гористый; бесконечное его пространство сделать меньшим по крайней мере в десять раз (за исключением Сибири). И много, кроме того, нужно бы сделать такого, чего нельзя сделать и о чем фантазировать на досуге прилично только господам Маниловым. Далее: бедна та народность, которая трепещет за свою самостоятельность при всяком соприкосновении с другою народностью! Наши самозванные патриоты не видят, в простоте ума и сердца своего, что, беспрестанно боясь за русскую национальность, они тем самым жестоко оскорбляют ее. Но когда сделалось всегда победоносным русское войско, если не тогда, как Петр Великий одел его в европейское платье и приучил его сообразной с этим платьем военной дисциплине? Как-то естественно видеть толпу крестьян, дурно вооруженных, еще хуже дисциплинированных, по случаю войны недавно оторванных от избы и сохи, — как-то естественно видеть их бегущими в беспорядке с поля битвы: точно так же, как естественно видеть полки солдат, даже и

при военной неудаче, или храбро умирающими на поле битвы, или отступающими в грозном порядке. Некоторые из горячих славянолюбов говорят: «Посмотрите на немца, — он везде немец, и в России, и во Франции, и в Индии; француз тоже везде француз, куда бы ни занесла его судьба; а русский в Англии — англичанин, во Франции — француз, в Германии — немец». Действительно, в этом есть своя сторона истины, которой нельзя оспаривать, но которая служит не к унижению, а к чести русских. Это свойство удачно применяться ко всякому народу, ко всякой стране отнюдь не есть исключительное свойство только образованных сословий в России, но свойство всего русского племени, всей северной Руси. Этим свойством русский человек отличается и от всех других славянских племен, и, может быть, ему-то и обязан он своим превосходством над ними. Известно, что наши русские солдаты — удивительные природные философы и политики, и нигде ничему не удивляются, но всё находят очень естественным, как бы это всё ни было противоположно их понятиям и привычкам. Чтоб слишком не распространяться об этом предмете, ссылаемся, для краткости, на замечание Лермонтова об удивительной способности русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить. «Не знаю (говорит автор «Героя нашего времени»), достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает невероятную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения». ¹ Здесь дело идет о Кавказе, а не о Европе; но русский человек везде тот же. Угловатый немец, тяжеловатогордый Джон Буль ² уже самыми их ухватками и манерами никогда и нигде не скроют своего происхождения; и после француза только русский может по наружности казаться просто человеком, не нося на своем лбу национального клейма или паспорта. Но из этого отнюдь не следует, чтоб русский, умея в Англии походить на англичанина, а во Франции — на француза, хоть на минуту перестал быть русским или хоть на минуту не шутя мог сделаться англичанином или французом. Форма и сущность не всегда — одно и то же. Хорошую форму почему не усвоить себе, но от сущности своей отрешиться совсем не так легко, как променять охабен на фрак. Между русскими есть много галломанов, англоманов, германоманов и разных других «манов». Посмотришь на них: точно так — с которой стороны ни зайди — англичанин, француз, немец да и только. Если англоман, да еще богатый, то и лошади у него англолизованные, и жокеи, и грумы, словно сейчас из Лондона привезенные, и парк в английском вкусе, и портер он пьет исправно, любит ростбиф и пуддинг, на комфорте помешан, и

даже боксирует не хуже любого английского кучера. Если галломан, — одет как модная картинка, по-французски говорит не хуже парижанина, на всё смотрит с равнодушным презрением, при случае почитает долгом быть и любезным и остроумным. Если германоман, — больше всего любит искусство как искусство, науку как науку, романтизирует, презирает толпу, не хочет внешнего счастья и выше всего ставит созерцательное блаженство своего внутреннего мира... Но пошлите всех этих господ пожить — англоманов в Англию, галломанов — во Францию, германоманов — в Германию, да и посмотрите, так ли охотно, как вы, поспешат англичане, французы и немцы признать своими соотечественниками наших англоманов, галломанов и германоманов... Нет, не попадут они в соотечественники этим народам, а только разве прослывят между ними притчею во языцех, сделаются предметом всеобщего оскорбительного внимания и удивления. Это потому, повторяем, что усвоить чуждую форму совсем не то, что отрешиться от собственной сущности. Русский за границею легко может быть принят за уроженца страны, в которой он временно живет, потому что на улице, в трактире, на балу, в дилижансе о человеке заключают по его виду; но в отношениях гражданских, семейных, но в положениях жизни исключительных — другое дело: тут поневоле обнаружится всякая национальность и каждый поневоле явится сыном своей и пасынком чужой земли. С этой точки зрения русскому гораздо легче прослыть за англичанина в России, нежели в Англии. Но в отношении к отдельным личностям еще могут быть странные исключения; в отношении же к народам никогда. Доказательством могут служить те славянские племена, которых исторические судьбы были тесно связаны с судьбами Западной Европы: Чехия отовсюду окружена тевтонским племенем; властителями ее в течение целых столетий были немцы; развилась она, вместе с ними, на почве католицизма и упредила их и словом и делом религиозного обновления — и что ж? Чехи до сих пор славяне, до сих пор — не только не германцы, но и не совсем европейцы...

Всё сказанное нами было необходимым отступлением для опровержения неосновательного мнения, будто бы в деле литературы чисто русскую народность должно искать только в сочинениях, которых содержание заимствовано из жизни низших и необразованных классов. Вследствие этого странного мнения, оглашающего «не русским» всё, что есть в России лучшего и образованнейшего, — вследствие этого лапотно-сермяжного мнения какой-нибудь грубый фарс с мужиками и бабами есть национально-русское произведение, а «Горе от ума» есть тоже русское, но только уже не национальное произведение: какой-нибудь площадной роман, вроде «Разгулья купеческих

сынков в Марьиной роще», есть хотя и плохое, однако тем не менее национально-русское произведение, а «Герой нашего времени», хотя и превосходное, однако, тем не менее русское, но не национальное произведение... Нет, и тысячу раз нет! Пора, наконец, вооружиться против этого мнения всею силою здравого смысла, всею энергиею неумолимой логики! Мы далеки уже от того блаженного времени, когда псевдоклассическое направление нашей литературы допускало в изящные создания только людей высшего круга и образованных сословий, и если иногда позволяло выводить в поэме, драме или эклоге простолюдинов, то не иначе, как умытых, причесанных, разодетых и говорящих не своим языком. Да, мы далеки от этого псевдоклассического времени; но пора уже отдалиться нам и от этого псевдоромантического направления, которое, обрадовавшись слову «народность» и праву представлять в поэмах и драмах не только честных людей низшего звания, но даже воров и плутов, вообразило, что истинная национальность скрывается только под зипуном, в курной избе, и что разбитый на кулачном бою нос пьяного лакея есть истинно шекспировская черта¹ — а главное, что между людьми образованными нельзя искать и признаков чего-нибудь похожего на народность. Пора, наконец, догадаться, что, напротив, русский поэт может себя показать истинно национальным поэтом, только изображая в своих произведениях жизнь образованных сословий: ибо, чтоб найти национальные элементы в жизни, наполовину прикрывшейся прежде чуждыми ей формами, — для этого поэту нужно и иметь большой талант и быть национальным в душе. «Истинная национальность (говорит Гоголь) состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа; поэт может быть даже и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами».² Разгадать тайну народной психики — для поэта значит уметь равно быть верным действительности при изображении и низших, и средних, и высших сословий. Кто умеет схватывать резкие оттенки только грубой простонародной жизни, не умея схватывать более тонких и сложных оттенков образованной жизни, тот никогда не будет великим поэтом и еще менее имеет право на громкое титул национального поэта. Великий национальный поэт равно умеет заставить говорить и барина и мужика их языком. И если произведение, которого содержание взято из жизни образованных сословий, не заслуживает названия национального, — значит, оно ничего не стоит и в художественном отношении, потому что неверно духу изображаемой им действительности. Поэтому не только такие произведения, как

«Горе от ума» и «Мертвые души», но и такие, как «Герой нашего времени», суть столько же национальные, сколько и превосходные поэтические создания.

И первым таким национально-художественным произведением был «Евгений Онегин» Пушкина. В этой решимости молодого поэта представить нравственную физиономию наиболее оевропейшегося в России сословия нельзя не видеть доказательства, что он был и глубоко сознавал себя национальным поэтом. Он понял, что время эпических поэм давным-давно прошло и что для изображения современного общества, в котором проза жизни так глубоко проникла самую поэзию жизни, нужен роман, а не эпическая поэма. Он взял эту жизнь, как она есть, не отвлекая от нее только одних поэтических ее мгновений; взял ее со всем холодом, со всею ее прозою и пошлостью. И такая смелость была бы менее удивительною, если бы роман затеян был в прозе; но писать подобный роман в стихах в такое время, когда на русском языке не было ни одного порядочного романа и в прозе,— такая смелость, оправданная огромным успехом, была несомненным свидетельством гениальности поэта. Правда, на русском языке было одно прекрасное (по своему времени) произведение, вроде повести в стихах: мы говорим о «Модной жене» Дмитриева; но между ею и «Онегиным» нет ничего общего уже потому только, что «Модную жену» также легко счесть за вольный перевод или переделку с французского, как и за оригинально русское произведение.¹ Если из сочинений Пушкина хоть одно может иметь что-нибудь общего с прекрасною и остроумною сказкою Дмитриева, так это, как мы уже и заметили в последней статье, «Граф Нулин»; но и тут сходство заключается совсем не в поэтическом достоинстве обоих произведений. Форма романов вроде «Онегина» создана Байроном; по крайней мере, манера рассказа, смесь прозы и поэзии в изображаемой действительности, отступления, обращения поэта к самому себе и особенно это слишком ощутительное присутствие лица поэта в созданном им произведении,— все это есть дело Байрона. Конечно, усвоить чужую новую форму для собственного содержания совсем не то, что самому изобрести ее,— тем не менее, при сравнении «Онегина» Пушкина с «Дон Хуаном», «Чайльд Гарольдом» и «Беппо» Байрона, нельзя найти ничего общего, кроме формы и манеры. Не только содержание, но и дух поэм Байрона уничтожает всякую возможность существенного сходства между ими и «Онегиным» Пушкина. Байрон писал о Европе для Европы; этот субъективный дух, столь могущий и глубокий, эта личность, столь колоссальная, гордая и непреклонная, стремилась не столько к изображению современного человечества, сколько к суду над его прошедшею и настоящею историею. Повторяем:

тут нечего искать и тени какого-либо сходства. Пушкин писал о России для России, — и мы видим признак его самобытного и гениального таланта в том, что, верный своей натуре, совершенно противоположной натуре Байрона, и своему художническому инстинкту, он далек был от того, чтобы соблазниться создать что-нибудь в байроновском роде, пища русский роман. Сделай он это — и толпа превознесла бы его выше звезд; слава мгновенная, но великая была бы наградою за его ложный *tour de force*.* Но, повторяем, Пушкин как поэт был слишком велик для подобного шутовского подвига, столь обольстительного для обыкновенных талантов. Он заботился не о том, чтоб походить на Байрона, а о том, чтоб быть самим собою и быть верным той действительности, до него еще непочатой и нетронутой, которая просилась под перо его.¹ И зато его «Онегин» — в высшей степени оригинальное и национально-русское произведение. Вместе с современным ему гениальным творением Грибоедова — «Горе от ума»,** стихотворный роман Пушкина положил прочное основание новой русской поэзии, новой русской литературе. До этих двух произведений, как мы уже и заметили выше, русские поэты еще умели быть поэтами, воспевая чуждые русской действительности предметы, и почти не умели быть поэтами, принимаясь за изображение мира русской жизни. Исключение остается только за Державиным, в поэзии которого, как мы уже не раз говорили, проблескивают искорки элементов русской жизни, за Крыловым и, наконец, за Фонвизиным, который, впрочем, был в своих комедиях больше даровитым копистом русской действительности, нежели ее творческим воспроизводителем. Несмотря на все недостатки, довольно важные, комедии Грибоедова, — она, как произведение сильного таланта, глубокого и самостоятельного ума, была первою русскою комедиею, в которой нет ничего подражательного, нет ложных мотивов и неестественных красок, но в которой и целое, и подробности, и сюжет, и характеры, и страсти, и действия, и мнения, и язык — всё насквозь проникнуто глубокою истинною русской действительности. Что же касается до стихов, которыми написано «Горе от ума», — в этом отношении Грибоедов надолго убил всякую возможность русской комедии в стихах. Нужен гениальный талант, чтоб продолжать с успехом начатое Грибоедовым дело: меч Ахилла под силу только Аяксам

* подвиг (франц.). — *Ред.*

** «Горе от ума» было написано Грибоедовым в бытность его в Тифлисе, до 1823 года, но написано *в черне*. По возвращении в Россию, в 1823 году, Грибоедов подвергнул свою комедию значительным исправлениям. В первый раз большой отрывок из нее был напечатан в альманахе «Талия», в 1825 году. Первая глава «Онегина» появилась в печати в 1825 году, когда, вероятно, у Пушкина было уже готово несколько глав этой поэмы.

и Одиссеям. То же можно сказать и в отношении к «Онегину», хотя, впрочем, ему и обязаны своим появлением некоторые, далеко не равные ему, но всё-таки замечательные попытки, тогда как «Горе от ума» до сих пор высится в нашей литературе геркулесовскими столбами, за которые никому еще не удалось заглянуть. Пример неслыханный: пьеса, которую вся грамотная Россия выучила наизусть еще в рукописных списках более чем за десять лет до появления ее в печати! Стихи Грибоедова обратились в пословицы и поговорки; комедия его сделалась неисчерпаемым источником применений на события ежедневной жизни, неистощимым рудником эпитафий! И хотя никак нельзя доказать прямого влияния со стороны языка и даже стиха басен Крылова на язык и стих комедии Грибоедова, однако нельзя и совершенно отвергать его: так в органически-историческом развитии литературы всё сплетается и связывается одно с другим! Басни Хемницера и Дмитриева относятся к басням Крылова, как просто талантливые произведения относятся к гениальным произведениям, — но тем не менее Крылов много обязан Хемницеру и Дмитриеву. Так и Грибоедов: он не учился у Крылова, не подражал ему: он только воспользовался его завоеванием, чтоб самому идти дальше своим собственным путем. Не будь Крылова в русской литературе — стих Грибоедова не был бы так свободно, так вольно, развязно оригинален, словом, не шагнул бы так страшно далеко. Но не этим только ограничивается подвиг Грибоедова: вместе с «Онегиным» Пушкина его «Горе от ума» было первым образцом поэтического изображения русской действительности в обширном значении слова. В этом отношении оба эти произведения положили собою основание последующей литературе, были школою, из которой вышли и Лермонтов и Гоголь. Без «Онегина» был бы невозможен «Герой нашего времени», так же как без «Онегина» и «Горя от ума» Гоголь не почувствовал бы себя готовым на изображение русской действительности, исполненное такой глубины и истины. Ложная манера изображать русскую действительность, существовавшая до «Онегина» и «Горя от ума», еще и теперь не исчезла из русской литературы. Чтоб убедиться в этом, стоит только обречь себя на смотрение или на чтение новых драматических пьес, даваемых на русском театре обеих столиц. Это не что иное, как искаженная французская жизнь, самовольно назвавшаяся русскою жизнью; это — исковерканные французские характеры, прикрывшиеся русскими именами. На русскую повесть Гоголь имел сильное влияние, но комедии его остались одинокими, как и «Горе от ума». Значит: изображать верно свое родное, то, что у нас перед глазами, что нас окружает, чуть ли не труднее, чем изображать чужое. Причина этой трудности заключается в том, что у нас форму

всегда принимают за сущность, а модный костюм — за европеизм; другими словами: в том, что *народность* смешивают с *простонародностью* и думают, что кто не принадлежит к простонародию, то есть кто пьет шампанское, а не пенник, и ходит во фраке, а не в смуром кафтане — того должно изображать то как француза, то как испанца, то как англичанина. Некоторые из наших литераторов, имея способность более или менее верно списывать портреты, не имеют способности видеть в настоящем их свете те лица, с которых они пишут портреты: мудрено ли, что в их портретах нет никакого сходства с оригиналами и что, читая их романы, повести и драмы, невольно спрашиваешь себя:

С кого они портреты пишут?

Где разговоры эти слышат?

А если и случилось им,

Так мы их слышать не хотим.¹

Таланты этого рода — плохие мыслители; фантазия у них развита на счет ума. Они не понимают, что *тайна национальности* каждого народа заключается не в его одежде и кухне, а в его, так сказать, манере понимать вещи. Чтоб верно изображать какое-нибудь общество, надо сперва постигнуть его сущность, его особенность — а этого нельзя иначе сделать, как узнав фактически и оценив философски ту сумму правил, которыми держится общество. У всякого народа две философии: одна ученая, книжная торжественная и праздничная, другая — ежедневная, домашняя, обиходная. Часто обе эти философии находятся более или менее в близком соотношении друг к другу; и кто хочет изображать общество, тому надо познакомиться с обеими, но последнюю особенно необходимо изучить. Так точно, кто хочет узнать какой-нибудь народ, тот прежде всего должен изучить его в его семейном, домашнем быту. Кажется, что бы за важность могли иметь два такие слова, как, например, *авось* и *живет*, а между тем они очень важны и, не понимая их важности, иногда нельзя понять много романа не только самому написать роман. И вот глубокое знание этой-то обиходной философии и сделало «Онегина» и «Горе от ума» произведениями оригинальными и чисто русскими.

Содержание «Онегина» так хорошо известно всем и каждому, что нет никакой надобности излагать его подробно. Но, чтоб добраться до лежащей в его основании идеи, мы расскажем его в этих немногих словах. Воспитанная в деревенской глуши молодая, мечтательная девушка влюбляется в молодого петербургского — говоря нынешним языком — льва, который, наскучив светскою жизнью, приехал скучать в свою деревню. Она решается написать к нему письмо, дышащее наивною страстию; он отвечает ей на словах, что не может ее любить и что

не считает себя созданным для «блаженства семейной жизни». Потом, из пустой причины, Онегин вызван на дуэль женихом сестры нашей влюбленной героини и убивает его. Смерть Ленского надолго разлучает Татьяну с Онегиным. Разочарованная в своих юных мечтах, бедная девушка склоняется на слезы и мольбы старой своей матери и выходит замуж за *генерала*, потому что ей было всё равно, за кого бы ни выйти, если уж нельзя было не выходить ни за кого. Онегин встречается Татьяну в Петербурге и едва узнает ее: так переменилась она, так мало осталось в ней сходства между простенькою деревенскою девочкою и великолепною петербургскою дамою. В Онегине вспыхивает страсть к Татьяне; он пишет к ней письмо, и на этот раз уже она отвечает ему на словах, что хотя и любит его, тем не менее принадлежать ему не может — по гордости добродетели. Вот и всё содержание «Онегина». Многие находили и теперь еще находят, что тут нет никакого содержания, потому что роман ничем не кончается. В самом деле, тут нет ни смерти (ни от чахотки, ни от кинжала), ни свадьбы — этого привилегированного конца всех романов, повестей и драм, в особенности русских. Сверх того, сколько тут несообразностей! Пока Татьяна была девушкою, Онегин отвечал холодностию на ее страстное признание; но когда она стала женщиною, — он до безумия влюбился в нее, даже не будучи уверен, что она его любит. Неестественно, вовсе неестественно! А какой безнравственный характер у этого человека: холодно читает он мораль влюбленной в него девушке, вместо того, чтоб взять да тотчас и влюбиться в нее самому, и потом, испросив по форме у ее дражайших родителей их родительского благословения, навеки нерушимого, совокушиться с нею узами законного брака и сделаться счастливейшим в мире человеком. Потом: Онегин ни за что убивает бедного Ленского, этого юного поэта с золотыми надеждами и радужными мечтами — и хоть бы раз заплакал о нем или по крайней мере проговорил патетическую речь, где упоминалось бы об окровавленной тени и проч. Так или почти так судили и судят еще и теперь об «Онегине» многие из «почтеннейших читателей»; по крайней мере нам случилось слышать много таких суждений, которые во время оно бесили нас, а теперь только забавляют. Один великий критик даже печатно сказал, что в «Онегине» нет целого, что это — просто поэтическая болтовня о том, о сем, а больше ни о чем.¹ Великий критик основывался в своем заключении, во-первых, на том, что в конце поэмы нет ни свадьбы, ни похорон, и, во-вторых, на этом свидетельстве самого поэта:

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна

И с ней Онегин в смутном сне
Являлись впервые мне —
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал.¹

Великий критик не догадался, что поэт, благодаря своему творческому инстинкту, мог написать полное и оконченное сочинение, не обдумав предварительно его плана, и умел остановиться именно там, где роман сам собою чудесно заканчивается и развязывается — на картине потерявшегося, после объяснения с Татьяною, Онегина. Но мы об этом скажем в своем месте, равно как и о том, что ничего не может быть естественнее отношений Онегина к Татьяне в продолжение всего романа и что Онегин совсем не изверг, не развратный человек, хотя в то же время и совсем не герой добродетели. К числу великих заслуг Пушкина принадлежит и то, что он вывел из моды и чудовищ порока и героев добродетели, рисуя вместо их просто людей.

Мы начали статью с того, что «Онегин» есть поэтически верная действительности картина русского общества в известную эпоху. Картина эта явилась во-время, т. е. именно тогда, когда явилось то, с чего можно было срисовать ее, — общество. Вследствие реформы Петра Великого в России должно было образоваться общество, совершенно отдельное от массы народа по своему образу жизни. Но одно исключительное положение еще не производит общества; чтоб оно сформировалось, нужны были особенные основания, которые обеспечивали бы его существование, и нужно было образование, которое давало бы ему не одно внешнее, но и внутреннее единство. Екатерина II, *ислованною грамматюю*, определила в 1785 году права и обязанности дворянства. Это обстоятельство сообщило совершенно новый характер вельможеству — единственному сословию, которое при Екатерине II достигло высшего своего развития и было просвещенным, образованным сословием. Вследствие нравственного движения, сообщенного грамматюю 1785 года, за вельможеством начал возникать класс среднего дворянства. Под словом *возникать* мы разумеем слово *образовываться*. В царствование Александра Благословенного значение этого, во всех отношениях лучшего, сословия всё увеличивалось и увеличивалось, потому что образование всё более и более проникало во все углы огромной провинции, усеянной помещичьими владениями. Таким образом формировалось общество, для которого благородные наслаждения бытия становились уже потребностью, как признак возникающей духовной жизни. Общество это удовлетворялось уже не одною охотою, роскошью

и пирами, даже не одними танцами и картами: оно говорило и читало по-французски, музыка и рисование тоже входили у него, как необходимость, в план воспитания детей. Державин, Фонвизин и Богданович — эти поэты, в свое время известные только одному двору, тогда сделались более или менее известными и этому возникающему обществу. Но что всего важнее — у него явилась своя литература, уже более легкая, живая, общественная и *светская*, нежели тяжелая, школьная и книжная. Если Новиков распространил изданием книг и журналов всякого рода охоту к чтению и книжную торговлю и через это создал массу читателей, — то Карамзин своею реформою языка, направлением, духом и формою своих сочинений породил литературный вкус и создал публику. Тогда-то и поэзия вошла как элемент в жизнь нового общества. Красавицы и молодые люди толпами бросились на *Лизин пруд*, чтоб *слезою чувствительности* почтить память горестной жертвы страсти и оболыщения. Стихотворения Дмитриева, запечатленные умом, вкусом, острою и грациею, имели такой же успех и такое же влияние, как и проза Карамзина. Порожденные ими сантиментальность и мечтательность, несмотря на их смешную сторону, были великим шагом вперед для молодого общества. Трагедии Озерова придали еще более силы и блеска этому направлению. Басни Крылова давно уже не только читались взрослыми, но и заучивались наизусть детьми. Вскоре появился юноша-поэт, который в эту сантиментальную литературу внес романтические элементы глубокого чувства, фантастической мечтательности и эксцентрического стремления в область чудесного и неведомого и который познакомил и породил русскую музу с музою Германии и Англии. Влияние литературы на общество было гораздо важнее, нежели как у нас об этом думают: литература, сближая и сдружая людей разных сословий узами вкуса и стремлением к благородным наслаждениям жизни, *сословие* превратила в *общество*. Но, несмотря на то, не подлежит никакому сомнению, что класс дворянства был и по преимуществу представителем общества и по преимуществу непосредственным источником образования всего общества. Увеличение средств к народному образованию, учреждение университетов, гимназий, училищ заставляло общество расти не по дням, а по часам. Время от 1812 до 1815 года было великою эпохою для России. Мы разумеем здесь не только внешнее величие и блеск, какими покрыла себя Россия в эту великую для нее эпоху, но и внутреннее преуспеяние в гражданственности и образовании, бывшее результатом этой эпохи. Можно сказать без преувеличения, что Россия больше прожила и дальше шагнула от 1812 года до настоящей минуты, нежели от царствования Петра до 1812 года. С одной стороны, 12-й год, потрясши всю Россию из конца

в конец, пробудил ее спящие силы и открыл в ней новые, дотоле неизвестные источники сил, чувством общей опасности сплотил в одну огромную массу косневшие в чувстве разъединенных интересов частные воли, возбудил народное сознание и народную гордость и всем этим способствовал зарождению публичности, как началу общественного мнения; кроме того, 12-й год нанес сильный удар коснеющей старине: вследствие его исчезли неслужащие дворяне, спокойно родившиеся и умиравшие в своих деревнях, не выезжая за заповедную черту их владений; глушь и дичь быстро исчезали вместе с потрясенными остатками старины. С другой стороны, вся Россия, в лице своего победоносного войска, лицом к лицу увиделась с Европою, пройдя по ней путем побед и торжеств. Всё это сильно способствовало возрастанию и укреплению возникшего общества. В двадцатых годах текущего столетия русская литература от подражательности устремилась к самобытности: явился Пушкин. Он любил сословие, в котором почти исключительно выразился прогресс русского общества и к которому принадлежал сам,— и в «Онегине» он решился представить нам внутреннюю жизнь этого сословия, а вместе с ним и общество в том виде, в каком оно находилось в избранную им эпоху, т. е. в двадцатых годах текущего столетия. И здесь нельзя не подивиться быстроте, с которою движется вперед русское общество: мы смотрим на «Онегина», как на роман времени, от которого мы уже далеки. Идеалы, мотивы этого времени уже так чужды нам, так вне идеалов и мотивов нашего времени... «Герой нашего времени» был новым «Онегиным»; едва прошло четыре года,— и Печорин уже не современный идеал. И вот в каком смысле сказали мы, что самые недостатки «Онегина» суть в то же время и его величайшие достоинства: эти недостатки можно выразить одним словом — «старò»; но разве вина поэта, что в России всё движется так быстро?— и разве это не великая заслуга со стороны поэта, что он так верно умел схватить действительность известного мгновения из жизни общества? Если б в «Онегине» ничто не казалось теперь устаревшим или отсталым от нашего времени,— это было бы явным признаком, что в этой поэме нет истины, что в ней изображено не действительно существовавшее, а воображаемое общество; в таком случае что ж бы это была за поэма и стоило ли бы говорить о ней?..

Мы уже коснулись содержания «Онегина»; обратимся к разбору характеров действующих лиц этого романа. Несмотря на то, что роман носит на себе имя своего героя,— в романе не один, а два героя: Онегин и Татьяна. В обоих их должно видеть представителей обоих полов русского общества в ту эпоху. Обратимся к первому. Поэт очень хорошо сделал,

выбрав себе героя из высшего круга общества. Онегин — отнюдь не вельможа (уже и потому, что временем вельможества был только век Екатерины II); Онегин — светский человек. Мы знаем, наши литераторы не любят света и светских людей, хотя и помешаны на страсти изображать их. Что касается лично до нас, мы совсем не светские люди и в свете не бываем; но не питаем к нему никаких мещанских предубеждений. Когда высший свет изображается такими писателями, как Пушкин, Грибоедов, Лермонтов, князь Одоевский, граф Соллогуб, — мы любим литературное изображение большого света так же, как и изображение всякого другого света и не света, с талантом и знанием выполненное. Только в одном случае не можем терпеть большого света: именно, когда изображают его сочинители, которым должны быть гораздо знакомее нравы кондитерских и чиновничьих гостиных, чем аристократических салонов.¹ Позвольте сделать еще оговорку: мы отнюдь не смешиваем светскости с аристократизмом, хотя и чаще всего они встречаются вместе. Будьте вы человеком какого вам угодно происхождения, держитесь каких вам угодно убеждений, — светскость вас не испортит, а только улучшит. Говорят: в свете жизнь тратится на мелочи, самые святые чувства приносятся в жертву расчету и приличиям. Правда; но разве в среднем кругу общества жизнь тратится только на одно великое, а чувство и разум не приносятся в жертву расчету и приличию? О, нет, тысячу раз нет! Вся разница среднего света от высшего состоит в том, что в первом больше мелочности, претензий, чванства, ломания, мелкого честолюбия, принужденности и лицемерства. Говорят: в светской жизни много дурных сторон. Правда; а разве в несветской жизни — одни только хорошие стороны? Говорят: свет убивает вдохновение, и Шекспир и Шиллер не были светскими людьми. Правда; но они не были и ни купцами, ни мещанами — они были просто людьми, так же точно, как и Байрон — аристократ и светский человек — своим вдохновением более всего обязан был тому, что он был человек. Вот почему мы не хотим подражать некоторым нашим литераторам в их предубеждениях против страшного для них невидимки — большого света, и вот почему мы очень рады, что Пушкин героем своего романа взял светского человека.² И что же тут дурного? Высший круг общества был в то время уже в апогее своего развития; притом светскость не помешала же Онегину сойтись с Ленским — этим наиболее странным и смешным в глазах света существом. Правда, Онегину было дико в обществе Лариных; но образованность еще более, нежели светскость, была причиною этого. Не спорим, общество Лариных очень мило, особенно в стихах Пушкина; но нам, хоть мы и совсем не светские люди, было бы в нем не совсем ловко, — тем более, что мы

решительно неспособны поддержать благоразумного разговора о псарне, о вине, о сенокосе, о родне. Высший круг общества в то время до того был отделен от всех других кругов, что не принадлежавшие к нему люди поневоле говорили о нем, как до Колумба во всей Европе говорили об антиподах и Атлантиде. Вследствие этого Онегин с первых же строк романа был принят за безнравственного человека. Это мнение о нем и теперь еще не совсем исчезло. Мы помним, как горячо многие читатели изъявляли свое негодование на то, что Онегин радуется болезни своего дяди и ужасается необходимости корчить из себя опечаленного родственника, —

Вздыхать и думать про себя:
Когда же чорт возьмет тебя?

Многие и теперь этим крайне недовольны. Из этого видно, каким важным во всех отношениях произведением был «Онегин» для русской публики и как хорошо сделал Пушкин, взяв светского человека в герои своего романа. К особенностям людей светского общества принадлежит отсутствие лицемерства, в одно и то же время грубого и глупого, добродушного и добросовестного. Если какой-нибудь бедный чиновник вдруг увидит себя наследником богатого дяди-старика, готового умереть, с какими слезами, с какою униженной предупредительностью будет он ухаживать за дядюшкой, хотя этот дядюшка, может быть, во всю жизнь свою не хотел ни знать, ни видеть племянника и между ними ничего не было общего. Однако ж не думайте, чтоб со стороны племянника это было расчетливым лицемерством (расчетливое лицемерство есть порок всех кругов общества, и светских и несветских): нет, вследствие благодетельного сотрясения всей нервной системы, произведенного видом близкого наследства, наш племянник не шутя пришел в умиление и почувствовал пламенную любовь к дядюшке, хотя и не воля дяди, а закон дал ему право на наследство. Стало быть, это лицемерство добродушное, искреннее и добросовестное. Но вздумай его дядюшка вдруг ни с того, ни с сего выздороветь, — куда бы девалась у нашего племянника родственная любовь, и как бы ложная горесть вдруг сменилась истинною горестью, и актер превратился бы в человека! Обратимся к Онегину. Его дядя был ему чужд во всех отношениях. И что может быть общего между Онегиным, который уже —

. равно зевал
Средь модных и старинных зал,

и между почтенным помещиком, который, в глуши своей деревни,

Лет сорок с ключницей бранился,
В окно смотрел и мух давил?

Скажут: он его благодетель. Какой же благодетель, если Онегин был законным наследником его имения? Тут благодетель — не дядя, а закон, право наследства. Каково же положение человека, который обязан играть роль огорченного, состраждущего и нежного родственника при смертном одре совершенно чуждого и постороннего ему человека? Скажут: кто обязывал его играть такую низкую роль? Как кто? Чувство деликатности, человечности. Если, почему бы то ни было, вам нельзя не принимать к себе человека, которого знакомство для вас и тяжело и скучно, разве вы не обязаны быть с ним вежливы и даже любезны, хотя внутренно вы и посылаете его к чорту? Что в словах Онегина проглядывает какая-то насмешливая легкость,— в этом виден только ум и естественность, потому что отсутствие натянутой и тяжелой торжественности в выражении обыкновенных житейских отношений есть признак ума. У светских людей это даже не всегда ум, а чаще всего — манера, и нельзя не согласиться, что это преумная манера. У людей средних кружков, напротив, манера — отличаться избытком разных глубоких чувств при всяком сколько-нибудь, *по их мнению*, важном случае. Все знают, что вот эта барыня жила с своим мужем, как кошка с собакою, и что она радехонька его смерти, и сама она очень хорошо понимает, что все это знают и что никого ей не обмануть; но от этого она еще громче охает и ахает, стонет и рыдает, и тем безотвязнее мучит всех и каждого описанием добродетелей покойного, счастья, каким он дарил ее, и злополучия, в какое поверг ее своею кончиною. Мало того: эта барыня готова это же самое сто раз повторять перед господином благонамеренной наружности, которого все знают за ее любовника. И что же?— Как этот господин благонамеренной наружности, так и все родственники, друзья и знакомые горькой неутешной вдовы слушают всё это с печальным и огорченным видом,— и если иные под рукою смеются, зато другие от души *сокрушаются*. И — повторяем — это и не глупость и не расчетливое лицемерство: это просто — принцип мещанской, простонародной морали. Никому из этих людей не приходит в голову спросить себя и других:

Да из чего же вы беснуетесь столько?¹

Мало того: они считают за грех подобный вопрос; а если бы решились сделать его, то сами над собою расхохотались бы.

Им невдогад, что если тут есть о чем грустить, так это о пошлой комедии добродушного лицемерства, которую все так усердно и так искренно разыгрывают.

Чтоб не возвращаться опять к одному и тому же вопросу, сделаем небольшое отступление. В доказательство, каким важным явлением не в одном эстетическом отношении был для нашей публики «Онегин» Пушкина и какими новыми, смелыми мыслями казались тогда в нем теперь самые старые и даже робкие полумысли, — приведем из него этот куплет:

Гм! Гм! читатель благородный,
Здорова ль ваша вся родня?
Позвольте: может быть угодно
Теперь узнать вам от меня,
Что значат именно *родные*?
Родные люди вот какие:
Мы их обязаны ласкать,
Любить, душевно уважать
И, по обычаю народа,
О рождестве их навещать,
Или по почте поздравлять,
Чтоб в остальное время года
О нас не думали они...
Итак, дай бог им долги дни!

Мы помним, что этот невинный куплет со стороны большей части публики навлек упрек в безнравственности уже не на Онегина, а на самого поэта. Какая этому причина, если не то добродушное и добросовестное лицемерство, о котором мы сейчас говорили? Братья тягаются с братьями об имени и часто питают друг к другу такую остервенелую ненависть, которая невозможна между чужими, а возможна только между родными. Право родства нередко бывает ничем иным, как правом — бедному подличать перед богатым из подачки, богатому — презирать докучного бедняка и отделяться от него ничем; равно богатым — завидовать друг другу в успехах жизни; вообще же — право вмешиваться в чужие дела, давать ненужные и бесполезные советы. Где ни поступите вы, как человек с характером и с чувством своего человеческого достоинства, — везде вы оскорбите принцип родства. Вздумали вы жениться — просите совета; не попросите его — вы опасный мечтатель, вольнодумец; попросите — вам укажут невесту; жёнитесь на ней и будете несчастны — вам же скажут: «То-то же, братец, вот каково без оглядки-то предпринимать такие важные дела: я ведь говорил»... Жёнитесь по своему выбору — еще хуже беда. — Какие еще права родства? Мало ли их! Вот, например, этого

господина, так похожего на Ноздрева, будь он вам чужой, вы не пустили бы даже в свою конюшню, опасаясь за нравственность ваших лошадей; но он вам родственник — и вы принимаете его у себя в гостиной и в кабинете, и он везде позорит вас именем своего родственника. Родство дает прекрасное средство к занятию и развлечению: случилась с вами беда, — и вот для ваших родственников чудесный случай съезжаться к вам, ахать, охать, качать головою, судить, рядить, давать советы и наставления, делать упреки, а потом везде развозить эту новость, порицая и браня вас за глаза, — ведь известно: человек в беде всегда виноват, особенно в глазах своих родственников. Всё это ни для кого не ново; но то беда, что все это чувствуют, но немногие это сознают: привычка к добродушному и добросовестному лицемерству побеждает рассудок. Есть такие люди, которые способны смертельно обидеться, если огромная семья родни, приехав в столицу, остановится не у них; а остановись она у них, — они же будут не рады; но, ропща, бранясь и всем жалуясь под рукою, они перед родственною семейкою будут расточать любезности и возьмут с нее слово — опять остановиться у них и вытеснить их, во имя родства, из их собственного дома. Что это значит? Совсем не то, чтобы родство у подобных людей существовало как *принцип*, а только то, что оно существует у них как *факт*: внутренне, по убеждению, никто из них не признаёт его, но по привычке, по бессознательности и по лицемерству все его признают.

Пушкин охарактеризовал родство этого рода в том виде, как оно существует у многих, как оно есть в самом деле, следовательно, справедливо и истинно, — и на него осердились, его называли безнравственным; стало быть, если бы он описал родство между некоторыми людьми таким, каким оно не существует, т. е. неверно и ложно, — его похвалили бы. Всё это значит ни больше, ни меньше, как то, что нравственна одна ложь и неправда... Вот к чему ведет добродушное и добросовестное лицемерство! Нет, Пушкин поступил нравственно, первый сказав истину, потому что нужна благородная смелость, чтоб первому решиться сказать истину. И сколько таких истин сказано в «Онегине»! Многие из них теперь и не новы и даже не очень глубоки; но, если бы Пушкин не сказал их *двадцать* лет назад, они теперь были бы и новы и глубоки. И потому велика заслуга Пушкина, что он первый высказал эти устаревшие и уже неглубокие теперь истины. Он бы мог наскучить истин более безусловных и более глубоких, но в таком случае его произведение было бы лишено истинности: рисуя русскую жизнь, оно не было бы ее выражением. Гений никогда не упреждает своего времени, но всегда только угадывает его не для всех видимое содержание и смысл.

Большая часть публики совершенно отрицала в Онегине душу и сердце, видела в нем человека холодного, сухого и эгоиста по натуре. Нельзя ошибочнее и кривее понять человека! Этого мало: многие добродушно верили и верят, что сам поэт хотел изобразить Онегина холодным эгоистом. Это уже значит — имея глаза, ничего не видеть. Светская жизнь не убила в Онегине чувства, а только охолодила к бесплодным страстям и мелочным развлечениям. Вспомните строфы, в которых поэт описывает свое знакомство с Онегиным:

Условий света свергнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время.
Мне нравились его черты,
Мечтам невольная преданность,
Неподражаемая странность
И резкий, охлажденный ум.
Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба:
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар погас;
Обоих ожидала злоба
Слепой Фортуны и людей
На самом утре наших дней.

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет.
Всё это часто придает
Большую прелесть разговору.
Сперва Онегина язык
Меня смущал; но я привык
К его язвительному спору,
И к шутке с желчью пополам.
И к злости мрачных эпиграмм.

Как часто летнею порою,
Когда прозрачно и светло
Ночное небо над Невою,
И вод веселое стекло
Не отражает лик Дианы,
Вспомня прежних лет романы.
Вспомня прежнюю любовь,

Чувствительны, беспечны вновь,
Дыханьем ночи благосклонной
Безмолвно упивались мы!
Как в лес зеленый из тюрьмы
Перенесен колодник сонный,
Так уносились мы мечтой
К началу жизни молодой.¹

Из этих стихов мы ясно видим, по крайней мере, то, что Онегин не был ни холоден, ни сух, ни черств, что в душе его жила поэзия и что вообще он был не из числа обыкновенных, дюжинных людей. Невольная преданность мечтам, чувствительность и беспечность при созерцании красот природы и при воспоминании о романах и любви прежних лет — всё это говорит больше о чувстве и поэзии, нежели о холодности и сухости. Дело только в том, что Онегин не любил расплываться в мечтах, больше чувствовал, нежели говорил, и не всякому открывался. Озлобленный ум есть тоже признак высшей природы, потому что человек с озлобленным умом бывает недоволен не только людьми, но и самим собою. Дюжинные люди всегда довольны собою, а если им везет, то и всеми. Жизнь не обманывает глупцов; напротив, она всё дает им, благо немногого просят они от нее — корма, поила, тепла да кой-каких игрушек, способных тешить пошлое и мелкое самолюбие. Разочарование в жизни, в людях, в самих себе (если только оно истинно и просто, без фраз и щегольства *нарядною печалью*) свойственно только людям, которые, желая «многого», не удовлетворяются «ничем». Читатели помнят описание (в VII главе) кабинета Онегина: весь Онегин в этом описании. Особенно поразительно исключение из опалы двух или трех романов,

В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.

Скажут: это портрет Онегина. Пожалуй, и так; но это еще более говорит в пользу нравственного превосходства Онегина, потому что он узнал себя в портрете, который, как две капли воды, похож на столь многих, но в котором узнают себя столь немногие, а большая часть «украдкой кивает на Петра».² Онегин не любовался самолюбиво этим портретом, но глухо

страдал от его поразительного сходства с детьми нынешнего века. Не натура, не страсти, не заблуждения личные сделали Онегина похожим на этот портрет, а век.

Связь с Ленским — этим юным мечтателем, который так понравился нашей публике, всего громче говорит против многого бездушия Онегина. Онегин презирал людей,

Но правил нет без исключений:
Иных он очень отличал,
*И вчужье чувство уважал.*¹

Он слушал Ленского с улыбкой:
Поэта пылкий разговор,
И ум, еще в сужденьях зыбкой,
И вечно вдохновенный взор,—
Онегину всё было ново;
Он охладительное слово
В устах старался удержать
И думал: глупо мне мешать
Его минутному блаженству;
И без меня пора придет;
Пускай покаместь он живет
Да верит мира совершенству;
Простим горячке юных лет
И юный жар и юный бред.

Меж ними всё рождало споры
И к размышлению влекло:
Племен минувших договоры,
Плоды наук, добро и зло,
И предрассудки вековые,
И гроба тайны роковые,
Судьба и жизнь, в свою чреду,
Всё подвергалось их суду.

Дело говорит само за себя: гордая холодность и сухость, надменное бездушие Онегина, как человека, произошли от грубой неспособности многих читателей понять так верно созданный поэтом характер. Но мы не остановимся на этом и исчерпаем весь вопрос.

Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он?— Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще;

Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?

.
Всё тот же ль он, иль усмирился?
Иль корчит так же чудака?
Скажите, чем он возвратился?
Что нам представит он пока?
Чем ныне явится? Мельмогом,
Космополитом, патриотом,
Гарольдом, квакером, ханжой
Иль маской щегольнет иной?
Иль просто будет добрый малой,
Как вы да я, как целый свет?
По крайней мере мой совет:
Отстать от моды обветшалай.
Довольно он морочил свет...
— Знаком он вам? — *«И да и нет».*

— Зачем же так неблагосклонно
Вы отзываетесь о нем?
За то ль, что мы неугомонно
Хлопочем, судим о о всем,
*Что пылких душ неосторожность
Самолюбивую ничтожность
Иль оскорбляет, иль смешит;
Что ум, любя простор, теснит;*
Что слишком часто разговоры
Принять мы рады за дела,
Что глупость ветрена и зла,
Что важным людям важны вздоры,
*И что посредственность одна
Нам по плечу и не странна?*

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто во-время созрел,
Кто постепенно жизни холод
С годами вытерпеть умел,
Кто странным снам не предавался;
Кто черни светской не чуждался;
Кто в двадцать лет был франт иль хват,
А в тридцать выгодно женат;
Кто в пятьдесят освободился
От частных и других долгов;
Кто славы, денег и чинов

Спокойно в очередь добился;
О ком твердили целый век:
N. N. прекрасный человек.

Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана,
Что изменяли ей всечасно,
Что обманула нас она;
Что наши лучшие желанья,
Что наши свежие мечтанья
Истлели быстрой чередой,
Как листья осенью гнилой.
Несносно видеть пред собою
Одних обедов длинный ряд.
Глядеть на жизнь, как на обряд.
И вслед за чинною толпою
Идти, не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей.¹

Эти стихи — ключ к тайне характера Онегина. Онегин — не Мельмот, не Чайльд-Гарольд, не демон, не пародия, не модная причуда, не гений, не великий человек, а просто — «добрый малой, как вы да я, как целый свет».² Поэт справедливо называет «обветшалою модою» везде находить или везде искать всё гениев, да необыкновенных людей. Повторяем: Онегин — добрый малой, но при этом недюжинный человек. Он не годится в гении, не лезет в великие люди, но бездеятельность и пошлость жизни душат его; он даже не знает, чего ему надо, чего ему хочется; но он знает и очень хорошо знает, что ему не надо, что ему не хочется того, чем так довольна, так счастлива самолюбивая посредственность. И за то-то эта самолюбивая посредственность не только провозгласила его «безнравственным», но и отняла у него страсть сердца, теплоту души, доступность всему доброму и прекрасному. Вспомните, как воспитан Онегин, и согласитесь, что натура его была слишком хороша, если ее не убило совсем такое воспитание. Блестящий юноша, он был увлечен светом, подобно многим; но скоро наскучил им и оставил его, как это делают слишком немногие. В душе его тлелась искра надежды — воскреснуть и освежиться в тиши уединения, на лоне природы; но он скоро увидел, что перемена мест не изменяет сущности некоторых неотразимых и не от нашей воли зависящих обстоятельств.

Два дни ему казались новы
Уединенные поля,
Прохлада сумрачной дубровы,

Журчанье тихого ручья;
На третий — рощи, холм и поле
Его не занимали боле;
Потом уж наводили сон;
Потом увидел ясно он,
Что и в деревне скука та же,
Хоть нет ни улиц, ни дворцов,
Ни карт, ни балов, ни стихов.
Хандра ждала его на страже,
И бегала за ним она,
Как тень иль верная жена.

Мы доказали, что Онегин не холодный, не сухой, не бездушный человек, но мы до сих пор избегали слова *эгоист*, — и так как избыток чувства, потребность изящного не исключают эгоизма, то мы скажем теперь, что Онегин — *страдающий эгоист*. Эгоисты бывают двух родов. Эгоисты первого разряда — люди без всяких заносчивых или мечтательных притязаний: они не понимают, как может человек любить кого-нибудь, кроме самого себя, и потому они нисколько не стараются скрывать своей пламенной любви к собственным их особам; если их дела идут плохо, они худощавы, бледны, злы, низки, подлы, предатели, клеветники; если их дела идут хорошо, они толсты, жирны, румяны, веселы, добры, выгодами делиться ни с кем не станут, но угощать готовы не только полезных, даже и вовсе бесполезных им людей. Это эгоисты по натуре или по причине дурного воспитания. Эгоисты второго разряда почти никогда не бывают толсты и румяны; по большей части это народ больной и всегда скучающий. Бросаясь всюду, везде ища то счастья, то рассеяния, они нигде не находят ни того, ни другого с той минуты, как обольщения юности оставляют их. Эти люди часто доходят до страсти к добрым действиям, до самоотвержения в пользу ближних; но беда в том, что они и в добре хотят искать то счастья, то развлечения, тогда как в добре следовало бы им искать только добра. Если подобные люди живут в обществе, представляющем полную возможность для каждого из его членов стремиться своею деятельностью к осуществлению идеала истины и блага, — о них без запинки можно сказать, что суетность и мелкое самолюбие, заглушив в них добрые элементы, сделали их эгоистами. Но наш Онегин не принадлежит ни к тому, ни к другому разряду эгоистов. Его можно назвать *эгоистом поневоле*; в его эгоизме должно видеть то, что древние называли «*fatum*».* Благая, благотворная, полезная деятельность! Зачем не предался ей Онегин? Зачем не искал он в ней

* рок, судьба (латин.). — Ред.

своего удовлетворения? Зачем? зачем?— Затем, милостивые государи, что пустым людям легче спрашивать, нежели дельным отвечать...

Один среди своих владений,
Чтоб только время проводить,
Сперва задумал наш Евгений
Порядок новый учредить.
В своей глуши мудрец пустынный,
Ярем он барщины старинной
Оброком легким заменил;
Мужик¹ судьбу благословил.
Зато в углу своем надулся,
Увидя в этом страшный вред,
Его расчетливый сосед;
Другой лукаво улыбнулся,
И в голос *все* решили так,
Что он опаснейший чужак.²

Сначала все к нему езжали;
Но так как с заднего крыльца
Обыкновенно подавали
Ему донского жеребца,
Лишь только вдоль большой дороги
Заслышат их домашни дроги,—
Поступком оскорбись таким,
Все дружбу прекратили с ним.
«Сосед наш неуч, сумасбродит,
Он фармазон; он пьет одно
Стаканом красное вино;
Он дамам к ручке не подходит;
Всё *да да нет*, не скажет *да-с*
Иль *нет-с*. Таков был общий глас.³

Что-нибудь делать можно только в обществе, на основании общественных потребностей, указываемых самою действительностью, а не теориею; но что бы стал делать Онегин в сообществе с такими прекрасными соседями, в кругу таких милых ближних? Облегчить участь мужика, конечно, много значило для мужика, но со стороны Онегина тут еще немного было сделано. Есть люди, которым если удастся что-нибудь сделать порядочное, они с самодовольствием рассказывают об этом всему миру и таким образом бывают приятно заняты на целую жизнь. Онегин был не из таких людей: важное и великое для многих, для него было не бог знает чем.

Случай свел Онегина с Ленским: через Ленского Онегин познакомился с семейством Лариных. Возвращаясь от них

домой после первого визита, Онегин зевает; из его разговора с Ленским мы узнаём, что он Татьяну принял за невесту своего приятеля и, узнав о своей ошибке, удивляется его выбору, говоря, что если б он сам был поэтом, то выбрал бы Татьяну. Этому равнодушному, охлажденному человеку стоило одного или двух невнимательных взглядов, чтоб понять разницу между обеими сестрами,— тогда как пламенному, восторженному Ленскому и в голову не входило, что его возлюбленная была совсем не идеальное и поэтическое создание, а просто хорошенькая и простенькая девочка, которая совсем не стоила того, чтоб за нее рисковать убить приятеля или самому быть убитым. Между тем как Онегин зевал — *по привычке*, говоря его собственным выражением, и нисколько не заботясь о семействе Лариных,— в этом семействе его приезд завязал страшную внутреннюю драму. Большинство публики было крайне удивлено, как Онегин, получив письмо Татьяны, мог не влюбиться в нее, — и еще более, как тот же самый Онегин, который так холодно отвергал чистую, наивную любовь прекрасной девушки, потом страстно влюбился в великолепную светскую даму? В самом деле, есть чему удивляться. Не беремся решить вопроса, но поговорим о нем. Впрочем, признавая в этом факте возможность психологического вопроса, мы тем не менее нисколько не находим удивительным самого факта. Во-первых, вопрос, почему влюбился, или почему не влюбился, или почему в то время не влюбился,— такой вопрос мы считаем немного слишком диктаторским. Сердце имеет свои законы — правда, но не такие, из которых легко было бы составить полный систематический кодекс. Сродство натур, нравственная симпатия, сходство понятий могут и даже должны играть большую роль в любви разумных существ; но кто в любви отвергает элемент чисто непосредственный, влечение инстинктуальное, невольное, прихоть сердца. в оправдание несколько тривиальной, но чрезвычайно выразительной русской пословицы: «Полюбится сатана лучше ясного сокола», — кто отвергает это, тот не понимает любви. Если б выбор в любви решался только волею и разумом, тогда любовь не была бы чувством и страстью. Присутствие элемента непосредственности видно и в самой разумной любви, потому что из нескольких равно достойных лиц выбирается только одно, и выбор этот основывается на невольном влечении сердца. Но бывает и так, что люди, кажется, созданные один для другого, остаются равнодушны друг к другу, и каждый из них обращает свое чувство на существо нисколько себе не под парю. Поэтому Онегин имел полное право без всякого опасения подпасть под уголовный суд критики, не полюбить Татьяны-девушки и полюбить Татьяну-женщину. В том и другом случае он поступил

равно ни нравственно, ни безнравственно. Этого вполне достаточно для его оправдания; но мы к этому прибавим и еще кое-что. Онегин был так умен, тонок и опытен, так хорошо понимал людей и их сердце, что не мог не понять из письма Татьяны, что эта бедная девушка одарена страстным сердцем, алчущим роковой пищи, что ее душа младенчески чиста, что ее страсть детски простодушна, и что она несколько не похожа на тех кокеток, которые так надоели ему с их чувствами, то легкими, то поддельными. Он был живо тронут письмом Татьяны:

Язык девических мечтаний
В нем думы роем возмущил.
И вспомнил он Татьяны милой
И бледный цвет, и вид унылый;
*И в сладостный, безгрешный сон
Душою погрузился он.*
Быть может, чувствий пыл старинный
Им на минуту овладел;
Но обмануть он не хотел
Доверчивость души невинной.¹

В письме своем к Татьяне (в VIII главе) он говорит, что, заметя в ней искру нежности, он не хотел ей поверить (т. е. заставил себя не поверить), не дал хода милой привычке и не хотел расстаться с своей постылой свободой. Но, если он оценил одну сторону любви Татьяны, в то же самое время он так же ясно видел и другую ее сторону. Во-первых, обольститься такою младенчески прекрасною любовью и увлечься ею до желанья отвечать на нее значило бы для Онегина решиться на женитьбу. Но если его могла еще интересовать поэзия страсти, то поэзия брака не только не интересовала его, но была для него противна. Поэт, выразивший в Онегине много своего собственного, так изъясняется на этот счет, говоря о Ленском:

Гимена хлопоты, печали,
Зевоты хладная чреда
Ему не снились никогда,
Меж тем как мы, враги Гимена,
В домашней жизни зрим один
Ряд утомительных картин,
Роман во вкусе Лафонтена.

Если не брак, то мечтательная любовь, если не хуже что-нибудь; но он так хорошо постиг Татьяну, что даже и не подумал о последнем, не унижая себя в собственных своих глазах. Но в обоих случаях эта любовь немного представляла ему

обольстительного. Как! он, перегоревший в страстях, изведавший жизнь и людей, еще кипевший какими-то самому ему неясными стремлениями, — он, которого могло занять и наполнить только что-нибудь такое, что могло бы выдержать его собственную иронию, — он увлекся бы младенческой любовью девочки-мечтательницы, которая смотрела на жизнь так, как он уже не мог смотреть... И что же сулила бы ему в будущем эта любовь? Что бы нашел он потом в Татьяне? Или прихотливое дитя, которое плакало бы оттого, что он не может, подобно ей, детски смотреть на жизнь и детски играть в любовь, — а это, согласитесь, очень скучно; или существо, которое, увлекшись его превосходством, до того подчинилось бы ему, не понимая его, что не имело бы ни своего чувства, ни своего смысла, ни своей воли, ни своего характера. Последнее спокойнее, но зато еще скучнее. И это ли поэзия и блаженство любви!..

Разлученный с Татьяною смертью Ленского, Онегин лишился всего, что хотя сколько-нибудь связывало его с людьми.

Убив на поединке друга,
Дожив без цели, без трудов
До двадцати шести годов,
Томясь в бездействии досуга,
Без службы, без жены, без дел,
Ничем заняться не умел.

Им овладело беспокойство,
Охота к перемене мест
(Весьма мучительное свойство,
Немногих добровольный крест).

Между прочим был он и на Кавказе и смотрел на бледный рой теней, толпившийся около целебных струй Машука:

Питая горьки размышленья,
Среди печальной их семьи,
Онегин взором сожаленья
Глядел на дымные струи
И мыслил, грустью отуманен:
Зачем я пулей в грудь не ранен?
Зачем не хилый я старик,
Как этот бедный откупщик?
Зачем, как тульский заседатель,
Я не лежу в параличе?
Зачем не чувствую в плече
Хоть ревматизма? — Ах, создатель!
Я молод, жизнь во мне крепка;
Чего мне ждать? Тоска, тоска!..

Какая жизнь! Вот оно, то страдание, о котором так много пишут и в стихах и в прозе, на которое столь многие жалуются, как будто и в самом деле знают его; вот оно, страдание истинное, без котурна, без ходуль, без драпировки, без фраз, страдание, которое часто не отнимает ни сна, ни аппетита, ни здоровья, но которое тем ужаснее!.. Спать ночью, зевать днем, видеть, что все из чего-то хлопочут, чем-то заняты, один деньгами, другой женитьбою, третий — болезнью, четвертый — нуждою и кровавым потом работы, — видеть вокруг себя и веселье и печаль, и смех и слезы, видеть всё это и чувствовать себя чуждым всему этому, подобно Вечному жиду, который среди волнующейся вокруг него жизни сознает себя чуждым жизни и мечтает о смерти, как о величайшем для него блаженстве; это страдание, не всем понятное, но оттого не меньше страшное... Молодость, здоровье, богатство, соединенные с умом, сердцем: чего бы, кажется, больше для жизни и счастья? Так думает тупая чернь и называет подобное страдание модною причудою. И чем естественнее, проще страдание Онегина, чем дальше оно от всякой эффектности, тем оно менее могло быть понято и оценено большинством публики. В двадцать шесть лет так много пережить, не вкусив жизни, так изнеможеть, устать, ничего не сделав, дойти до такого безусловного отрицания, не перейдя ни через какие убеждения: это смерть! Но Онегину не суждено было умереть, не отведав из чаши жизни: страсть сильная и глубокая не замедлила возбудить дремавшие в тоске силы его духа. Встретив Татьяну на бале, в Петербурге, Онегин едва мог узнать ее: так переменилась она!

Она была не тороплива,
 Не холодна, не говорлива,
 Без взора наглого для всех,
 Без притязаний на успех,
 Без этих маленьких ужимок,
 Без раздражительных затей...
Всё тихо, просто было в ней.
 Она казалась верный снимок*
 Du somme il faut...* 1

Никто б не мог ее прекрасной
 Назвать; но с головы до ног
 Никто бы в ней найти не мог
 Того, что модой самовластной
 В высоком лондонском кругу
 Зовется vulgar.**

* Благопристойности (франц.).— Ред.

** вульгарным, пошлым (англ.).— Ред.

Муж Татьяны, так прекрасно и так полно, с головы до ног охарактеризованный поэтом этими двумя стихами:

. И всех выше
И нос и плечи поднимал
Вошедший с нею генерал,—

муж Татьяны представляет ей Онегина, как своего родственника и друга. Многие читатели, в первый раз читая эту главу, ожидали громозвучного *оха* и обморока со стороны Татьяны, которая, пришед в себя, по их мнению, должна повиснуть на шее у Онегина. Но какое разочарование для них!

Княгиня смотрит на него...
И что ей душу ни смутило,
Как сильно ни была она
Удивлена, поражена,
Но ей ничто не изменило:
В ней сохранился тот же тон,
Был так же тих ее поклон.

Ей-ей! не то, чтоб содрогнулась
Иль стала вдруг бледна, красна...
У ней и бровь не шевельнулась;
Не сжала даже губ она.
Хоть он глядел, нельзя прилежней,
Но и следов Татьяны прежней
Не мог Онегин обрести.
С ней речь хотел он завести
И — и не мог. Она спросила,
Давно ль он здесь, откуда он
И не из их ли уж сторон?
Потом к супругу обратила
Усталый взгляд; скользнула вон...
И недвижим остался он.

Ужель та самая Татьяна,
Которой он наедине,
В начале нашего романа,
В глухой, далекой стороне,
В благом пылу наставленья,
Читал когда-то наставленья;
Та, от которой он хранит
Письмо, где сердце говорит,
Где всё наруже, всё на воле
Та девочка... иль это сон?..

Та девочка, которой он
Пренебрегал в смиренной доле,
Ужели с ним сейчас была
Так равнодушна, так смела?
.
Что с ним? в каком он странном сне?
Что шевельнулось в глубине
Души холодной и ленивой?
Досада? суетность? или вновь
Забота юности — любовь?
.
Как изменилася Татьяна!
Как твердо в роль свою вошла!
Как утеснительного сана
Приемы скоро приняла!
Кто б смел искать девчонки нежной
В сей величавой, в сей небрежной
Законодательнице зал?
И он ей сердце волновал!
Об нем она во мраке ночи,
Пока Морфей не прилетит,
Бывало, девственно грустит,
К луне подымлет томны очи,
Мечтая с ним когда-нибудь
Свершить смиренный жизни путь.

Любви все возрасты покорны;
Но юным, девственным сердцам
Ее порывы благотворны,
Как бури внешние полям:
В дожде страстей они свежеют,
И обновляются, и зреют —
И жизнь могущая дает
И пышный цвет и сладкий плод.
Но в возраст поздний и бесплодный,
На повороте наших лет,
Печален страсти мертвой след:
Так бури осени холодной
В болото обращают луг
И обнажают лес вокруг.

Не принадлежа к числу ультраидеалистов, мы охотно допускаем в самые высокие страсти примесь мелких чувств и потому думаем, что *досада* и *суетность* имели свою долю в страсти Онегина. Но мы решительно не согласны с этим мнением поэта,

которое так торжественно было провозглашено им и которое нашло такой отзыв в толпе, благо пришлось ей по плечу:

О, люди! все похожи вы
На прародительницу Еву;
Что вам дано, то не влечет;
Вас непрестанно змий зовет
К себе, к таинственному древу;
Запретный плод вам подавай,
А без того вам рай не рай.

Мы лучше думаем о достоинстве человеческой природы и убеждены, что человек рождается не на зло, а на добро, не на преступление, а на разумно-законное наслаждение благами бытия, что его стремления справедливы, инстинкты благородны. Зло скрывается не в человеке, но в обществе; так как общества, понимаемые в смысле формы человеческого развития, еще далеко не достигли своего идеала, то неудивительно, что в них только и видишь много преступлений. Этим же объясняется и то, почему считавшееся преступным в древнем мире считается законным в новом, и наоборот; почему у каждого народа и каждого века свои понятия о нравственности, законном и преступном. Человечество еще далеко не дошло до той степени совершенства, на которой все люди, как существа однородные и единым разумом одаренные, согласятся между собою в понятиях об истинном и ложном, справедливом и несправедливом, законном и преступном, так же точно, как они уже согласились, что не солнце вокруг земли, а земля вокруг солнца обращается, и во множестве математических аксиом. До тех же пор преступление будет только по наружности преступлением, а внутренне, существенно — непризнанием справедливости и разумности того или другого закона. Было время, когда родители видели в своих детях своих рабов и считали себя вправе насиловать их чувства и склонности самые священные. Теперь: если девушка, чувствуя отвращение к господину благонамеренной наружности, за которого ее хотят насильно выдать, и любя страстно человека, с которым ее насильно разлучают, последует влечению своего сердца и будет любить того, кого она избрала, а не того, в чей карман или в чей чин влюблены ее дражайшие родители, — неужели она преступница? Ничто так не подчинено строгости внешних условий, как сердце, и ничто так не требует безусловной воли, как сердце же. Даже самое блаженство любви — что оно такое, если оно согласовано с внешними условиями? Песня соловья или жаворонка в золотой клетке. Что такое блаженство любви, признающей только власть и прихоть сердца? — торжественная песнь соловья на закате солнца, в таинственной

сени склонившихся над рекою ив; вольная песнь жаворонка, который, в безумном упоении чувством бытия, то мчится вверх стрелою, то падает с неба, то, трепеща крыльями, не двигаясь с места, как будто купается и тонет в голубом эфире... Птица любит волю; страсть есть поэзия и цвет жизни, но что же в страстях, если у сердца не будет воли?..

Письмо Онегина к Татьяне горит страстью; в нем уже нет проницания, нет светской умеренности, светской маски. Онегин знает, что он, может быть, подаст повод к злобному веселью; но страсть задушила в нем страх быть смешным, подать на себя оружие врагу. И было с чего сойти с ума! По наружности Татьяны можно было подумать, что она помирилась с жизнью ни на чем, от души поклонилась идолу суеты — и в таком случае, конечно, роль Онегина была бы очень смешна и жалка. Но в свете наружность никого и ни в чем не убеждает: там все слишком хорошо владеют искусством быть веселыми с достоинством в то время, как сердце разрывается от судорог. Онегин мог не без основания предполагать и то, что Татьяна внутренне осталась самой собою, и свет научил ее только искусству владеть собою и серьезнее смотреть на жизнь. Благодатная натура не гибнет от света, вопреки мнению мешанских философов; для гибели души и сердца и малый свет представляет точно столько же средств, сколько и большой. Вся разница в формах, а не в сущности. И теперь, в каком же свете должна была казаться Онегину Татьяна, — уже не мечтательная девушка, поверявшая луне и звездам свои задушевные мысли и разгадывавшая сны по книге Мартына Задеки, но женщина, которая знает цену всему, что дано ей, которая много потребует, но много и даст. Ореол светскости не мог не возвысить ее в глазах Онегина: в свете, как и везде, люди бывают двух родов — одни привязываются к формам и в их исполнении видят назначение жизни, это — чернь; другие от света заимствуют знание людей и жизни, такт действительности и способность вполне владеть всем, что дано им природою. Татьяна принадлежала к числу последних, и значение светской дамы только возвышало ее значение как женщины. Притом же в глазах Онегина любовь без борьбы не имела никакой прелести, а Татьяна не обещала ему легкой победы. И он бросился в эту борьбу без надежды на победу, без расчета, со всем безумством искренней страсти, которая так и дышит в каждом слове его письма:

Нет, поминутно видеть вас,
Повсюду следовать за вами,
Улыбку уст, движенье глаз
Ловить влюбленными глазами,
Внимать вам долго, понимать

Душой всё ваше совершенство,
Пред вами в муках замирать,
Бледнеть и гаснуть... вот блаженство!

.
Когда б вы знали, как ужасно
Томиться жаждою любви,
Пылать — и разумом всечасно
Смирять волнение в крови;
Желать обнять у вас колени,
И, зарыдав, у милых ног
Излить мольбы, признанья, пени,
Всё, всё, что выразить бы мог;
А между тем, притворным хладом
Вооружив и речь и взор,
Вести спокойный разговор,
Глядеть на вас спокойным взглядом!..¹

Но эта пламенная страсть не произвела на Татьяну никакого впечатления. После нескольких посланий, встретившись с нею, Онегин не заметил ни смятения, ни страдания, ни пятен слез на лице — на нем отражался лишь след гнева... Онегин на целую зиму заперся дома и принялся читать:

И что ж? Глаза его читали,
Но мысли были далеко;
Мечты, желания, печали,
Теснились в душу глубоко.
*Он меж печатными строками
Читал духовными глазами
Другие строки.* В них-то он
Был совершенно углублен.
То были тайные преданья
Сердечной, темной старины,
Ни с чем не связанные сны,
Угрозы, толки, предсказанья,
Иль длинной сказки вздор живой,
Иль письма девы молодой.²

И постепенно в усыпленье
И чувств и дум впадает он,
А перед ним воображенье
Свой пестрый мечет фараон.
То видит он: на талом снеге,
Как будто спящий на ночлеге,
Недвижим юноша лежит,
И слышит голос: Что ж? убит!
То видит он врагов забвенных,

Клеветников и грусов злых,
И рой изменниц молодых,
И круг товарищей презренных;
То сельский дом — и у окна
Сидит она... и всё она!..

Мы не будем распространяться теперь о сцене свидания и объяснения Онегина с Татьяною, потому что главная роль в этой сцене принадлежит Татьяне, о которой нам еще предстоит много говорить. Роман оканчивается отповедью Татьяны, и читатель навсегда расстанется с Онегиным в самую злую минуту его жизни... Что же это такое? Где же роман? Какая его мысль? И что за роман без конца? — Мы думаем, что есть романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки, существования без цели, существа неопределенные, никому не понятные, даже самим себе, словом, то, что по-французски называется *les êtres manqués, les existences avortées*.^{*} И эти существа часто бывают одарены большими нравственными преимуществами, большими духовными силами; обещают много, исполняют мало или ничего не исполняют. Это зависит не от них самих; тут есть *fatum*,^{**} заключающийся в действительности, которою окружены они, как воздухом, и из которой не в силах и не во власти человека освободиться. Другой поэт представил нам другого Онегина под именем Печорина: пушкинский Онегин с каким-то самоотвержением отдался зевоте; лермонтовский Печорин бьется насмерть с жизнью и насильно хочет у нее вырвать свою долю; в дорогах — разница, а результат один: оба романа так же без конца, как и жизнь и деятельность обоих поэтов...

Что стало с Онегиным потом? Воскресила ли его страсть для нового, более сообразного с человеческим достоинством страдания? Или убила она все силы души его, и безотрадная тоска его обратилась в мертвую, холодную апатию? — Не знаем, да и на что нам знать это, когда мы знаем, что силы этой богатой природы остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца? Довольно и этого знать, чтоб не захотеть больше ничего знать...

Онегин — характер действительный, в том смысле, что в нем нет ничего мечтательного, фантастического, что он мог быть счастлив или несчастлив только в действительности и через действительность. В Ленском Пушкин изобразил характер, совершенно противоположный характеру Онегина, характер совершенно отвлеченный, совершенно чуждый действительности.

* неудачливые существа, неудавшиеся существования (*франц.*). — *Ред.*

** рок, судьба (*латин.*). — *Ред.*

Тогда это было совершенно новое явление, и люди такого рода тогда действительно начали появляться в русском обществе.

С душою прямо геттингенской,
.....
Поклонник Канта и поэт,
Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч.
.....
Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна
В пустынях неба безмятежных,
Богиня тайн и взоров нежных;
Он пел *разлуку* и *печаль*,
И *ничто* и *туманну даль*,
И *романтические розы*;
Он пел те дальние страны,
Где долго в лоне тишины
Лились его живые слезы;
Он пел поблеклый жизни цвет
*Без малого в восемнадцать лет.*¹

Ленский был романтик и по натуре и по духу времени. Нет нужды говорить, что это было существо, доступное всему прекрасному, высокому, душа чистая и благородная. Но в то же время «он сердцем милый был невежда», вечно толкуя о жизни, никогда не знал ее. Действительность на него не имела влияния: его радости и печали были созданием его фантазии. Он любил Ольгу — и что ему была за нужда, что она не понимала его, что, вышедши замуж, она сделалась бы вторым исправленным изданием своей маменьки, что ей всё равно было выйти — и за поэта, товарища ее детских игр, и за довольного собою и своею лошадью улана? Ленский украсил ее достоинствами и совершенствами, приписал ей чувства и мысли, которых в ней не было и о которых она и не заботилась. Существо доброе, милое, веселое, Ольга была очаровательна, как все «барышни», пока они еще не сделались «барынями», а Ленский видел в ней фею, сильфиду, романтическую мечту, нимало не подозревая будущей барыни. Он написал «надгробный мадригал» старику Ларину, в котором, верный себе, без всякой иронии, умел найти

поэтическую сторону. В простом желании Онегина подшутить над ним он увидел и измену, и обольщение, и кровавую обиду. Результатом всего этого была его смерть, заранее воспетая им в туманно-романтических стихах. Мы несколько не оправдываем Онегина, который, как говорит поэт,

Был должен оказать себя
Не мячиком предрассуждений,
Не пылким мальчиком, бойцом,
Но мужем с честью и умом,—

но тирания и деспотизм светских и житейских предрассудков таковы, что требуют для борьбы с собою героев. Подробности дуэли Онегина с Ленским — верх совершенства в художественном отношении. Поэт любил этот идеал, осуществленный им в Ленском, и в прекрасных строфах оплакал его падение:

Друзья мои, вам жаль поэта:
Во цвете радостных надежд,
Их не свершив еще для света,
Чуть из младенческих одежд,
Увял! Где жаркое волн нье,
Где благородное стремленье
И чувств и мыслей молодых,
Высоких, нежных, удалых?
Где бурные любви желанья,
И жажда знаний и труда,
И страх порока и стыда,
И вы, заветные мечтанья,
Вы, призрак жизни неземной,
Вы, сны поэзии святой!

Быть может, он для блага мира
Иль хоть для славы был рожден;
Его умолкнувшая лира
Гремучий, непрерывный звон
В веках поднять могла. Поэта,
Быть может, на ступенях света
Ждала высокая ступень.
Его страдальческая тень,
Быть может, унесла с собою
Святую тайну, и для нас
Погиб животворящий глас,
И за могильною чертою
К ней не домчится гяиш времен,
Благословение племен.

А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юношества лета:
В нем пыл души бы охладел,
Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился;
В деревне, счастлив и рогат,
Носил бы стеганный халат;
Узнал бы жизнь на самом деле,
Подагру б в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хилел.¹
И наконец, в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и лекарей.

Мы убеждены, что с Ленским сбилось бы непременно последнее. В нем было много хорошего, но лучше всего то, что он был молод и во-время для своей репутации умер. Это не была одна из тех натур, для которых жить — значит развиваться и идти вперед. Это — повторяем — был *романтик* и больше ничего. Останься он жив, Пушкину нечего было бы с ним делать, кроме как распространить на целую главу то, что он так полно высказал в одной строфе. Люди, подобные Ленскому, при всех их неоспоримых достоинствах, нехороши тем, что они или перерождаются в совершенных филистеров, или, если сохраняют навсегда свой первоначальный тип, делаются этими устарелыми мистиками и мечтателями, которые так же неприятны, как и старые идеальные девы, и которые больше враги всякого прогресса, нежели люди просто, без претензий, пошлые. Вечно копаясь в самих себе и становя себя центром мира, они спокойно смотрят на всё, что делается в мире, и твердят о том, что счастье внутри нас, что должно стремиться душою в надзвездную стору мечтаний и не думать о суетах этой земли, где есть и голод, и нужда, и... Ленские не перевелись и теперь; они только переродились. В них уже не осталось ничего, что так обаятельно прекрасно было в Ленском; в них нет девственной чистоты его сердца, в них только претензии на великость и страсть мараить бумагу. Все они поэты, и стихотворный балласт в журналах доставляется одними ими. Словом, это теперь самые несносные, самые пустые и пошлые люди.

Татьяна... но мы поговорим о ней в следующей статье.

СТАТЬЯ ДЕВЯТАЯ¹

«Евгений Онегин»

(Окончание)

Велик подвиг Пушкина, что он первый в своем романе поэтически воспроизвел русское общество того времени и в лице Онегина и Ленского показал его главную, т. е. мужскую сторону; но едва ли не выше подвиг нашего поэта в том, что он первый поэтически воспроизвел, в лице Татьяны, русскую женщину. Мужчина во всех состояниях, во всех слоях русского общества играет первую роль; но мы не скажем, чтоб женщина играла у нас вторую и низшую роль, потому что она ровно никакой роли не играет. Исключение остается только за высшим кругом, по крайней мере, до известной степени. Давно бы пора нам сознаться, что, несмотря на нашу страсть во всем копировать европейские обычаи, несмотря на наши балы с танцами, несмотря на отчаяние славянолюбов, что мы совсем переродились в немцев, — несмотря на всё это, пора нам наконец признаться, что еще и до сих пор мы — плохие рыцари, что наше внимание к женщине, наша готовность жить и умереть для нее до сих пор как-то театральны и отзываются модною светскою фразою и притом еще не собственного нашего изобретения, а заимствованною. Чего доброго! теперь и *поштенное* купечество с бороною, от которой попахивает *маненько* капусткою и лучком, даже и оно, идя по улице с *хозяйкою*, ведет ее под руку, а не толкает в спину коленом, указывая дорогу и заказывая зевать по сторонам; но дома... Однако зачем говорить, что бывает дома? зачем выносить сор из избы?... Набравшись готовых чужих фраз, кричим мы и в стихах и в прозе: «женщина — царица общества; ее очаровательным присутствием украшается общество» и т. п. Но посмотрите на наши общества (за исключением высшего светского): везде мужчины — сами по себе, женщины — сами по себе. И самый отчаянный любезник, сидя с женщинами, как будто жертвует собою из вежливости; потом встает и с утомленным видом, словно после тяжелой работы, идет в комнату мужчин, как бы для того, чтоб свободно вздохнуть и освежиться. В Европе женщина действительно царица

общества: весел и горд мужчина, с которым она больше говорит, чем с другими. У нас наоборот: у нас женщина ждет, как милости, чтоб мужчина заговорил с нею; она счастлива и горда его вниманием. И как же быть иначе, если то, что называется тоном и любезностью, у нас заменено жеманством, если у нас все любят поэзию только в книгах, а в жизни бояться ее пуще чумы и холеры? Как вы подадите руку девушке, если она не смеет опереться на нее, не испросив позволения у своей маменьки? Как вы решитесь говорить с нею много и часто, если знаете, что за это сочтут вас влюбленным в нее или даже и огласят ее женихом? Это значило бы окомпрометировать ее и самому попасть в беду. Если вас сочтут влюбленным в нее, вам некуда будет деваться от лукавых и остроумных намеков и насмешек друзей ваших, от наивных и добродушных расспросов совершенно посторонних вам людей. Но еще хуже вам, когда заключат, что вы хотите жениться на ней: если ее родители не будут видеть в вас выгодной партии для своей дочери, они откажут вам от дома и строго запретят дочери быть любезной с вами в других домах; если они увидят в вас выгодную партию — новая беда, страшнее прежней: раскинут сети, ловушки, и вы, пожалуй, увидите себя сочетавшимся законным браком прежде, нежели успеете опомниться и спросить себя: да как же и когда же случилось всё это? Если же вы человек с характером и не поддадитесь, то наживете «историю», которую долго будете помнить. Отчего всё это происходит? — Оттого, что у нас не понимают и не хотят понимать, что такое женщина, не чувствуют в ней никакой потребности, не желают и не ищут ее, словом, оттого, что у нас нет женщины. У нас «прекрасный пол» существует только в романах, повестях, драмах и элегиях; но в действительности он разделяется на четыре разряда: на девочек, на невест, на замужних женщин и, наконец, на старых дев и старых баб. Первыми, как детьми, никто не интересуется; последних все боится и ненавидят (и часто поделом); следовательно, наш прекрасный пол состоит из двух отделов: из девиц, которые должны выйти замуж, и из женщин, которые уже замужем. Русская девушка — не женщина в европейском смысле этого слова, не человек: она не что другое, как *невеста*. Еще ребенком она называет своими женихами всех мужчин, которых видит в своем доме, и часто обещает выйти замуж за своего *папашу* или за своего *братца*; еще в колыбели ей говорили и мать, и отец, и сестры, и братья, и мамки, и няньки, и весь окружающий ее люд, что она — невеста, что у ней должны быть женихи. Едва исполнится ей двенадцать лет, и мать, упрекая ее в лени, в неумении держаться и тому подобных недостатках, говорит ей: «Не стыдно ли вам, сударыня: ведь вы уж *невеста!*» Удивительно ли после этого, что она не умеет, не может смотреть

сама на себя, как на женственное существо, как на человека, и видит в себе только *невесту*? Удивительно ли, что с ранних лет до поздней молодости, иногда даже и до глубокой старости, все думы, все мечты, все стремления, все молитвы ее сосредоточены на одной *idée fixe*: * на замужестве, — что выйти замуж — ее единственное страстное желание, цель и смысл ее существования, что вне этого она ничего не понимает, ни о чем не думает, ничего не желает, и что на всякого неженатого мужчину она смотрит опять не как на человека, а только как на жениха? И виновата ли она в этом?— С восемнадцати лет она начинает уже чувствовать, что она — не дочь своих родителей, не любимое дитя их сердца, не радость и счастье своей семьи, не украшение своего родного крова, а тягостное бремя, готовый залежаться товар, лишняя мебель, которая, того и гляди, спадет с цены и не сойдет с рук. Что же остается ей делать, если не сосредоточить всех своих способностей на искусстве ловить женихов? И тем более, что только в одном этом отношении и развиваются ее способности, благодаря урокам «дражайших родителей», милых тетушек, кузин и т. д. За что больше всего упрекает и бранит свою дочь попечительная маменька?— За то, что она не умеет ловко держаться, строить глазки и гримаски хорошим женихам, или за то, что расточает свою любезность перед людьми, которые не могут быть для нее выгодною партией. Чему она больше всего учит ее? — Кокетничать по расчету, притворяться ангелом, прятать под мягкою, лоснящеюся шерсткой кошачьей лапки кошачьи когти. И, какова бы ни была по своей натуре бедная дочь, она невольно входит в роль, которую дала ей жизнь и в тайнство которой ее так прилежно, так основательно посвящают. Дома ходит она неряхою, с непричесанною головою, в запачканном, узеньком и коротком платьишке линючего ситца, в стоптанных башмаках, в грязных, сплывшихся чулках: в деревне ведь кто же нас видит, кроме дворни,— а для нее стоит ли рядиться? Но лишь вдоль дороги завиделся экипаж, обещающий неожиданных гостей,— наша невеста подымает руки и долго держит их над головою, крича впопыхах: *гости едут, гости едут!* От этого руки из красных делаются белыми: *затея сельской остроты!* Затем весь дом в смятении: маменька и дочка умываются, причесываются, обуваются и на грязное белье надевают шерстяные или шелковые платья, пять лет назад тому сшитые. О чистоте белья заботиться смешно: ведь белье под платьем, и его никто не видит, а рядиться — известное дело — надо для других, а не для себя. Но вот, рано или поздно, наконец, тайные стремления и жаркие обеты готовы свершиться: кандидат-невеста уже действительная

* навязчивой идее (*франц.*).— *Ред.*

невеста и рядится только для жениха. Она давно его знала, но влюбилась в него только с той минуты, как поняла, что он имеет на нее виды. И ей кажется, что она действительно влюблена в него. Болезненное стремление к замужству и радость достижения способны в одну минуту возбудить любовь в сердце, которое так давно уже раздражено тайными и явными мечтами о браке. Притом же когда дело к спеху и торопят, то поневоле влюбитеесь сразу, не имея времени спросить себя, точно ли вы любите или вам только кажется, что любите... Но «дражайшие родители» учили свою дочь только искусству во что бы ни стало выйти замуж; подготовить же ее к состоянию замужства, объяснить ей обязанность жены, матери, сделать ее способною к выполнению этой обязанности, — они не подумали. И хорошо сделали: нет ничего бесполезнее и даже вреднее, как наставления, хотя бы и самые лучшие, если они не подкрепляются примерами, не оправдываются, в глазах ученика, всею совокупностию окружающей его действительности. «Я вам пример, сударыня!» — беспрестанно повторяет диктаторским тоном мать своей дочери. И дочь преспокойно копирует свою мать, готовя в своей особе свету и будущему мужу второй экземпляр своей маменьки. Если ее муж — человек богатый, он будет доволен своею женою: дом у них как полная чаша, всего много, хотя всё безвкусно, нелепо, грязно, пыльно, в беспорядке, вычищается только перед большими праздниками (и тогда в доме подымается возня, делается вавилонское столпотворение в лицах): дворня огромная, слуг бездна, а не у кого допроситься стакана воды, некому подать вам чашку чаю... А недавняя невеста, теперь молодая дама? — О, она живет в «полном удовольствии»! она наконец достигла цели своей жизни — она уже не сирота, не приемыш, не лишнее бремя в родительском доме; она хозяйка у себя дома, сама себе госпожа, пользуется полною свободою: едет куда и когда хочет, принимает у себя кого ей угодно; ей уже не нужно более притворяться то невинною овечкою, то кротким ангелом; она может капризничать, падать в обмороки, повелевать, мучить мужа, детей, слуг. У ней бездна затей: карета — не карета, шаль — не шаль, дорогих игрушек вдоволь; она живет барыней-аристократкой, никому не уступает, но всех превосходит, и муж ее едва успевает закладывать и перезакладывать имение... Дитя нового поколения, она убрала по возможности пышно, хотя и безвкусно, залу и гостиную, кое-как наблюдает в них даже какую-то получистоту, полуопрятность: ведь это комнаты для гостей, комнаты парадные, комнаты напоказ; полное торжество грязи может быть только в спальней, в детской, в кабинете мужа, — словом, во внутренних комнатах, куда гости не ходят. А у ней беспрестанно гости, возле нее беспрестанно кружок; но она пленяет

гостей своих не светским умом, не грациею своих манер, не очарованием своего увлекательного разговора, — нет, она только старается показать им, что у нее всего много, что она богата, что у ней всё лучшее — и убранство комнат, и угощение, и гости, и лошади, что она не кто-нибудь, что таких, как она, немного... Содержание разговоров составляют сплетни и наряды, наряды и сплетни. Бог благословил ее замужество — что ни год, то ребенок. Как же она будет воспитывать детей своих? — Да точно так же, как сама была воспитана своею маменькою: пока малы — они прозябают в детской, среди мамок и нянек, среди горничных, на лоне холопства, которое должно внушить им первые правила нравственности, развить в них благородные инстинкты, объяснить им различие домового от лешего, ведьмы от русалки, растолковать разные приметы, рассказать всевозможные истории о мертвецах и оборотнях, выучить их браниться и драться, лгать не краснея, приучить беспрестанно есть, никогда не наедаясь. И милые дети очень довольны сферою, в которой живут: у них есть фавориты между прислугою и есть нелюбимые; они живут дружно с первыми, ругают и колотят последних. Но вот они подросли; тогда отец делай что хочет с мальчиками, а девочек поучат прыгать и шнуроваться, немножко брэнчать на фортепьяно, немножко болтать по-французски — и воспитание кончено; тогда им одна наука, одна забота — ловить женихов.

Но если наша невеста выйдет за человека небогатого, хотя и не бедного, но живущего немного выше своего состояния, посредством умения строгим порядком сводить концы с концами, — тогда горе ее мужу! Она в своей деревне никогда ничего не делала (потому что *барышня* ведь не *холопка* какая-нибудь, чтоб стала что-нибудь делать), ничем не занималась, не знает хозяйства, а что такое порядок, чистота, опрятность в доме, — этого она нигде не видала, об этом она ни от кого не слыхала. Для нее выйти замуж — значит сделаться барынею; стать хозяйкою — значит повелевать всеми в доме и быть полною госпожою своих поступков. Ее дело — не сберегать, не выгадывать, а покупать и тратить, наряжаться и франтить.

И неужели вы обвините ее во всем этом? Какое имеете вы право требовать от нее, чтоб она была не тем, чем сами же вы ее сделали? Можете ли вы обвинять даже ее родителей? Разве не вы сами сделали из женщины только невесту и жену, и ничего более? Разве когда-нибудь подходили вы к ней бескорыстно, просто, без всяких видов, для того только, чтоб насладиться этим ароматом, этою гармониею женственного существа, этим поэтическим очарованием присутствия и сообщества женщины, которые так кротко, успокоительно и обаятельно действуют на жёсткую натуру мужчины? Желали ль вы когда-нибудь

иметь друга в женщине, в которую вы совсем не влюблены, сестру в женщине вам посторонней?— Нет! если вы входите в женский круг, то не иначе, как для выполнения обычая приличия, обряда; если танцуете с женщиною, то потому только, что мужчинам танцевать с мужчинами не принято. Если вы обращаете на одну женщину исключительное свое внимание, то всегда с положительными видами — ради женитьбы или волокитства. Ваш взгляд на женщину чисто утилитарный, почти коммерческий: она для вас — капитал с процентами, деревня, дом с доходом; если не это, так кухарка, прачка, ключница, нянька, много, много, если одалиска...

Конечно, из всего этого бывают исключения; но общество состоит из общих правил, а не из исключений, которые всего чаще бывают болезненными наростами на теле общества. Эту грустную истину всего лучше подтверждают собою наши так называемые «идеальные девы». Они обыкновенно страстные любительницы чтения и читают много и скоро, едят книги. Но как и что читают они, боже великий!.. Всего достолюбезнее в идеальных девах уверенность их, что они понимают то, что читают, и что чтение приносит им большую пользу. Все они обожательницы Пушкина,— что, однако ж, не мешает им отдавать должную справедливость и таланту г. Бенедиктова; иные из них с удовольствием читают даже Гоголя,— что, однако ж, нисколько не мешает им восхищаться повестями гг. Марлинского и Полевого. Всё, что в ходу, о чем пишут и говорят в настоящее время, всё это сводит их с ума. Но во всем этом они видят свою любимую мысль, оправдание своей настроенности, т. е. идеальности, — видят ее даже и там, где ее вовсе нет или где она осмеивается. У всех у них есть заветные тетрадки, куда они списывают стишки, которые им понравятся, мысли, которые поразят их в книге. Они любят гулять при луне, смотреть на звезды, следить за течением ручейка. Они очень склонны к дружбе, и каждая ведет деятельную переписку с своей приятельницею, которая живет с нею в одной деревне, а иногда и в одном доме, только в разных комнатах. В переписке (огромными тетрадищами) сообщают они друг другу свои чувства, мысли, впечатления. Сверх того, каждая из них ведет свой дневник, весь наполненный «выписными чувствами», в которых (как во всех дневниках идеальных и внутренних натур мужеска и женска пола) нет ничего живого, истинного, только претензии и идеальничанье. Они презируют толпу и землю, питают непримиримую ненависть ко всему материальному. Эта ненависть у них часто простирается до желания вовсе отрешиться от материи. Для этого они морят себя голодом, не едят иногда по целой неделе, жгут на свечке пальцы, кладут себе на грудь под платье снег, пьют уксус и чернила, отучают

себя от сна, — и этим стремлением к высшему, идеальному существованию до того успевают расстроить свои нервы, что скоро превращаются в одну живую и самую материальную болячку... Ведь крайности сходятся! Все простые человеческие и особенно женские чувства, как, например, страстность, способная к увлечению чувств, любовь материнская, склонность к мужчине, в котором нет ничего необыкновенного, гениального, который не гоним несчастием, не страдает, не болен, не беден, — все такие простые чувства кажутся им пошлыми, ничтожными, смешными и презренными. Особенно интересны понятия «идеальных дев» о любви. Все они — жрицы любви, думают, мечтают, говорят и пишут только о любви. Но они признают только любовь чистую, неземную, идеальную, платоническую. Брак есть профанация любви в их глазах; счастье — опошление любви. Им непременно надо любить в разлуке, и их высочайшее блаженство — мечтать при луне о предмете своей любви и думать: «Может быть, в эту минуту и *он* смотрит на луну и мечтает обо мне; так для любви нет разлуки!» Жалкие рыбы с холодной кровью, идеальные девы считают себя птицами; плавая в мутной воде искусственной нервической экзальтации, они думают, что парят в облаках высоких чувств и мыслей. Им чуждо всё простое, истинное, задушевное, страстное; думая любить всё «высокое и прекрасное», они любят только себя, они и не подозревают, что только тешат свое мелкое самолюбие трескучими шутками фантазии, думая быть жрицами любви и самоотвержения. Многие из них не прочь бы и от замужства и при первой возможности вдруг изменяют свои убеждения и из идеальных дев скоро делаются самыми простыми бабами; но в иных способность обманывать себя призраками фантазии доходит до того, что они на всю жизнь остаются восторженными девственницами и, таким образом, до семидесяти лет сохраняют способность к сентиментальной экзальтации, к нервическому идеализму. Самые лучшие из этого рода женщин рано или поздно образумливаются; но прежнее их ложное направление навсегда делается черным демоном их жизни и, подобно остаткам дурно залеченной болезни, отравляет их спокойствие и счастье. Ужаснее всех других те из идеальных дев, которые не только не чуждаются брака, но в браке с предметом любви своей видят высшее земное блаженство: при ограниченности ума, при отсутствии всякого нравственного развития и при испорченности фантазии они создают свой идеал брачного счастья, — и когда увидят невозможность осуществления их нелепого идеала, то вымещают на мужьях горечь своего разочарования.

Идеальными девами всех родов бывают по большей части девицы, которых развитие было предоставлено им же самим.

И как винить их в том, что вместо живых существ из них выходят нравственные уроды? Окружающая их положительная действительность в самом деле очень пошла, и ими невольно овладевает неотразимое убеждение, что хорошо только то, что не похоже, что диаметрально противоположно этой действительности. А между тем самобытное, не на почве действительности, не в сфере общества совершающееся развитие всегда доводит до уродства. И таким образом им предстоит две крайности: или быть пошлыми на общий манер, быть пошлыми, как все, или быть пошлыми оригинально. Они избирают последнее, но думают, что с земли перепрыгнули за облака, тогда как в самом деле только перевалились из положительной пошлости в мечтательную пошлость. И что всего грустнее: между подобными несчастными созданиями бывают натуры, не лишенные истинной потребности более или менее человечески разумного существования и достойные лучшей участи.

Но среди этого мира нравственно увечных явлений изредка удаются истинно колоссальные исключения, которые всегда дорого платятся за свою исключительность и делаются жертвами собственного своего превосходства. Натуры гениальные, не подозревающие своей гениальности, они безжалостно убиваются бессознательным обществом, как очистительная жертва за его собственные грехи... Такова Татьяна Пушкина. Вы коротко знакомы с почтенным семейством Лариных. Отец — не то, чтоб уж очень глуп, да и не совсем умен; не то, чтоб человек, да и не зверь, а что-то вроде полипа, принадлежащего в одно и то же время двум царствам природы — растительному и животному.

Он был простой и добрый барин,
И там, где прах его лежит,
Надгробный памятник гласит:
*Смиренный грешник, Дмитрий Ларин,
Господний раб и бригадир,
Под камнем сим вкушает мир.*

Этот мир, вкушаемый под камнем, был продолжением того же самого мира, которым *добрый барин* наслаждался при жизни под татарским халатом. Бывают на свете такие люди, в жизни и счастья которых смерть не производит ровно никакой перемены. Отец Татьяны принадлежал к числу таких счастливцев. Но маменька ее стояла на высшей ступени жизни, сравнительно с своим супругом. До замужества она обожала Ричардсона, не потому, чтоб прочла его, а потому, что от своей московской кухни слышала о Грандисоне.¹ Помолвленная за Ларина, она втайне вздыхала о другом. Но ее повезли к венцу, не спросившись ее совета. В деревне мужа она сперва терзалась и рва-

лась, а потом привыкла к своему положению и даже стала им довольна, особенно с тех пор, как постигла тайну самовластно управлять мужем.

Она езжала по работам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, брила лбы,
Ходила в баню по субботам,
Служанок била осердясь,—
Всё это мужа не спросясь.

Бывало, писывала кровью
Она в альбомы нежных дев,
Звала Полиною Прасковью
И говорила нараспев;
Корсет носила очень узкий,
И русский Н, как N французский,
Произносить умела в нос.
Но скоро всё перевелось:
Корсет, альбом, княжну Полину,
Стишков чувствительных тетрадь
Она забыла; стала звать
Акулькой прежнюю *Селину*
И обновила наконец
На вате плафор и чепец.¹

Словом, Ларины жили чудесно, как живут на этом свете целые миллионы людей. Однообразие семейной их жизни нарушалось гостями:

Под вечер иногда сходилась
Соседей добрая семья,
Неперемонные друзья,
И потужить и позлословить,
И посмеяться кой о чем.
.....
Их разговор благоразумный
О сенокосе, о вине,
О псарне, о своей родне,
Конечно, не блистал ни чувством,
Ни поэтическим огнем,
Ни острою, ни умом,
Ни общежития искусством;
Но разговор их милых жен
Еще был менее умен.²

И вот круг людей, среди которых родилась и выросла Татьяна! Правда, тут были два существа, резко отделявшиеся от этого круга — сестра Татьяны Ольга и жених последней Ленский. Но и не этим существам было понять Татьяну. Она любила их просто, сама не зная за что, частью по привычке, частью потому, что они еще не были пошлы; но она не открывала им внутреннего мира души своей; какое-то темное, инстинктивное чувство говорило ей, что они — люди другого мира, что они не поймут ее. И действительно, поэтический Ленский далеко не подозревал, что такое Татьяна: такая женщина была не по его восторженной натуре и могла ему казаться скорее странною и холодною, нежели поэтическою. Ольга еще менее Ленского могла понять Татьяну. Ольга — существо простое, непосредственное, которое никогда ни о чем не рассуждало, ни о чем не спрашивало, которому всё было ясно и понятно по привычке и которое всё зависело от привычки. Она очень плакала о смерти Ленского, но скоро утешилась, вышла за улана и из грациозной и милой девочки сделалась дюжинною барынею, повторив собою свою маменьку с небольшими изменениями, которых требовало время. Но совсем не так легко определить характер Татьяны. Натура Татьяны не многосложна, но глубока и сильна. В Татьяне нет этих болезненных противоречий, которыми страдают слишком сложные натуры; Татьяна создана как будто вся из одного цельного куска, без всяких приделок и примесей. Вся жизнь ее проникнута тою целостностью, тем единством, которое в мире искусства составляет высочайшее достоинство художественного произведения. Страстно влюбленная, простая деревенская девушка, потом светская дама — Татьяна во всех положениях своей жизни всегда одна и та же; портрет ее в детстве, так мастерски написанный поэтом, впоследствии является только развившимся, но не изменившимся.

Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная боязлива,
Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой.
Она ласкаться не умела
К отцу, ни к матери своей;
Дитя сама, в толпе детей
Играть и прыгать не хотела,
И часто целый день одна
Сидела молча у окна.

Задумчивость была ее подругою с колыбельных дней, украшая однообразие ее жизни; пальцы Татьяны не знали иглы, и даже ребенком она не любила кукол, и ей чужды были дет-

ские шалости; ей был скучен и шум и звонкий смех детских игр; ей больше нравились страшные рассказы в зимний вечер. И потому она скоро пристрастилась к романам, и романы поглотили всю жизнь ее.

Она любила на балконе
Предупреждать зарю восход,
Когда на бледном небосклоне
Звезд исчезает хоровод,
И тихо край земли светлеет,
И, вестник утра, ветер веет,
И всходит постепенно день.
Зимой, когда ночная тень
Полмиром доле обладает,
И доле в праздной тишине,
При отуманенной луне,
Восток ленивый почивает,
В привычный час пробуждена,
Вставала при свечах она.

Итак, летние ночи посвящались мечтательности, зимние — чтению романов, — и это среди мира, имевшего благоразумную привычку громко храпеть в это время! Какое противоречие между Татьяною и окружающим ее миром! Татьяна — это редкий, прекрасный цветок, случайно выросший в расщелине дикой скалы.

Незнаемый в траве глухой
Ни мотыльками, ни пчелой.

Эти два стиха, сказанные Пушкиным об Ольге, гораздо больше идут к Татьяне. Какие мотыльки, какие пчелы могли знать этот цветок или пленяться им? Разве безобразные слепни, оводы и жуки, вроде господ Пыхтина, Буянова, Петушкова и тому подобных? Да, такая женщина, как Татьяна, может пленять только людей, стоящих на двух крайних ступенях нравственного мира, или таких, которые были бы в уровень с ее натурою и которых так мало на свете, или людей совершенно пошлых, которых так много на свете. Этим последним Татьяна могла нравиться лицом, деревенскою свежестью и здоровьем, даже дикостью своего характера, в которой они могли видеть кротость, послушность и безответность в отношении к будущему мужу — качества, драгоценные для их грубой животности, не говоря уже о расчетах на приданое, на родство и т. п. Стоящие же в середине между этими двумя разрядами людей всего менее могли оценить Татьяну. Надобно сказать, что все эти срединные существа, занимающие место между

высшими натурами и чернию человечества, эти таланты, служащие связью *гениальности с толпою*, по большей части — всё люди «идеальные», подстать идеальным девам, о которых мы говорили выше. Эти идеалисты думают о себе, что они исполнены страстей, чувств, высоких стремлений, но в сущности всё дело заключается в том, что у них фантазия развита на счет всех других способностей, преимущественно рассудка. В них есть чувство, но еще больше сентиментальности и еще больше охоты и способности наблюдать свои ощущения и вечно толковать о них. В них есть и ум, но не свой, а вычитанный, книжный и потому в их уме часто бывает много блеска, но никогда не бывает дельности. Главное же, что всего хуже в них, что составляет их самую слабую сторону, их ахиллесовскую пятку, — это то, что в них нет страстей, за исключением только самолюбия, и то мелкого, которое ограничивается в них тем, что они бездейтельно и бесплодно погружены в созерцание своих внутренних достоинств. Натуры теплые, но так же не холодные, как и не горячие, они действительно обладают жалкою способностью вспыхивать на минуточку от всего и ни от чего. Поэтому они только и толкуют, что о своих пламенных чувствах, об огне, пожирающем их душу, о страстях, обуревающих их сердце, не подозревая, что все это действительно буря, но только не на море, а в стакане воды. И нет людей, которые бы менее их способны были оценить истинное чувство, понять истинную страсть, разгадать человека глубоко чувствующего, неподдельно страстного. Такие люди не поняли бы Татьяны: они решились бы все в голос, что если она не дура пошлая, то очень *странное* существо и что, во всяком случае, она холодна, как лед, лишена чувства и неспособна к страсти. И как же иначе? Татьяна молчалива, дика, ничем не увлекается, ничему не радуется, ни от чего не приходит в восторг, ко всему равнодушна, ни к кому не ласкается, ни с кем не дружится, никого не любит, не чувствует потребности перелить в другого свою душу, тайны своего сердца, а главное — не говорит ни о чувствах вообще, ни о своих собственных в особенности... Если вы сосредоточены в себе и на вашем лице нельзя прочесть внутреннего пожирающего вас огня, — мелкие люди, столь богатые прекрасными мелкими чувствами, тотчас объявят вас существом холодным, эгоистом, отнимут у вас сердце и оставят при вас один ум, особенно, если вы имеете склонность пронизировать над собственным чувством, хотя бы то было из целомудренного желания замаскировать его, не любя им ни играть, ни щеголять...

Повторяем: Татьяна — существо исключительное, натура глубокая, любящая, страстная. Любовь для нее могла быть или величайшим блаженством, или величайшим бедствием жизни, без всякой примирительной середины. При счастии взаимности

любовь такой женщины — ровное, светлое пламя; в противном случае — упорное пламя, которому сила воли, может быть, не позволит прорваться наружу, но которое тем разрушительнее и жгучее, чем больше оно сдвлено внутри. Счастливая жена, Татьяна спокойно, но тем не менее страстно и глубоко любила бы своего мужа, вполне пожертвовала бы собою детям, вся отдалась бы своим материнским обязанностям, но не по рассудку, а опять по страсти, и в этой жертве, в строгом выполнении своих обязанностей нашла бы свое величайшее наслаждение, свое верховное блаженство. И всё это без фраз, без рассуждений, с этим спокойствием, с этим внешним бесстрашием, с этою наружною холодностью, которые составляют достоинство и величие глубоких и сильных натур. Такова Татьяна. Но это только главные и, так сказать, общие черты ее личности; взглянем на форму, в которую вылилась эта личность, посмотрим на те особенности, которые составляют ее характер.

Создает человека природа, но развивает и образует его общество. Никакие обстоятельства жизни не спасут и не защитят человека от влияния общества, нигде не скраться, никуда не уйти ему от него. Самое усилие развиться самостоятельно, вне влияния общества, сообщает человеку какую-то странность, придает ему что-то уродливое, в чем опять видна печать общества же. Вот почему у нас люди с дарованиями и хорошими природными расположениями часто бывают самыми несносными людьми, и вот почему у нас только гениальность спасает человека от пошлости. По этому же самому у нас так мало истинных и так много *книжных, вычитанных* чувств, страстей и стремлений; словом, так мало истины и жизни в чувствах, страстях и стремлениях и так много фразерства во всем этом. Повсюду распространяющееся чтение приносит нам величайшую пользу; в нем наше спасение и участь нашей будущности; но в нем же, с другой стороны, и много вреда, так же, как и много пользы для настоящего. Объяснимся. Наше общество, состоящее из образованных сословий, есть плод реформы. Оно помнит день своего рождения, потому что оно существовало официально прежде, нежели стало существовать действительно, потому что, наконец, это общество долго составлял не дух, а покрой платья, не образованность, а привилегия. Оно началось так же, как и наша литература: копированием иностранных форм без всякого содержания, своего или чужого, потому что от своего мы отказались, а чужого не только принять, но и понять не были в состоянии. Были у французов трагедии: давай и мы писать трагедии, и г. Сумароков в одном лице своем совместил и Корнеля, и Расина, и Вольтера. Был у французов знаменитый баснописец Лафонтен, и опять тот же г. Сумароков, по словам его современников,¹ своими притчами далеко обогнал Лафонтена.

Таким же точно образом, в самое короткое время, обзавелись мы своими доморощенными Пиндарами, Горациями, Анакреонами, Гомерами, Виргилиями и т. п. Иностранные произведения все наполнены были любовными чувствами, любовными приключениями, и мы давай тем же наполнять наши сочинения. Но там поэзия книги была отражением поэзии жизни, любовь стихотворная была выражением любви, составлявшей жизнь и поэзию общества: у нас любовь вошла только в книгу да в ней и осталась. Это более или менее продолжается и теперь. Мы любим читать страстные стихи, романы, повести, и теперь подобное чтение не считается предосудительным даже и для девушек. Иные из них даже сами кропают стишки, и иногда недурные. Итак, говорить о любви, читать и писать о ней у нас любят многие, но любить... Это дело другого рода! Оно, конечно, если с позволения родителей, если страсть может увенчаться законным браком, то почему же и не любить! Многие не только не считают этого излишним, но даже считают необходимым и, женись на приданом, толкуют о любви... Но любить потому только, что сердце жаждет любви, любить без надежды на брак, всем жертвовать увлекающему пламени страсти — помилуйте, как можно! ведь это значит сделать «историю», произвести скандал, стать сказкою общества, предметом оскорбительного внимания, осуждения, презрения; сверх того, приличие, правила нравственности, общественная мораль... А! так вы люди, сколько осторожные и благоразумно-предусмотрительные, столько и нравственные! Это хорошо; но зачем же вы противоречите себе своею охотою к стихам и романам, своею страстью к патетической драме?— Но то поэзия, а то жизнь: зачем мешать их между собою, пусть каждая идет своею дорогою; пусть жизнь дремлет в апатии, а поэзия снабжает ее занимательными снами. Вот это другое дело!..

Но худо то, что из этого другого дела необходимо родится третья, довольно уродливое. Когда между жизнью и поэзией нет естественной, живой связи, тогда из их враждебно отдельного существования образуется поддельно-поэтическая и в высшей степени болезненная, уродливая действительность. Одна часть общества, верная своей родной апатии, спокойно дремлет в грязи грубо материального существования; зато другая, пока еще меньшая числительно, но уже довольно значительная, из всех сил хлопочет устроить себе поэтическое существование, сочетать поэзию с жизнью. Это у них делается очень просто и очень невинно. Не видя никакой поэзии в обществе, они берут ее из книг и по ней соображают свою жизнь. Поэзия говорит, что любовь есть душа жизни: итак — надо любить! Силлогизм верен, само сердце за него вместе с умом! И вот наш идеальный юноша или наша идеальная дева ищет,

в кого бы влюбиться. По долгом соображении, в каких глазах больше поэзии, — в голубых или черных, предмет наконец избран. Начинается комедия — и пошла потеха! В этой комедии есть всё: и вздохи, и слезы, и мечты, и прогулки при луне, и отчаяние, и ревность, и блаженство, и объяснение, — всё, кроме истины чувства... Удивительно ли, что последний акт этой шутовской комедии всегда оканчивается разочарованием, и в чем же? — в собственном своем чувстве, в своей способности любить?.. А между тем подобное книжное направление очень естественно: не книга ли заставила доброго, благородного и умного помещика манчесского сделаться рыцарем Дон Кихотом, надеть бумажную кольчугу, взобраться на тощего Россинанта и пуститься отыскивать по свету прекрасную Дульцинею, мимоходом сражаясь с баранами и мельницами? Между поколениями от двадцатых годов до настоящей минуты сколько было у нас разных Дон Кихотов? У нас были и есть Дон Кихоты любви, науки, литературы, убеждений, славянофильства и еще бог знает чего, всего не перечесть! Выше мы говорили об идеальных девах; а сколько можно сказать интересного об идеальных юношах! Но предмет так богат и неистощим, что лучше не касаться его, чтоб совсем не потерять из виду Татьяны Пушкина.

Татьяна не избегла горестной участи подпасть под разряд идеальных дев, о которых мы говорили. Правда, мы сказали, что она представляет собою колоссальное исключение в мире подобных явлений, — и теперь не отпираемся от своих слов. Татьяна возбуждает не смех, а живое сочувствие, но это не потому, чтоб она вовсе не походила на «идеальных дев», а потому, что ее глубокая, страстная натура заслонила в ней собою всё, что есть смешного и пошлого в идеальности этого рода, и Татьяна осталась естественною, простою в самой искусственности и уродливости формы, которую сообщила ей окружающая ее действительность. С одной стороны —

Татьяна верила преданьям
Простонародной старины,
И снам, и карточным гаданьям,
И предсказаниям луны.
Ее тревожили приметы;
Таинственно ей все предметы
Провозглашали что-нибудь,
Предчувствия теснили грудь.

С другой стороны, Татьяна любила бродить по полям,

С печальной думою в очах,
С французской книжкою в руках.

Это дивное соединение грубых, вульгарных предрассудков с страстью к французским книжкам и с уважением к глубокому творению Мартына Задеки возможно только в русской женщине. Весь внутренний мир Татьяны заключался в жажде любви; ничто другое не говорило ее душе; ум ее спал, и только разветяжное горе жизни могло потом разбудить его,— да и то для того, чтоб сдержать страсть и подчинить ее расчету благоразумной морали... Девические дни ее ничем не были заняты; в них не было своей череды труда и досуга, не было тех регулярных занятий и развлечений, свойственных образованной жизни, которые держат в равновесии нравственные силы человека. Дикое растение, вполне предоставленное самому себе, Татьяна создала себе свою собственную жизнь, в пустоте которой тем мятежнее горел пожиравший ее внутренний огонь, что ее ум ничем не был занят.

Давно ее воображенье,
Сгорающая и тоской,
Алкало пищи роковой;
Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала... кого-нибудь,

И дождалась. Открылись очи;
Она сказала: *это он!*
Увы! теперь и дни, и ночи,
И жаркий, одинокий сон
Всё полно им; всё деве милой
Без умолку волшебной силой
Твердит о нем

Теперь с каким она вниманьем
Читает сладостный роман,
С каким живым очарованьем
Пьет обольстительный обман!
Счастливой силою мечтанья,
Одушевленные созданья,
Любовник Юлии Вольмар,
Малек-Адель и де Линар,
И Вертер, мученик мятежный,
И бесподобный Грандисон,
Который нам наводит сон,—
Все для мечтательницы нежной
В единый образ облеклись,
В одном Онегине слились.

Воображаясь героиней
Своих возлюбленных творцов,
Кларисой, Юлией, Дельфиной,
Татьяна в тишине лесов
Одна с опасной книгой бродит:
Она в ней ищет и находит
Свой тайный жар, свои мечты,
Плоды сердечной полноты,
Вздыхает и, себе присвоя
Чужой восторг, чужую грусть,
В забвеньи шепчет наизусть
Письмо для милого героя...¹

Здесь не книга родила страсть, но страсть всё-таки не могла не проявиться немножко по-книжному. Зачем было воображать Онегина Вольмаром, Малек-Аделем, де Линаром и Вертером (Малек-Адель и Вертер: не всё ли это равно, что Еруслан Лазаревич и корсар Байрона)? — Затем, что для Татьяны не существовал настоящий Онегин, которого она не могла ни понимать, ни знать; следовательно, ей необходимо было придать ему какое-нибудь значение, напрокат взятое из книги, а не из жизни, потому что жизни Татьяна тоже не могла ни понимать, ни знать. Зачем было ей воображать себя Кларисой, Юлией, Дельфиной?² Затем, что она и саму себя так же мало понимала и знала, как и Онегина. Повторяем: создание страстное, глубоко чувствующее и в то же время не развитое, наглухо запечатое в темной пустоте своего интеллектуального существования, Татьяна как личность является нам подобно не изящной греческой статуе, в которой всё внутреннее так прозрачно и выпукло отразилось во внешней красоте, но подобно египетской статуе, неподвижной, тяжелой и связанной. Без книги она была бы совершенно немым существом, и ее пылающий и сохнувший язык не обрел бы ни одного живого, страстного слова, которым бы могла она облегчить себя от давящей полноты чувства. И хотя непосредственным источником ее страсти к Онегину была ее страстная натура, ее переполнившаяся жажда сочувствия, — всё же началось она несколько идеально. Татьяна не могла полюбить Ленского и еще менее могла полюбить кого-нибудь из известных ей мужчин; она так хорошо их знала, и они так мало представляли пищи ее экзальтированному, аскетическому воображению... И вдруг является Онегин. Он весь окружен тайною: его аристократизм, его светскость, неоспоримое превосходство над всем этим спокойным и пошлым миром, среди которого он явился таким метеором, его равнодушие ко всему, странность жизни, — всё это произвело таинственные слухи, которые не могли не действовать на фантазию Татьяны, не могли не рас-

положить, не подготовить ее к решительному эффекту первого свидания с Онегиным. И она увидела его, и он предстал пред нею молодой, красивый, ловкий, блестящий, равнодушный, скучающий, загадочный, непостижимый, весь неразрешимая тайна для ее неразвитого ума, весь обольщение для ее дикой фантазии. Есть существа, у которых фантазия имеет гораздо более влияния на сердце, нежели как думают об этом. Татьяна была из таких существ. Есть женщины, которым стоит только показаться восторженным, страстным, и они ваши; но есть женщины, которых внимание мужчины может возбудить к себе только равнодушием, холодностью и скептицизмом, как признаками огромных требований на жизнь или как результатом мятежно и полно пережитой жизни: бедная Татьяна была из числа таких женщин...

Тоска любви Татьяну гонит,
И в сад идет она грустить,
И вдруг недвижны очи клонит,
И лень ей далее ступить:
Приподнялася грудь, ланиты
Мгновенным пламенем покрыты,
Дыханье замерло в устах,
И в слухе шум, и блеск в очах...
Настанет ночь; луна обходит
Дозором дальний свод небес,
И соловей во мгле древес
Напевы звучные заводит.
Татьяна в темноте не спит
И тихо с няней говорит.

Разговор Татьяны с нянею — чудо художественного совершенства! Это целая драма, проникнутая глубокою истиною. В ней удивительно верно изображена *русская барышня* в разгаре томящей ее страсти. Сдавленное внутри чувство всегда порывается наружу, особенно в первый период еще новой, еще неопытной страсти. Кому открыть свое сердце? — сестре? — но она не *так* бы поняла его. Няня вовсе не поймет; но потому-то и открывает ей Татьяна свою тайну — или, лучше сказать, потому-то и не скрывает она от няни своей тайны.

. «Расскажи мне, няня,
Про ваши старые года:
Была ты влюблена тогда?»

— И, полно, Таия! В эти лета
Мы не слыхали про любовь;

*А то бы согнала со света
Меня покойница свекровь.—
«Да как же ты венчалась, няня?»
— Так, видно, бог велел. Мой Ваня
Моложе был меня, мой свет,
А было мне *тринадцать* лет.
Недели две ходила сваха
К моей родне, и наконец
Благословил меня отец.
Я горько плакала со страха,
Мне с плачем косу расплели,
И с пеньем в церковь повели.*

И вот ввели в семью чужую...¹

Вот как пишет истинно народный, истинно национальный поэт! В словах няни, простых и народных, без тривиальности и пошлости, заключается полная и яркая картина внутренней домашней жизни народа, его взгляд на отношения полов, на любовь, на брак... И это сделано великим поэтом одною чертою, вскользь, мимоходом брошенною!.. Как хороши эти добродушные и простодушные стихи:

— И, полно, Таня! В эти лета
Мы не знавали про любовь;²
А то бы согнала со света
Меня покойница свекровь!

Как жаль, что именно такая народность не дается многим нашим поэтам, которые так хлопочут о народности — и добиваются одной площадной тривиальности...

Татьяна вдруг решается писать к Онегину: порыв наивный и благородный; но его источник не в сознании, а в бессознательности: бедная девушка не знала, что делала. После, когда она стала знатною барынею, для нее совершенно исчезла возможность таких наивно-великодушных движений сердца... Письмо Татьяны свело с ума всех русских читателей, когда появилась третья глава «Онегина». Мы вместе со всеми думали в нем видеть высочайший образец откровения женского сердца. Сам поэт, кажется, без всякой иронии, без всякой задней мысли и писал и читал это письмо. Но с тех пор много воды утекло... Письмо Татьяны прекрасно и теперь, хотя уже и отзывается немножко какою-то детскостию, чем-то «романтическим». Иначе и быть не могло: язык страстей был так нов и недоступен нравственно немощствующей Татьяне: она не умела бы ни понять, ни выразить собственных своих ощущений, если бы не прибегла

к помощи впечатлений, оставленных на ее памяти плохими и хорошими романами, без толку и без разбора читанными ею... Начало письма превосходно: оно проникнуто простым искренним чувством; в нем Татьяна является сама собою:

Я к вам пишу — чего же боле?
Что я могу еще сказать?
Теперь, я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать.
Но вы, к моей несчастной доле
Хоть каплю жалости храня,
Вы не оставите меня.
Сначала я молчать хотела;
Поверьте: моего стыда
Вы не узнали б никогда,
Когда б надежду я имела,
Хоть редко, хоть в неделю раз
В деревне нашей видеть вас,
Чтоб только слышать ваши речи,
Вам слово молвить, и потом
Всё думать, думать об одном
И день и ночь до новой встречи.
Но, говорят, вы нелюдим;
В глуши, в деревне, всё вам скучно,
А мы... ничем мы не блестим,
Хоть вам и рады простодушно.

Зачем вы посетили нас?
В глуши забытого селенья,
Я никогда не знала б вас,
Не знала б горького мученья.
Души неопытной волненья
Смирив со временем (как знать?),
По сердцу я нашла бы друга,
Была бы верная подруга¹
И добродетельная мать.

Прекрасны также стихи в конце письма:

. Судьбу мою
Отныне я тебе вручаю,
Перед тобою слезы лью,
Твоей защиты умоляю...
Вообрази: я здесь одна,
Никто меня не понимает;
Рассудок мой изнемогает,
И молча гибнуть я должна.

Всё в письме Татьяны истинно, но не всё просто: мы выписали только то, что и истинно и просто вместе. Сочетание простоты с истиною составляет высшую красоту и чувства, и дела, и выражения...

Замечательно, с каким усилием старается поэт оправдать Татьяну за ее решимость написать и послать это письмо: видно, что поэт слишком хорошо знал общество, для которого писал...

Я знал красавиц недоступных,
Холодных, чистых, как зима,
Неумолимых, неподкупных,
Непостижимых для ума;
Дивился я их спеси модной,
Их добродетели природной,
И, признаюсь, от них бежал,
И, мнится, с ужасом читал
Над их бровями надпись ада:
Оставь надежду навсегда.
Внушать любовь для них беда,
Пугать людей для них отрада.
Быть может, на берегах Невы
Подобных дам видали вы.

Среди поклонников послушных
Других причудниц я видал,
Самолюбиво равнодушных
Для вздохов страстных и похвал.
И что ж нашел я с изумленьем?
Они, суровым поведением
Пугая робкую любовь,
Ее привлечь умели вновь,
По крайней мере сожаленьем,
По крайней мере звук речей
Казался иногда нежней,
И с легковерным ослепленьем
Опять любовник молодой
Бежит за милой суетой.

За что ж виновнее Татьяна?
За то ль, что в милой простоте
Она не ведает обмана
И верит избранной мечте?
За то ль, что любит без искусства,
Послушная влеченью чувства,
Что так доверчива она,
Что от небес одарена

Воображением мятежным,
Умом и волею живой,
И своенравной головой,
И сердцем пламенным и нежным?
Ужели не простите ей
Вы легкомыслия страстей?

Кокетка судит хладнокровно;
Татьяна любит не шутя
И предается безусловно
Любви, как милое дитя.
Не говорит она: отложим —
Любви мы цену тем умножим,
Вернее в сети заведем;
Сперва тщеславие кольнем
Надеждой, там недоуменьем
Измучим сердце, а потом
Ревнивым оживим огнем;
А то, скучая наслажденьем,
Невольник хитрый из оков
Всечасно вырваться готов.

Вот еще отрывок из «Онегина», который выключен автором из этой поэмы и особенно напечатан в IX томе собрания его сочинений (стр. 460):

О вы, которые любили
Без позволения родных
И сердце нежное хранили
Для впечатлений молодых,
Для радости, для неги сладкой —
Девицы! если вам украдкой
Случалось тайную печать
С письма любезного срывать,
Иль робко в дерзостные руки
Заветный локон отдавать,
Иль даже молча позволять
В минуту горькую разлуки
Дрожащий поцелуй любви,
В слезах, с волнением в крови,—

Не осуждайте безусловно
Татьяны *ветреной* (!) моей;¹
Не повторяйте хладнокровно

Решенья чопорных судей.
А вы, о девы без упрека!
Которых даже речь порока
Страшит сегодня, как змия,—
Советую вам то же я.
Кто знает? пламенной тоскою
Сгорите, может быть, и вы —
И завтра легкий суд молвы
Припишет модному герою
Победы новой торжество:
Любви вас ищет божество.¹

Только едва ли найдет, прибавим мы от себя, прозою. Нельзя не жалеть о поэте, который видит себя принужденным таким образом оправдывать свою героиню перед обществом — и в чем же? — в том, что составляет сущность женщины, ее лучшее право на существование — что у ней есть сердце, а не пустая яма, прикрытая корсетом!.. Но еще более нельзя не жалеть об обществе, перед которым поэт видел себя принужденным оправдывать героиню своего романа в том, что она женщина, а не деревяшка, выточенная по подобию женщины. И всего грустнее в этом то, что перед женщинами в особенности старается он оправдать свою Татьяну... И зато с какою горечью говорит он о наших женщинах везде, где касается общественной мертвенности, холода, чопорности и сухости! Как выдается вот эта строфа в первой главе «Онегина»:

Причудницы большого света!
Всех прежде вас оставил он.
И правда то, что в наши лета
Довольно скучен высший тон,
Хоть, может быть, иная дама
Толкует Сея и Бентама;
Но вообще их разговор
Несносный, хоть невинный вздор.
К тому ж они так непорочны,
Так величавы, так умны,
Так благочестия полны,
Так осмотрительны, так точны,
Так неприступны для мужчин,
Что вид их уж рождает сплин.

Эта строфа невольно приводит нам на память следующие стихи, не вошедшие в поэму и напечатанные особо (т. IX, стр. 190):

Мороз и солнце — чудный день!
Но нашим дамам, видно, лень
Сойти с крыльца и над Невую
Блеснуть холодной красотой:
Сидят — напрасно их манит
Песком усыпанный гранит.
Умна восточная система,
И прав обычай стариков:
Они родились для гарема
Иль для неволи¹

Но и на Востоке есть поэзия в жизни, страсть закрадывается и в гаремы... Зато у нас царствует строгая нравственность, по крайней мере внешняя, а за нею иногда бывает такая непоэтическая поэзия жизни, которою, если воспользуется поэт, то, конечно, уж не для поэмы...

Если бы мы вздумали следить за всеми красотами поэмы Пушкина, указывать на все черты высокого художественного мастерства, в таком случае ни нашим выпискам, ни нашей статье не было бы конца. Но мы считаем это излишним, потому что эта поэма давно оценена публикою, и всё лучшее в ней у всякого на памяти. Мы предположили себе другую цель: раскрыть по возможности отношение поэмы к обществу, которое она изображает. На этот раз предмет нашей статьи — характер Татьяны, как представительницы русской женщины. И потому пропуская всю четвертую главу, в которой главное для нас — объяснение Онегина с Татьяною в ответ на ее письмо. Как подействовало на нее это объяснение — понятно: все надежды бедной девушки рушились, и она еще глубже затворилась в себе для внешнего мира. Но разрушенная надежда не погасила в ней пожирающего ее пламени: он начал гореть тем упорнее и напряженнее, чем глуше и безвыходнее. Несчастье дает новую энергию страсти у натур с экзальтированным воображением. Им даже нравится исключительность их положения; они любят свое горе, лелеют свое страдание, дорожат им, может быть еще больше, нежели сколько дорожили бы они своим счастьем, если б оно выпало на их долю... И притом, в глухом лесу нашего общества, где бы и скоро ли бы встретила Татьяна другое существо, которое, подобно Онегину, могло бы поразить ее воображение и обратить огонь ее души на другой предмет? Вообще несчастная, неразделенная любовь, которая упорно переживает надежду, есть явление довольно болезненное, причина которого, по слишком редким и, вероятно, чисто физиологическим причинам, едва ли не скрывается в экзальтации фантазии слишком развитой на счет других способностей души. Но как бы то ни было, а страдания, происходящие от фантазии,

падают тяжело на сердце и терзают его иногда еще сильнее, нежели страдания, корень которых в самом сердце. Картина глухих, никем не разделенных страданий Татьяны изображена в пятой главе с удивительно истинною и простотою. Посещение Татьяною опустелого дома Онегина (в седьмой главе) и чувства, пробужденные в ней этим оставленным жилищем, на всех предметах которого лежал такой резкий отпечаток духа и характера оставившего его хозяина, — принадлежит к лучшим местам поэмы и драгоценнейшим сокровищам русской поэзии. Татьяна не раз повторила это посещение, —

И в молчаливом кабинете,
Забыв на время всё на свете.
Осталась наконец одна,
И долго плакала она.
Потом за книги принялася.
Сперва ей было не до них;
Но показался выбор их
Ей странен. Чтенью предалася
Татьяна жадною душой;
*И ей открылся мир иной.*¹

И начинает понемногу
Моя Татьяна понимать
Теперь яснее, слава богу,
Того, по ком она вздыхать
Осуждена судьбою властной...

Ужель загадку разрешила,
Ужель слово найдено?..

Итак, в Татьяне, наконец, совершился акт сознания; ум ее проснулся. Она поняла наконец, что есть для человека интересы, есть страдания и скорби, кроме интереса страданий и скорби любви. Но поняла ли она, в чем именно состоят эти другие интересы и страдания, и, если поняла, послужило ли это ей к облегчению ее собственных страданий? Конечно, поняла, но только умом, головою, потому что есть идеи, которые надо пережить и душою и телом, чтоб понять их вполне, и которых нельзя изучить в книге. И потому книжное знакомство с этим новым миром скорбей, если и было для Татьяны откровением, это откровение произвело на нее тяжелое, безотрадное и бесплодное впечатление; оно испугало ее, ужаснуло и заставило смотреть на страсти, как на гибель жизни, убедило ее в необходимости покориться действительности, как она есть, и если жить жизнью сердца, то про себя, во глубине своей души, в

тиши уединения, во мраке ночи, посвященной тоске и рыданиям. Посещения дома Онегина и чтение его книг приготвили Татьяну к перерождению из деревенской девочки в светскую даму, которое так удивило и поразило Онегина. В предшествовавшей статье мы уже говорили о письме Онегина к Татьяне и о результате всех его страстных посланий к ней.

. В одно собранье
Он едет; лишь вошел... ему
Она навстречу. Как сурова!
Его не видит, с ним ни слова;
У! как теперь окружена
Крещенским холодом она!
Как удержать негодование
Уста упрямые хотят!
Вперил Онегин зоркий взгляд:
Где, где смятенье, состраданье?
Где пятна слез?.. Их нет, их нет!
На сем лице лишь гнева след...

Да, может быть, боязни тайной,
Чтоб муж иль свет не угадал
Проказы слабости случайной...
Всего, что мой Онегин знал...

Теперь перейдем прямо к объяснению Татьяны с Онегиным. В этом объяснении всё существо Татьяны выразилось вполне. В этом объяснении высказалось всё, что составляет сущность русской женщины с глубокою натурою, развитою обществом, — всё: и пламенная страсть, и задушевность простого, искреннего чувства, и чистота и святость наивных движений благородной природы, и резонерство, и оскорбленное самолюбие, и тщеславие добродетелью, под которою замаскирована рабская боязнь общественного мнения, и хитрые силлогизмы ума, светскою моралью парализовавшего великодушные движения сердца... Речь Татьяны начинается упреком, в котором высказывается желание мести за оскорбленное самолюбие:

Онегин, помните ль тот час,
Когда в саду, в аллее, нас
Судьба свела, и так смиренно
Урок ваш выслушала я?
*Сегодня очередь моя.*¹

Онегин, я тогда моложе,
Я лучше, кажется, была,

И я любила вас; и что же?
Что в сердце вашем я нашла?
Какой ответ? Одну суровость
Не правда ль? Вам была не новость
Смиренной девочки любовь?
И нынче — боже! — стынет кровь,
Как только вспомню взгляд холодный
И эту проповедь...

В самом деле, Онегин был виноват перед Татьяною в том, что он не полюбил ее *тогда*, как она была *моложе и лучше* и любила его! Ведь для любви только и нужно, что молодость, красота и взаимность! Вот понятия, заимствованные из плохих сантиментальных романов! Немая деревенская девочка с детскими мечтами — и светская женщина, испытанная жизнью и страданием, обрешая слово для выражения своих чувств и мыслей: какая разница! И всё-таки, по мнению Татьяны, она более способна была внушить любовь тогда, нежели теперь, потому что тогда она была моложе и лучше!.. Как в этом взгляде на вещи видна русская женщина! А этот упрек, что тогда она нашла со стороны Онегина одну суровость? «Вам была не новость смиренной девочки любовь?» Да это уголовное преступление — не подорожить любовию нравственного эмбриона!.. Но за этим упреком тотчас следует и оправдание:

. *Но вас*
Я не виню: в тот страшный час!
Вы поступили благородно,
Вы были правы предо мной:
Я благодарна всей душой...

Основная мысль упреков Татьяны состоит в убеждении, что Онегин потому только не полюбил ее тогда, что в этом не было для него очарования соблазна; а теперь приводит к ее ногам жажда скандалёзной славы... Во всем этом так и пробивается страх за свою добродетель...

Тогда — не правда ли? — в пустыне,
Вдали от суетной молвы,
Я вам не нравилась... Что ж ныне
Меня преследуете вы?
Зачем у вас я на примете?
Не потому ль, что в высшем свете
Теперь являться я должна;
Что я богата и знатна;
Что муж в сраженьях изувечен;

Что нас за то ласкает двор?
Не потому ль, что мой позор
Теперь бы всеми был замечен,
И мог бы в обществе принести
Вам соблазнительную честь?

Я плачу... если вашей Тани
Вы не забыли до сих пор,
То знайте: колкость вашей брани,
Холодный, строгий разговор,
Когда б в моей лишь было власти,
Я предпочла б обидной страсти
И этим письмам и слезам.
К моим младенческим мечтам
Тогда имели вы хоть жалость,
Хоть уважение к летам...
А нынче! — что к моим ногам
Вас привело? *какая малость!*
Как с вашим сердцем и умом
Быть чувства мелкого рабом?!

В этих стихах так и слышится трепет за свое доброе имя в большом свете, а в следующих затем представляются неоспоримые доказательства глубочайшего презрения к большому свету... Какое противоречие! И что всего грустнее, то и другое истинно в Татьяне...

А мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света.
Мой модный дом и вечера,
Что в них? Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище,
За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас,
Да за смиренное кладбище,
Где нынче крест и тень ветвей
Над бедной нянею моей...

Повторяем: эти слова так же непритворны и искренни, как и предшествовавшие им. Татьяна не любит света и за счастье почла бы навсегда оставить его для деревни; но пока она в свете — его мнение всегда будет ее идолом и страх его суда всегда будет ее добродетелью...

А счастье было так возможно,
 Так близко!.. Но судьба моя
 Уж решена. Неосторожно,
 Быть может, поступила я:
 Меня с слезами заклинаний
 Молила мать; для бедной Тани
 Все были жребии равны...
 Я вышла замуж. Вы должны,
 Я вас прошу, меня оставить;
 Я знаю: в вашем сердце есть
 И гордость и прямая честь.
Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана,
Я буду век ему верна.¹

Последние стихи удивительны — подлинно *конец венчает дело!* Этот ответ мог бы идти в пример классического «высокого» (sublime) наравне с ответом Медеи: *moi!** и старого Горация: *qu'il mourût!*** Вот истинная гордость женской добродетели! Но я другому *отдана*, — именно *отдана*, а не *отдалась!* Вечная верность — *кому* и в *чем?* Верность таким отношениям, которые составляют профанацию чувства и чистоты женственности, потому что некоторые отношения, не освящаемые любовью, в высшей степени безнравственны...² Но у нас как-то всё это клеится вместе: поэзия — и жизнь, любовь — и брак по расчету, жизнь сердцем — и строгое исполнение внешних обязанностей, внутренне ежечасно нарушаемых... Жизнь женщины по преимуществу сосредоточена в жизни сердца; любить — значит для нее жить; а жертвовать — значит любить. Для этой роли создала природа Татьяну; но общество пересоздало ее... Татьяна невольно напомнила нам Веру в «Герое нашего времени», женщину, слабую по чувству, всегда уступающую ему, и прекрасную, высокую в своей слабости. Правда, женщина поступает безнравственно, принадлежа вдруг двум мужчинам, одного любя, а другого обманывая: против этой истины не может быть никакого спора; но в Вере этот грех выкупается страданием от сознания своей несчастной роли. И как бы могла она поступить решительно в отношении к мужу, когда она видела, что тот, кому она всю себя пожертвовала, принадлежал ей не вполне и, любя ее, всё-таки не захотел бы слить с нею свое существование? Слабая женщина, она чувствовала себя под влиянием роковой силы этого человека с демонической натурой и не могла ему сопротивляться. Татьяна выше ее по своей

* «я!» (франц.). — *Ред.*

** «пусть он умрет!» (франц.). — *Ред.*

натуре и по характеру, не говоря уже об огромной разнице в художественном изображении этих двух женских лиц: Татьяна — портрет во весь рост; Вера — не больше, как силуэт. И, несмотря на то, Вера — больше женщина... но зато и больше исключение, тогда как Татьяна — тип русской женщины... Восторженные идеалисты, изучившие жизнь и женщину по повестям Марлинского, требуют от необыкновенной женщины презрения к общественному мнению. Это ложь: женщина не может презирать общественного мнения, но может им жертвовать скромно, без фраз, без самохвальства, понимая всю великость своей жертвы, всю тягость проклятия, которое она берет на себя, повинувшись другому высшему закону — закону своей природы, а ее натура — любовь и самоотвержение...

Итак, в лице Онегина, Ленского и Татьяны Пушкин изобразил русское общество в одном из фазисов его образования, его развития, и с какою истинною, с какою верностью, как полно и художественно изобразил он его! Мы не говорим о множестве вставочных портретов и силуэтов, вошедших в его поэму и довершающих собою картину русского общества высшего и среднего; не говорим о картинах сельских балов и столичных раутов; всё это так известно нашей публике и так давно оценено ею по достоинству... Заметим одно: личность поэта, так полно и ярко отразившаяся в этой поэме, везде является такою прекрасною, такою гуманною, но в то же время по преимуществу артистическою. Везде видите вы в нем человека, душою и телом принадлежащего к основному принципу, составляющему сущность изображаемого им класса; короче, везде видите русского помещика... Он нападает в этом классе на всё, что противоречит гуманности; но принцип класса для него — вечная истина... И потому в самой сатире его так много любви, самое отрицание его так часто похоже на одобрение и на любовование... Вспомните описание семейства Лариных во второй главе и особенно портрет самого Ларина... Это было причиною, что в «Онегине» многое устарело теперь. Но без этого, может быть, и не вышло бы из «Онегина» такой полной и подробной поэмы русской жизни, такого определенного факта для отрицания мысли, в самом же этом обществе так быстро развивающейся...

«Онегин» писан был в продолжение нескольких лет, — и потому сам поэт рос вместе с ним, и каждая новая глава поэмы была интереснее и зрелее.¹ Но последние две главы резко отделяются от первых шести: они явно принадлежат уже к высшей, зрелой эпохе художественного развития поэта. О красоте отдельных мест нельзя наговориться довольно, притом же их так много! К лучшим принадлежат: ночная сцена между Татьяною и нянею, дуэль Онегина с Ленским и весь конец

шестой главы. В последних двух главах мы и не знаем, что хвалить особенно, потому что в них всё превосходно; но первая половина седьмой главы (описание весны, воспоминание о Ленском, посещение Татьяною дома Онегина) как-то особенно выдается из всего глубокостию грустного чувства и дивно-прекрасными стихами... Отступления, делаемые поэтом от рассказа, обращения его к самому себе исполнены необыкновенной грации, задушевности, чувства, ума, остроты; личность поэта в них является такою любящею, такою гуманною. В своей поэме он умел коснуться так многого, намекнуть о столь многом, что принадлежит исключительно к миру русской природы, к миру русского общества! «Онегина» можно назвать энциклопедией русской жизни и в высшей степени народным произведением. Удивительно ли, что эта поэма была принята с таким восторгом публикою и имела такое огромное влияние и на современную ей и на последующую русскую литературу? А ее влияние на нравы общества? Она была актом сознания для русского общества, почти первым, но зато каким великим шагом вперед для него!.. Этот шаг был богатырским размахом, и после него стояние на одном месте сделалось уже невозможным... Пусть идет время и приводит с собою новые потребности, новые идеи, пусть растет русское общество и обгоняет «Онегина»: как бы далеко оно ни ушло, но всегда будет оно любить эту поэму, всегда будет останавливать на ней исполненный любви и благодарности взор... Эти строфы, которые так и просятся в заключение нашей статьи, своим непосредственным впечатлением на душу читателя лучше нас выскажут то, что бы хотелось нам высказать:

Увы! на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле провиденья,
Восходят, зреют и падут;
Другие им вослед идут...
Так наше ветреное племя
Растет, волнуется, кипит
И к гробу прадедов теснят.
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!

Покаместь упивайтесь ею,
Сей легкой жизнью, друзья!
Ее ничтожность разумею
И к ней привязан мало я;¹
Для призраков закрыл я вежды:

Но отдаленные надежды
Тревожат сердце иногда:
Без неприметного следа
Мне было б грустно мир оставить.
Живу, пишу не для похвал;
Но я бы, кажется, желал
Печальный жребий свой прославить.
Чтоб обо мне, как верный друг,
Напомнил хоть единый звук.

И чье-нибудь он сердце тронет:
И, сохраненная судьбой,
Быть может, в Лете не потонет
Строфа, слагаемая мной;
Быть может, — лестная надежда!—
Укажет будущий невежда
На мой прославленный портрет,
И молвит: то-то был поэт!
Прими ж мое благодаренье,
Поклонник мирных сонид,
О ты, чья память сохранит
Мои летучие творенья,
Чья благосклонная рука
Потреплет лавры старика!

СТАТЬЯ ДЕСЯТАЯ¹

«Борис Годунов»

Совершенно новая эпоха художественной деятельности Пушкина началась «Полтавою» и «Борисом Годуновым». Хотя первая вышла в 1829 году, а последний в 1831 году, тем не менее их должно считать почти современными друг другу произведениями, потому что «Борис Годунов» написан был гораздо раньше 1831 года, и знаменитая сцена между Пименом и Самозванцем была напечатана в «Московском вестнике» 1828 года, небольшая сцена между Курбским и Самозванцем в «Северных цветах» на 1828 год, вышедших в 1827 году. «Полтава» со стороны художественности относится к «Борису Годунову», как *стремление* относится к *достижению*.² Публика приняла «Полтаву» холоднее, нежели прежние поэмы Пушкина; «Борис Годунов» был принят совершенно холодно, как доказательство совершенного падения таланта, еще недавно столь великого, так много сделавшего и еще так много обещавшего. Как тогда, так и теперь у «Бориса Годунова» были жаркие поклонники: но как тогда, так и теперь число этих поклонников было очень малочисленно, а число порицателей огромно.³ Которые из них правы, которые виноваты? Те и другие равно правы и равно виноваты, потому что, действительно, ни в одном из прежних своих произведений не достигал Пушкин до такой художественной высоты и ни в одном не обнаружил таких огромных недостатков, как в «Борисе Годунове». Эта пьеса была для него истинно ватерлооскою битвою, в которой он развернул, во всей широте и глубине, свой гений и, несмотря на то, всё-таки потерпел решительное поражение.

Прежде всего скажем, что «Борис Годунов» Пушкина — совсем не драма, а разве эпическая поэма в разговорной форме. Действующие лица, вообще слабо очеркнутые, только говорят и местами говорят превосходно; но они не живут, не действуют. Слышите слова, часто исполненные высокой поэзии, но не видите ни страстей, ни борьбы, ни действий. Это один из первых и главных недостатков драмы Пушкина; но этот недостаток не вина поэта: его причина — в русской истории, из которой

поэт заимствовал содержание своей драмы. Русская история до Петра Великого тем и отличается от истории западноевропейских государств, что в ней преобладает чисто эпический или, скорее *квизитический* характер, тогда как в тех преобладает характер чисто драматический. До Петра Великого в России развивалось начало семейственное и родовое; но не было и признаков развития личного: а может ли существовать драма без сплывного развития индивидуальностей и личностей? Что составляет содержание шекспировских драматических хроник? Борьба личностей, которые стремятся к власти и оспаривают ее друг у друга. Это бывало и у нас: весь удельный период есть не что иное, как ожесточенная борьба за великокняжеский и за удельные престолы; в период Московского царства мы видим сряду трех претендентов такого рода; но всё-таки не видим никакого драматического движения. В период делов один князь свергал другого и овладевал его уделом; потом, побежденный им, снова уступал ему его владение, потом опять захватывал его; но в уделе от этого ровно ничего не изменялось: переменялись лица, а ход и сущность дел оставались те же, потому что ни одно новое лицо не приносило с собою никакой новой идеи, никакого нового принципа. Отсюда объясняется, почему народонаселение того или другого княжества, того или другого города с одинаковою ревностью билось и за старого князя против нового и за нового против старого. И одному богу известно, чем бы кончилась для Руси эта *усобица*, если бы так кстати не подоспели татары. С одной стороны, их жестокое и позорное иго гибельно подействовало на нравственную сторону русского племени, а с другой — было для него благотельно, потому что чувством общей опасности и общего страдания связало разъединенные русские княжества и способствовало развитию государственной централизации через преобладание московского княжения над всеми другими. Единство более внешнее, нежели внутреннее, но тем не менее всё же оно спасло Россию! Иоанн III, которого не без основания некоторые историки называют великим, был творцом неподвижной крепости Московского царства, положив в его основу идею восточного абсолютизма, столь благотельного для абстрактного единства созданной им новой державы. И этот великий, повидимому, переворот совершился тихо и мирно, без всяких потрясений. Иоанн III обнаружил в этом деле гениальную односторонность, переходившую почти в ограниченность, твердую волю, силу характера; он постоянно стремился к одной цели, действовал неослабно, но не боролся, потому что не встретил никакого действительного и энергического сопротивления. Дело обошлось без борьбы, и таким образом одно из самых драматических событий древней

русской истории совершилось без всякого драматизма. Драматизм, как поэтический элемент жизни, заключается в столкновении и сшибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос. Идея самодержавного единства Московского царства, в лице Иоанна III торжествующая над умирающей удельною системою, встретила в своем безусловно победоносном шествии не противников сильных и ожесточенных, на всё готовых, а разве несколько бессильных и жалких жертв. Роды удельных князей, потомков Рюрика, скоро выродились в простую боярщину, которая перед престолом была покорна наравне с народом, но которая стала между престолом и народом не как посредник, а как непроницаемая ограда, разделившая царя с народом. Разрядные книги служат неоспоримым доказательством, что в древней России *личность* никогда и ничего не значила, но всё значил *род*, и торжество боярина было торжеством целого рода боярского. Таким образом, удельная борьба княжеских родов переродилась в дворскую борьбу боярских родов. Но эта борьба не представляет никакого содержания для драматического поэта, потому что при дворе московском один род торжествовал над другим в милости царской, но ни один из торжествующих родов не вносил ни в думу, ни в администрацию никакой новой идеи, никакого нового принципа, никакого нового элемента. Новый любимец везде гнал своих прежних противников и их родичей, постригал их насильно в монахи, сажал в тюрьмы, рассылал по дальним городам то в позорную неволю, то в почетную опалу. И таким образом боролись и менялись лица, а не идеи. Подобная борьба и подобные смены могли много значить для боярских родов, для дворской интриги и крамолы, но для государства они ровно ничего не значили; историческая же драма может брать содержание только из государственной жизни. Царствование Грозного, повидимому, больше всего представляет материалов для драмы, как зрелище нещадной войны, объявленной абсолютизмом боярской крамоле: но это только так может казаться и едва ли так было на самом деле, ибо мы не видим, чтоб Грозный чем-нибудь думал заменить гонимый им принцип боярщины. Словом, видно ожесточение к боярским родам, но нет в то же время никакого особенного внимания к народу; тут заметно, следовательно, личное чувство, а не идея, не принцип, не убеждение. Стало быть, и тут нет ничего для драмы... Но вот является Годунов, и, чем бы ни достиг он престола — злодейством ли, как в этом уверен Карамзин, или только смелым и гибким умом, без преступления, — во всяком случае он также не внес в русскую жизнь никакого нового элемента, и его возвышение, равно как и его падение,

ничего не значили для будущих судеб русского народа: без Годунова всё пошло бы так же точно, как и с Годуновым. У Самозванца были разные политические замыслы, которые могли бы изменить ход нашей истории; но эти замыслы были не что иное, как удалые мечты человека решительного, пылкого, умного, но, что называется, без царя в голове, а потому они и кончились так, как следовало кончиться мечтам. Шуйский хотел из боярщины образовать аристократию; но как это желание было плодом не мысли, а трусости и низости,— оно и кончилось бедою для Шуйского и ровно ничем не кончилось для государства... Итак, вот сряду три лица, которые уже по необыкновенности употребленных ими способов для достижения верховной власти должны были бы внести в государственную жизнь новые основания и которые ровно ничего не внесли в нее и прошли в истории без следа, как будто бы их и не было... Не так бывало в государствах Западной Европы. Для англичан, например, было великим событием царствование Иоанна Безземельного — этого слабого и ничтожного брата Ричарда Львиного Сердца, овладевшего властью в отсутствие героя, который гонялся в Палестине за бесполезными лаврами. Во Франции, например, очень важно было решение вопроса: кто будет управлять Людовиком XIII — его мать, Катерина Медичи, или кардинал Ришелье? Таких примеров можно было бы найти множество; но для пояснения нашей мысли довольно и этих двух.

Итак, если в «Борисе Годунове» Пушкина почти нет никакого драматизма, — это вина не поэта, а истории, из которой он взял содержание для своей *эпической* драмы. Может быть, от этого он и ограничился только *одною* попыткою в этом роде.

А между тем Борис Годунов, может быть, больше, чем какое-нибудь другое лицо русской истории, годился бы если не для драмы, то хоть для поэмы в драматической форме, — для поэмы, в которой такой поэт, как Пушкин, мог бы развернуть всю силу своего таланта и избежать тех огромных недостатков и в историческом и в эстетическом отношении, которыми наполнена драма Пушкина. Для этого поэту необходимо было нужно самостоятельно проникнуть в тайну личности Годунова и поэтическим инстинктом разгадать тайну его исторического значения, не увлекаясь никаким авторитетом, никаким влиянием. Но Пушкин рабски во всем последовал Карамзину, — и из его драмы вышло что-то похожее на мелодраму, а Годунов его вышел мелодраматическим злодеем, которого мучит совесть и который в своем злодействе нашел себе кару. Мысль нравственная и почтенная, но уже до того избитая, что таланту ничего нельзя из нее сделать!..¹

Отдавая полную справедливость огромным заслугам Карамзина, в то же время можно и даже должно беспристрастными глазами видеть меру, объем и границы его заслуг. Человек многосторонне даровитый, Карамзин писал стихи, повести, был преобразователем русского языка, публицистом, журналистом, можно сказать, создал и образовал русскую публику и, следовательно, упрочил возможность существования и развития русской литературы; наконец, дал России ее историю, которая далеко оставила за собою все прежние попытки в этом роде и без которой, может быть, еще и теперь знание русской истории было бы возможно только для записных тружеников науки, но не для публики. И во всем этом Карамзин обнаружил много таланта, но не гениальности, и потому всё сделанное им весьма важно, как факты истории русской литературы и образования русского общества, но совершенно лишено безусловного достоинства. Важнейший его труд, без сомнения, есть «История государства Российского», которая читается и перечитывается до сих пор, когда уже все другие его сочинения пользуются только почетною памятью, как произведения, имевшие большую цену в свое время. И, действительно, до тех пор, пока русская история не будет изложена совершенно с другой точки зрения и с тем умением, которое дается только талантом,— до тех пор история Карамзина поневоле будет *единственною* в своем роде. Но уже и теперь ее недостатки видны для всех, может быть, еще больше, нежели ее достоинства. В недостатках *фактически* нельзя винить Карамзина, приступившего к своему великому труду в такое время, когда историческая критика в России едва начиналась, и Карамзин должен был, пиша историю, еще заниматься историческою разработкою материалов. Гораздо важнее недостатки его истории, происшедшие из его способа смотреть на вещи. Сначала его история — поэма, вроде тех, которые писались высокопарною прозою и были в большом ходу в конце прошлого века. Потом, мало-помалу входя в дух жизни древней Руси, он, может быть, незаметно для самого себя, увлекаясь своим трудом, увлекся и духом древнерусской жизни. С Иоанна III Московское царство, в глазах Карамзина, становится высшим идеалом государства,— и, вместо истории допетровской России, он пишет ее панегирик. Всё в ней кажется ему безусловно великим, прекрасным, мудрым и образцовым. К этому присоединяется еще мелодраматический взгляд на характеры исторических лиц. У Карамзина ни в чем нет середины: у него нет людей, а есть только или герои добродетели, или злодеи. Этот мелодраматизм простирается до того, что одно и то же лицо у него сперва является светлым ангелом, а потом черным демоном.

Таков Грозный: пока им управляют, как машиною, Сильвестр и Адашев, он — сама добродетель, сама мудрость; но умирает царица Анастасия, — и Грозный вдруг является бичом своего народа, безумным злодеем. Историк пересказывает все ужасы, сделанные Грозным, и взводит на него такие, которых он и не делал, заставляя его убивать два раза, в разные эпохи, одних и тех же людей. Жертвы Грозного часто говорят ему перед смертью эффектные речи, как будто бы переведенные из Тита Ливия. Такого же мелодраматического злодея сделал Карамзин и из Бориса Годунова. Подверженный увлечению, которое больше всего вредит историку, он об убийстве царевича Дмитрия говорит утвердительно, как о деле Годунова, как будто бы в этом уже невозможно никакое сомнение. Юноша Годунов, прекрасный лицом, светлый умом, блестящий красноречием, зять палача Малюты Скуратова, и в рядах опричнины умел остаться чистым от разврата, злодейства и крови. Черта характера необыкновенного! Но в ней еще не видно строгой и глубокой добродетели: по крайней мере последующая жизнь Годунова не подтверждает этого. Будучи царем, он недолго сдерживал порывы своей подозрительности и скоро сделался мучителем и тираном. Вообще, если он при Грозном не запятнал себя кровью, — в этом видно больше ловкости, умения и расчета, нежели добродетели. Годунов был необыкновенно умен и потому не мог не гнушаться злодейством, совершенным без нужды и без причины. Впрочем, мы этим не хотим сказать, чтоб Годунов был лицемерный злодей; нет, мы хотим только сказать, что можно в одно и то же время не быть ни злодеем, ни героем добродетели и не любить злодейства в одно и то же время по чувству и по расчету... Карамзинский Годунов — лицо совершенно двойственное, подобно Грозному: он и мудр и ограничен, и злодей и добродетельный человек, и ангел и демон. Он убивает законного наследника престола, сына своего первого благодетеля и брата своего второго благодетеля, мудро правит государством и, принимая корону, клянется, что в его царстве не будет нищих и убогих и что последнею рубашкою будет он делиться с народом. И честно держит он свое обещание; он делает для народа всё, что только было в его средствах и силах сделать. А между тем народ хочет любить его — и не может любить! Он приписывает ему убийство царевича; он видит в нем умышленного виновника всех бедствий, обрушившихся над Руссиею; взводит на него обвинения самые нелепые и бессмысленные, как, например, смерть датского царевича, нареченного жениха его милой дочери. Годунов всё это видит и знает. Пушкин бесподобно передал жалобы *карамзинского* Годунова на народ:

Мне счастья нет. Я думал свой народ
В довольствии, во славе успокоить.
Щедротами любовь его списать —
Но отложил пустое попечение:
Живая власть для черни ненавистна.
Они любить умеют только мертвых.
Безумны мы, когда народный плеск
Иль ярый вопль тревожит сердце наше.
Бог насылал на землю нашу глад,
Народ завыл, в мученьях погибая;
Я отворил им житницы; я злато
Рассыпал им; я им сыскал работы:
Они ж меня, беснуясь, проклинали!
Пожарный огонь их дома истребил:
Я выстроил им новые жилища:
Они ж меня пожаром упрекали!
Вот черни суд: ищи ж се любви!
В семье моей я мнил найти отраду,
Я дочь мою мнил осчастливить браком.
Как буря, смерть уносит жениха...
И тут молва лукаво нарекает
Виновишником дочернего вдовства
Меня, меня, несчастного отца!..
Кто ни умрет, я всех убийца тайный:
Я ускорию Феодора кончину,
Я отравил свою сестру царичу,
Монахиню смиренную... всё я!

Это говорит царь, который справедливо жалуется на свою судьбу и на народ свой. Теперь послушаем голоса если не народа, то целого сословия, которое тоже, кажется, не без основания жалуется на своего царя:

...Он правит нами,
Как царь Иван (не к ночи будь помянут).
Что пользы в том, что явных казней нет.
Что на колу кровавом всенародно
Мы не поем канонов Иисусу,
Что нас не жгут на площади, а царь
Своим жезлом не подгребает углей?
Уверены ль мы в бедной жизни нашей!
Нас каждый день опала ожидает,
Тюрьма, Сибирь, клобук иль кандалы,
А там в глуши голодна смерть иль петли
Знатнейшие меж нами роды где?
Где Спички князья, где Шестуновы.

Романовы, отечества надежда?
Заточены, замучены в изгнание.
Дай срок: тебе такая ж будет участь.
Легко ль, скажи: мы дома, как Литвой,
Осаждены неверными рабами:
Всё языки, готовые продать,
Правительством подкупленные воры.
Зависим мы от первого холопа,
Которого захочем наказать.
Вот — Юрьев день задумал уничтожить.
Не властны мы в поместьях своих.
Не смей согнать ленивца! Рад не рад,
Корми его. Не смей переманить
Работника! Не то в Приказ холопий.
Ну, слыхано ль хоть при царе Иване
Такое зло? А легче ли народу?
Спроси его. Попробуй самозванец
Им посулить старинный Юрьев день,
Так и пойдет потеха.

В чем же заключается источник этого противоречия в характере и действиях Годунова? Чем объясняет его наш историк и вслед за ним наш поэт? Мучениями виновной совести!.. Вот что заставляет говорить Годунова поэт, рабски верный историку:

Ах, чувствую: ничто не может нас
Среди мирских печалей успокоить;
Ничто, ничто... едина разве совесть ---
Так, здравая, она восторжествует
Над злобою, над темной клеветою.
Но если в ней единое пятно,
Единое, случайно завелось,
Тогда беда: как язвой моровой,
Душа сгорит, нальется сердце ядом,
Как молотком стучит в ушах упреком.
И всё тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах...
И рад бежать, но некуда... ужасно!
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

Какая жалкая мелодрама! Какой мелкий и ограниченный взгляд на натуру человека! Какая бедная мысль — заставить злодея читать самому себе мораль вместо того, чтоб заставить его всеми мерами оправдывать свое злодейство в собственных глазах! На этот раз историк сыграл с поэтом плохую шутку... И вольно же было поэту делаться эхом историка, забыв, что

их разделяет друг от друга целый век!.. Оттого-то в философском отношении этот взгляд на Годунова сильно напоминает собою добродушный пафос сумароковского «Димитрия Самозванца»...¹

Прежде всего заметим, что Карамзин сделал великую ошибку, позволив себе до того увлечься голосом современников Годунова, что в убийстве царевича увидел неопровержимо и несомненно доказанное участие Бориса... Из наших слов, впрочем, отнюдь не следует, чтоб мы прямо и решительно оправдывали Годунова от всякого участия в этом преступлении. Нет, мы в криминально-историческом процессе Годунова видим совершенную недостаточность доказательств *за* и *против* Годунова. Суд истории должен быть осторожен и беспристрастен, как суд присяжных по уголовным делам. Грешно и стыдно утвердить недоказанное преступление за таким замечательным человеком, как Борис Годунов. Смерть царевича Димитрия — дело темное и неразрешимое для потомства. Не утверждаем за достоверное, но думаем, что с большею основательностью можно считать Годунова невинным в преступлении, нежели виновным.² Одно уже то сильно говорит в пользу этого мнения, что Годунов — человек умный и хитрый, администратор искусный и дипломат тонкий — едва ли бы совершил свое преступление так неловко, нелепо, нагло, как свойственно было бы совершить его какому-нибудь удалому пройдохе, вроде Димитрия Самозванца, который увлекался только минутными движениями своих страстей и хотел пользоваться настоящим, не думая о будущем. Годунов имел все средства совершить свое преступление тайно, ловко, не навлекая на себя явных подозрений. Он мог воспитать царевича так, чтоб сделать его неспособным к правлению и довести до монашеской рясы; мог даже искусно оспаривать законность его права на наследство, так как царевич был плодом седьмого брака Иоанна Грозного. Самое вероятное предположение об этом темном событии нашей истории должно, кажется, состоять в том, что нашлись люди, которые слишком хорошо поняли, как важна была для Годунова смерть младенца, заграждавшего ему доступ к престолу, и которые, не сговариваясь с ним и не открывая ему своего умысла, думали этим страшным преступлением оказать ему великую и давно ожидаемую услугу. Это напоминает нам сцену из «Антония и Клеопатры» Шекспира, на палубе Помпеева корабля, где Помпей находился с своими соперниками, Цезарем, Антонием и Лепидом:

Менас. Хочешь ли ты быть владыкою всего света?

Помпей. Что ты говоришь?

Менас. Хочешь ли ты быть государем всего света?

Помпей. Как так?

Менас. Согласись на мое предложение, — и я подарю тебе целый свет — я, которого ты считаешь бедняком.

Помпей. Или ты перепил?

Менас. Нет, Помпей; я не пил вина. Будь смел — и ты сделаешься земным Юпитером. Все области, какие окружает океан, и вся земля, которую покрывает свод небесный, — твои, если ты захочешь иметь их.

Помпей. Скажи — как?

Менас. Три обладателя света, твои три соперника — на твоём корабле. Позволь мне отрезать якорь. Как скоро мы определим пасть их головам, тогда всё — твоё.

Помпей. Ах, если б ты исполнил свое намерение и не говорил мне о нем!.. Такой поступок во мне будет низостью, в тебе был бы важною услугой. Знай: у меня не польза управляет честью, а честь — пользою. Пожалей о том, что язык твой изменил твоему делу. Сделай ты это тайно, я награди́л бы тебя за такое дело; а теперь должен осудить его. Оставь его и пей.¹

И если услужники Годунова были догадливей и умнее Менаса, то нельзя не видеть, что они оказали Годунову очень дурную услугу не в одном нравственном отношении. Если ж Годунов внутренно, втайне, доволен был их услугою, — нельзя не согласиться, что на этот раз он был очень близорук и недалновиден. Радоваться этому преступлению значило для него — радоваться тому, что у его врагов было, наконец, страшное против него оружие, которым они при случае хорошо могли воспользоваться. Нет, еще раз: скорее можно предположить (как ни странно подобное предположение), что царевич погиб от руки врагов Годунова, которые, свалив на него это преступление, как только для него одного выгодное, могли рассчитывать на верную его погибель. Как бы то ни было, верно одно: ни историк государства Российского, ни рабски следовавший ему автор «Бориса Годунова» не имели ни малейшего права считать преступление Годунова доказанным и не подверженным сомнению.

Но — скажут нам — убеждение Карамзина оправдывается единодушным голосом современников Годунова, убеждением всего народа в его время, а ведь глас божий — глас народа! Так; но здесь главный факт есть не убеждение тогдашнего народа в преступлении Годунова, а готовность, расположение народа к этому убеждению, — расположение, причина которого заключалась в нелюбви, даже в ненависти народа к Годунову. За что же эта ненависть к человеку, который так любил народ, столько сделал для него, и которого сам народ сначала так любил, повидимому? — В том-то и дело, что тут с обеих сторон была лишь «любовь повидимому», — и в этом заключается трагическая сторона личности Годунова и судьбы его. Если бы Пушкин видел эту сторону, — тогда, вместо характера вполнину мелодраматического, у него вышел бы характер простой, естественный, понятный и вместе с тем трагически

высокий. Правда, и тогда у Пушкина не было бы драмы в строгом значении этого слова; но зато была бы превосходная драматическая поэма или эпическая трагедия.

Итак, разгадать историческое значение и историческую судьбу Годунова значит объяснить причину: почему Годунов, повидимому, столь любивший народ и столь много для него сделавший, не был любим народом?

Попытаемся объяснить этот вопрос так, как мы его понимаем.

Карамзин и Пушкин видят в этой, повидимому, незаслуженной ненависти народа к Годунову кару за его преступление. Слабость и нерешительность мер, принятых Годуновым против Самозванца, они приписывают смущению виновной совести. Этот взгляд чисто мелодраматический и в историческом и в поэтическом отношении, особенно в применении к такому необыкновенному человеку, каков был Борис!

В поэме Пушкина сам Годунов объясняет причину народной к себе ненависти так:

Живая власть для черни ненавистна.
Они любить умеют только мертвых.
Безумны мы, когда народный плеск
Иль ярый вопль тревожит сердце наше!

Это оправдание — не голос истины, а голос оскорбленного самолюбия, не твердая речь великого человека, а плаксивая жалоба неудавшегося кандидата в гении, раздосадованного неудачей. Нет, народ никогда не обманывается в своей симпатии и антипатии к живой власти: его любовь или его нелюбовь к ней — высший суд! Глас божий — глас народа!

Из всех страстей человеческих, после самолюбия, самая сильная, самая свирепая — властолюбие. Можно наверно сказать, что ни одна страсть не стоила человечеству столько страданий и крови, как властолюбие. Во времена просвещенные и у народов цивилизованных властолюбие является всегда в соединении с честолюбием, так что иногда трудно решить, которая из этих страстей господствующая в человеке, и властолюбие кажется только результатом честолюбия. Во времена варварские у народов необразованных властолюбие имеет другое значение, потому что соединяется не только с честолюбием, но еще с чувством самохранения: где, не будучи первым, так легко погибнуть ни за что, — там всякому вдвойне хочется быть первым, чтоб никого не бояться, но всех strapить. Но так как каждому из всех или многих невозможно быть первым, — то право первого естественным ходом истории везде утвердилось потомственно в одном роде, на основании права в прошедшем или предания. Время осватило и утвердило это право за немногими родами. Это отняло у всех и у многих

всякую возможность губить друг друга и целый народ притязаниями на верховное первенство. Перед правом избранного провидением рода умолкла зависть, смирилось властолюбие: род признан высшим надо всеми по праву свыше, и равные между собою охотно повинуются высшему перед всеми ими. Но когда царствующий род прекращается, после наследственного владычества в продолжение нескольких веков, и когда право высшей власти захватывает человек, вчера бывший равным со всеми перед верховною властью, а сегодня долженствующий начать собою новую династию, — тогда, естественно, разнудывается у всех страсть властолюбия. Каждый думает: если *он* мог быть избран, почему же *я* не мог? Чем *он* лучше меня, и почему не *я* лучше его? Но счастливый властолюбец силою и хитростию заставляет молчать всех и всё; страсти умолкают, но до времени, до случая...

Естественно, у кого нет, в отношении приобретения верховной власти, освященного веками права законного наследия, — тому, чтоб заставить в себе видеть не похитителя власти, а властелина по праву, остается опереться только на право личного превосходства над всеми, на право гения. Только на условии этого права толпа согласится безусловно признать владычество человека, который, в гражданском отношении, еще вчера стоял наравне с нею.

Было ли за Годуновым это право?

Нет!

И вот где разгадка его исторического значения и его исторической судьбы: он хотел играть роль гения, не будучи гением, — и за то пал трагически и увлек за собою падение своего рода...

Такой человек есть лицо трагическое; такая участь есть законное достояние трагедии. И что бы мог сделать Пушкин из своей поэмы, если бы взглянул на идею Бориса Годунова с этой точки!

В какой бы сфере человеческой деятельности ни проявился гений, он всегда есть олицетворение творческой силы духа, вестник обновления жизни. Его назначение — ввести в жизнь новые элементы и через это двинуть ее вперед на высшую ступень. Явление гения — эпоха в жизни народа. Гения уже нет, а народ долго еще живет в формах жизни, им созданной, долго — до нового гения. Так Московское царство, возникшее силою обстоятельств при Иоанне Калите и утвержденное гением Иоанна III, жило до Петра Великого. Тот не гений в истории, чье творение умирает вместе с ним: гений по пути истории пролагает глубокие следы своего существования долго после своей смерти.

Борис Годунов был человек необыкновенно умный и способный. Царедворец жестокого царя, он умел попасть к нему

в милость, не замарав себя ни каплею крови, ни одним бесчестным поступком. Но это *уменье* объясняется отчасти ловко рассчитанною женитьбою на дочери палача, Малюты Скуратова. В этой черте выказывается ловкий паредворец, но гения еще не видно. Всякий, даже самый ограниченный, но хитрый человек сумел бы расчесть выгоды такого брака в царствование Грозного; но гений, может быть, и не решился бы на такой расчет, тая в себе огромные замыслы на будущее: титул зятя палача Малюты Скуратова было ненавистно тому народу, владыкою которого впоследствии сделался Годунов. Повторяем: расчет тонкий, хитрый, но не гениальный; в нем виден придворный интриган, а не будущий великий государь... Годунов делается шурином¹ наследника, а по смерти Грозного — членом верховной думы, — и Грозный ему в особенности, мимо старших бояр, завещал блисти царство. Никакие ведьмы не предсказывали этому новому Макбету его будущего величия; но его голове было от чего закружиться и без предсказаний! Это фантастическое счастье он мог принять за лучшее из всех предсказаний! Он уничтожил верховную думу и официально был назван правителем государства: только для вида подавал голос в царской думе, но решал все дела самовластно, принимал послов, договаривался с ними и давал их свите целовать свою руку... На троне сидел царь по имени, молчалиник и молещизик в сущности, который вручил своему родственнику и любимцу всю власть свою, «избывая мирские суеты и докуки»... Чего недоставало Годунову? — только престола... И он достиг его.

Как правитель и как царь, Годунов обнаружил много ума и много способности, но нисколько гения. В том и другом случае это был не больше, как умный и способный министр, — но не Сюлли, не Кольбер, которые умели открыть новые источники государственной силы там, где никто не подозревал их: нет, это был министр, который с успехом вел государство по старой, уже проложенной колее, на основании сохранения *statu quo*.* Насильственная смерть царевича, — кто бы ни был ее причиною, — уже бросила на него тень подозрения в глазах народа, и это подозрение всеми силами возбуждали и поддерживали враги его — бояре, которые, естественно, никак не могли простить ему присвоения того, на что каждый из них считал себя точно в таком же, как и он, праве. Как правитель, Годунов не мог вносить новых элементов в жизнь государства, которым управлял не от своего имени. Подобная попытка могла бы расстроить все его планы и погубить его. Но когда он сделался царем, — тогда он непременно должен был явиться реформатором-зизждителем, чтоб заставить и народ и врагов

* существующего положения (*латин.*). — *Ред.*

своих — бояр забыть, что еще недавно был он таким же, как и они, подданным. Но что же он сделал для России, сделавшись ее царем?— и каким царем — самовластным, воля которого для народа была воля божия? Чего бы нельзя было сделать с такою властью, подкрепляемую гением! Но и сделавшись царем, Годунов остался тем же умным и ловким правителем, каким и был при Феодоре. Над окружающими его боярами он имел личных преимуществ не больше, как настолько, чтоб оскорбить своим превосходством их самолюбие, их ограниченность и посредственность, но не настолько, чтоб покорить их этим превосходством, заставить их пасть перед ним, как перед существом высшего рода... Он ловко разыграл комедию, по счастливому выражению Пушкина, *морщившись перед короною, как пьяница пред чаркою вина*; он заставил себя избрать, а не сам объявил себя царем; он долго обнаруживал какой-то ужас к мысли о верховной власти и долго заставлял себя умолять. Но эта комедия даже чересчур тонко была разыграна, и в ней проглядывает не образ великого человека, который всегда прямо идет к своей цели, даже и тогда, когда идет к ней не прямою дорогою, а образ «маленького великого человека», смелого интригана. Это сейчас же и обнаружилось, как скоро избрание было решено, и венчание осталось уже только обрядом, который не опасно было и отложить на время. Когда Сикст V был избран конклавом, он вдруг выпрямился и, против обыкновения, сам запел «Te Deum»: * в этой поспешности виден великий человек, достигший своей цели и принимающий власть не как нищий копейку, с низкими поклонами, но с уверенностью и гордостью силы, сознающей свое право на власть. Сикст не начал рассыпаться в обещаниях: буду-де таков-то и таков, сделаю то и другое; а сейчас начал *быть и делать*, никому не угождая, ни к кому не подлаживаясь и заставляя трепетать тех, которые никого не трепетали и которых все трепетали... Не так поступил Годунов. При венчании на царство он клянется быть отцом народа, показывает свою рубашку, говоря, что всегда будет готов разделить ее с последним своим подданным... Кто просил, кто требовал от него этих обещаний и клятв? И что значат они, что видно в них, если не чрезмерная радость о достижении давно желанной цели, если не благодарность, рожденная этою радостью,— благодарность за блестящее время не по силам, за великое титуло не по достоинству, за высшую власть не по заслуге?.. Не так принимает подобную власть гений, великий человек: он берет ее, как что-то свое, принадлежащее ему по праву, никому не кланяясь, никого не благодаря, никому

* Тебя бога <хвалим> (латин.).— Ред.

не делая обещаний, не давая клятв в порыве дурно скрытого восторга. Вскоре после Годунова в русской истории снова повторилось зрелище обещаний и клятв: ничтожный Шуйский, в благодарность за корону, которой он сознавал себя внутренне недостойным, предлагал боярщине права, которых она от него не просила и взять не хотела... Но вот Годунов — царь. Ласкам народу нет конца, милости на всех льются рекою... Первый из русских царей обратил он свое непосредственное, прямое, а не через бояр, внимание на массу народа, на его низший и, следовательно, самый обширный слой... Это была какая-то нежная, родственная заботливость, в которой был виден больше отец, нежели царь... Народ должен был боготворить Годунова, и Годунов должен бы быть самым народным из всех бывших до него царей русских... В таком случае что ему тайная злоба и зависть, темная крамола боярщины! Он мог спокойно презирать ее: на страже его стояла лучшая и надежнейшая из всех швейцарских и других возможных гвардий — любовь народная... И в самом деле, народ славил царя благодушного, ласкового, правосудного, милостивого, доступного... Народ даже *старался, силился* полюбить Годунова — и никак не мог... Если у него и была на минуту любовь к Годунову, то в голове только, а не в сердце: ум и воображение народа удивлялись Годунову, а сердце молчало, упрямясь согласиться с умом и воображением... Но вот прошла и минута этой надуманной, так сказать, головной любви; Борис удвоит свои благодеяния народу, а народ, принимая их, клянет Бориса... Еще прежде его царствования, когда еще он был только правителем, тень убитого царевича начала его преследовать: Борис делает счастливый отпор наглому нашествию на Россию крымского хана, проникшего до стен самой Москвы; а народ говорит, что сам Борис призвал хана, чтоб отвратить общее внимание от смерти царевича и дешевою ценою прославиться избавителем отечества... Царица родила дочь: заговорили, что она родила сына, а Борис подменил его девочкою, а когда маленькая царевна умерла, прошел слух, что Годунов отравил ее, боясь, чтоб Федор не передал ей престола... В Москве начались пожары: Борис казнил зажигателей и помог погоревшим; а народ обвинил его самого в зажигательстве и жалел о казненных, как о невинных жертвах... Годунов стал преследовать распускателей этих слухов и казнить их: ничего худшего не мог он выдумать — это значило согласиться в справедливости слухов... Ясно, что слухи эти распускали бояре, но народ ловил их жадным ухом...

Но вот венчание на царство ослепило народ: и Борис и сам народ приняли удивление за любовь... Комедия продолжалась только один год: Борис не выдержал своей роли и сорвал

с себя маску, не имея силы дольше носить ее. Интриган становится тираном и напоминает собою Грозного. У него есть свой Малюта Скуратов: это — презренный, подлый раб¹ его — Семен Годунов. Лаская и награждая явно, он мучит и казнит тайно, и всё по поводу слухов, всё по подозрению в ненависти к царю и злых против него умыслах. Бельского, уже раз сосланного в ссылку, он ссылает снова, выщипав ему всю бороду по одному волоску: какое татарское наказание!.. Тюрмы были набиты битком; шпионство сделалось не только выгодным, но и почетным ремеслом... Явных казней было мало; большею частию все умирали *скоростижно*: этот человек не умел быть даже тираном открыто, как Грозный, и тиранствовал во мраке, тайком... Открывается страшный голод в России; народ гибнет тысячами, шайки разбойников грабят и режут безнаказанно; Борис строго наказывает скупщиков хлеба, сыплет на народ деньгами, дает приют голодным и нищим, посылает отряды против разбойников; строит башню Ивана Великого, чтоб дать народу работу, словом, он честно, верно выполняет свою клятву — делить с народом последнюю рубашку свою... И всё напрасно, всё тщетно!.. Пронесаются слухи о Самозванце; наконец Самозванец уже поддерживается Польшею, идет в Россию, к нему передаются русские толпами; а Годунов ничего не делает, ничего не предпринимает, он только собирает и жжет манифесты Самозванца и требует от Шуйского клятвы, что царевич точно умер... Какой жалкий царь! Он мог бы раздавить Самозванца — и пал под его ударами. Подозревают, что он отравил себя ядом: может быть; но так же может быть, что он умер скоростижно от страшного напряжения сил, вследствие внутренних волнений. В обоих случаях он умер малодушно. Первое известие о Самозванце Годунов принял даже очень холодно; это может служить доказательством не одному тому, что он был уверен в смерти царевича, но и тому, что он был невинен в ней; в то же время это служит доказательством, как мало был он дальновиден, как худо понимал свое положение. Он бы должен был знать, что тень царевича — самый ужасный враг его во всяком случае, был он убийцею царевича или нет: в первом случае эта тень была его неизбежною карою за преступление; во втором — она была превосходным предлогом для народной ненависти. Бояре могли знать невинность Годунова; но если народ не любил его, — этого было уже слишком достаточно, чтоб для народа преступление его было яснее дня. Пока царевич жил в Угличе с матерью, — на него никто не обращал внимания: ведь он был плодом *седьмого* брака Грозного, и личный характер его матери не возбуждал ни участия, ни уважения; Грозный хотел ее отослать от себя и жениться в восьмой раз, но смерть помешала ему выполнить это намерение. Когда же царевич

был убит и народная ненависть запылала, — младенец, святой мученик, сделался предметом народного благоговения...

На всех действиях Бориса, даже самых лучших, лежит печать отвержения. Все дела его неудачны, не благодатны, потому что все они выходили из ложного источника. Любовь его к народу была не чувством, а расчетом, и потому в ней есть что-то ласкательное, льстивое, угодническое, и потому народ не обманулся ею и ответил на нее ненавистью. Удивительное существо — народ! Почти всегда невежественный, грубый, ограниченный, слепой, — он непогрешительно истинен и прав в своих инстинктах; если он иногда обманывается с этой стороны, то на одну минуту — не более, и кто не любит его по внутренней, живой, сердечной потребности любить его, — тот может осыпать его деньгами, умирать за него, — он будет им превозносим и восхваляем, но любим никогда не будет. Если же кто любит его не по расчету, а по внутренней инстинктуальной потребности любить, тот может идти вопреки всем его желаниям, — и за это народ будет его осуждать, будет на него роптать и в то же время будет любить его. Как Годунов служит живым доказательством первой истины, так Петр Великий служит живым доказательством второй. Он задумал страшную реформу, пошел наперекор духу, преданиям, истории, обычаям, привычкам народа, — и не только умнейшие из людей его времени имели полное право смотреть на его реформу, как на самую несбыточную и противную здравому смыслу фантазию, но, вероятно, и у него самого бывали горькие минуты сомнения и разочарования, когда и сам он думал то же. Реформа его встретила сильную оппозицию — не со стороны только мятежных стрельцов и невежественных раскольников — эта оппозиция была слишком бессильна перед его двойным правом действовать самовластно — правом наследства и правом гения, — но и со стороны всего народа, которого с теплых палатей лени и невежества стащил он на труд живой и деятельный. Народ, повинувшись ему безусловно, осуждал его действия и роптал на него, но вместе с тем и любил его до готовности отдать за него последнюю каплю своей крови... Между тем Петр никогда не делал ему обещаний, не давал клятв, но шел гордо и прямо, требуя повиновения, а не умоляя о нем; но зато всё, обещанное народу Годуновым, он исполнял на деле и еще гораздо лучше, потому что действовал в этом случае не по расчету, а по влечению сердца... Таков гений: затеяв дело, которое, по всем расчетам человеческой мудрости, не могло не казаться безумием, он доводит его до конца, торжествуя над всеми препятствиями... В чем состоит тайна этого успеха? — в творческой силе, присущей организму гения как инстинкт, — больше ни в чем! Гений часто действует инстинктивно, безумно — и всегда

успевают, между тем как талант рассчитывает верно, соображает тонко, действует мудро, — все это видят и все одобряют его цель и средства, никто не сомневается в успехе, — а между тем, глядь — вся эта мудрость сама собою обратилась в безумие, и великолепное здание, воздвигавшееся с таким трудом, очутилось карточным домиком: дунул ветер — и нет его... Вот талант, который берется за роль гения!..

Борис Годунов не был человеком ничтожным и даже обыкновенным; напротив, это был человек ума великого, который целою головою стоял выше всего своего народа. Борис был даже выше многих предрассудков своего времени: первый из царей русских решился он выдать дочь за иностранного и иноверного принца; говорят, хотел и сына женить на иностранной принцессе; это вовлекло бы Россию в более живые и плодотворные отношения с Европою, нежели в каких она была с нею до того времени, и потому имело бы огромное влияние на ее будущую судьбу. Борис уважал просвещение, тщательно, сколько было в его средствах, воспитывал детей своих, особенно сына; хотел основать в Москве университет и послал в Европу за учеными людьми. Уже одно то, что он понял необходимость опереться преимущественно на любовь народа, показывает, как умен был этот несчастный любимец счастья. Но все предприятия его не состоялись именно потому (а не почему-нибудь другому), что у него был только ум и даровитость, но не было гениальности, — тогда как судьба поставила его в такое положение, что гениальность была ему необходима. Будь он законный наследный царь, — он был бы одним из замечательнейших царей русских: тогда ему не было бы никакой нужды быть реформатором и оставалось бы только хранить *statu quo*, улучшая, но не изменяя его, — а для этого и без гениальности достало бы у него ума и способности, — и он много сделал бы полезного для России. Но он был выскочка (*parvenu*) и потому должен был быть гением или пасть — и пал... Ведя Русь по старой колее, он сам не мог не споткнуться на этой колее, потому что старая Русь не могла простить ему того, что видела его боярином прежде, чем увидела царем своим. Чтоб утвердиться самому на престоле и упрочить его за своим потомством, — ему надо было преобразовать, перевоспитать Русь, ввести в ее жизнь новые элементы. Но для этого у него не было никакой идеи, никакого принципа. Он был только умнее своего времени, но не выше его. В нем самом жила старая Русь: доказательство — его тирания и борода Бельского... А между тем он чувствовал, что по его положению ему необходимо быть преобразователем; но вместе с тем, как человек не гениальный, думал, что для этого достаточно только прибавить кое-что нового. И вот он учреждает в Москве пат-

риарший престол и сажает на него не лучшего, а преданнейшего из духовных лиц, который и короновал его впоследствии. Это нововведение было совершенно в духе того времени: новое доказательство, что Годунов не был выше своего времени и ничего не видел за ним... Другое нововведение было еще более в современном ему духе и по тому самому было вредно для России того века и для новой России и губительно для самого Годунова: мы говорим о том законе Годунова, который увековечен русскою пословицею: *Вот тебе, бабушка, Юрьев день!* Этим нововведением Годунов раздражил обе стороны, которых оно касалось, — и помещиков и крестьян. Первые жаловались, что они не могут теперь выгнать из своего поместья ленивого или развратного холопа и обязаны кормить его за то, что он ничего не делает, или за то, что он ворует и пьет. Вторые — говоря языком римского права — из *resonae** сделались *res.*** Значит, до Годунова у нас не было крепостного сословия, и в этом отношении не мы у Европы, а Европа у нас могла бы с большою для себя пользою позаимствоваться. Вместо крепостного права у нас было только поместное право — право владеть землею и обрабатывать ее руками пролетариев на свободных с ними условиях, обратившихся в обычай. Этот новый закон был так в духе тех времен, что утвердился и укоренился надолго — до времен Екатерины, уничтожившей даже слово «раб» и изменившей положение этого сословия... И вот чем пережил себя Годунов в потомстве.

У великого человека и сердце великое. Идя своею дорогою и опираясь на свою силу, он ничего не боится; он разит своих врагов, но не мстит им; в их падении для него заключается торжество его дела, а не удовлетворение обиженного самолюбия. Петр Великий умел карать врагов своего дела и умел прощать личных врагов, если видел, что они ему не опасны. Его кара была актом правосудия, а не делом личного мщения, и он карал открыто, среди белого дня, но не отравлял во мраке; приняв публично донос, публично исследовал дело и публично наказывал, если донос оказывался справедливым. Когда бунт стрелецкий заставил его воротиться из путешествия, — кровь стрельцов лилась рекою в глазах грозного царя, — и он не боялся показаться тираном, потому что не был им. Не так действовал Годунов. Сперва он крепился, надеясь ласкою и милостию обезоружить тайных врагов и прекратить неблагоприятные о себе толки; но видя, что это не действует, — не вытерпел, и тогда настала эпоха террора, шпионства, доносов, пыток и *скоропостижных смертей*... У Годунова не было великого сердца, и потому он не мог не мучиться подозрениями,

* лиц (латин.). — Ред.

** вещами (латин.). — Ред.

не бояться крамолы, не увлекаться личным мщением и, наконец, не сделаться тираном. Словом, он был только замечательный, а не великий человек, умный и талантливый администратор, но не гений.

Итак, верно понять Годунова исторически и поэтически — значит понять необходимость его падения равно в обоих случаях: виновен ли он был в смерти царевича или невинен. А необходимость эта основана на том, что он не был гениальным человеком, тогда как его положение непременно требовало от него гениальности. Это просто и ясно.

Отчего же не понял этого Пушкин? Или не достало у него художнической проницательности, поэтического такта? — Нет, оттого, что он увлекся авторитетом Карамзина и безусловно покорился ему. Вообще надобно заметить, что чем больше понимал Пушкин тайну русского духа и русской жизни, тем больше иногда и заблуждался в этом отношении. Пушкин был слишком русский человек и потому не всегда верно судил обо всем русском: чтоб что-нибудь верно оценить рассудком, необходимо это что-нибудь отделить от себя и хладнокровно посмотреть на него, как на что-то чуждое себе, вне себя находящееся, — а Пушкин не всегда мог делать это, потому именно, что всё русское слишком срослось с ним. Так, например, он в душе был больше помещиком и дворянином, нежели сколько можно ожидать этого от поэта. Говоря в своих записках о своих предках, Пушкин осуждает одного из них за то, что тот подписался под соборным деянием об уничтожении местничества. Первыми своими произведениями он прослыл на Руси за русского Байрона, за человека отрицания. Но ничего этого не бывало: невозможно предположить более антибайронической, более консервативной натуры, как натура Пушкина. Вспоминая о тех его «стишках», которые молодежь того времени так любила читать в рукописи, — нельзя не улыбнуться их детской невинности и не воскликнуть:

То кровь кипит, то сил избыток!¹

Пушкин был человек предания гораздо больше, нежели как об этом еще и теперь думают. Пора его «стишков» скоро кончилась, потому что скоро понял он, что ему надо быть только художником и больше ничем, ибо такова его натура, а следовательно, таково и призвание его. Он начал с того, что написал эпиграмму на Карамзина, советуя ему лучше докончить *Илью богатыря*, нежели приниматься за историю России;² а кончил тем, что одно из лучших своих произведений написал под влиянием этого историка и посвятил «драгоценной для россиян памяти Николая Михайловича Карамзина сей труд,

гением его вдохновенный».¹ Нельзя не согласиться, что есть что-то официальное и канцелярское в самом складе и языке этого посвящения, написанного по ломоносовской конструкции с заветным «сей». Кстати о *сих, оных и таковых*: Пушкин всегда употреблял их по любви к преданию, хотя к его сжато, определенному, выразительному и поэтическому языку они так же плохо шли, как грязные пятна идут к модному платью светского человека, собравшегося на бал. Но когда «Библиотека для чтения» воздвигла гонение на эти *старопечатные* слова, Пушкин еще более, еще чаще начал употреблять их к явному вреду своего слога.² В этом поступке не было духа противоречия, ни на чем не основанного; напротив, тут действовал дух принципа — слепого уважения к преданию. Если уважение к преданию так сильно выразилось в отношении к *сим, оным, таковым* и *кои*, то естественно, что оно еще сильнее должно было проявляться в Пушкине в отношении к живым и мертвым авторитетам русской литературы. Пушкин не знал, как и возвеличить поэтический талант Баратынского, и видел большого поэта даже в Дельвиге; г. Катенин, по его мнению, воскресил величавый гений Корнелия — безделица!..³ Из старых авторитетов Пушкин не любил только одного Сумарокова, которого очень неосновательно ставил ниже даже Тредьяковского. Всякая сколько-нибудь резкая, хотя бы в то же время и основательная критика на известный авторитет огорчала его и не нравилась ему, как посягательство на честь и славу родной литературы. Но в особенности не знало меры его уважение и, можно сказать, его благоговение к Карамзину, чему причиною отчасти было и то, что Пушкин был окружен людьми карамзинской эпохи и сам был воспитан и образован в ее духе. Если он мощно и победоносно выходил из духа этой эпохи, то не иначе, как поэт, а не как мыслящий человек, и не мысль делала его великим, а поэтический инстинкт. Конечно, Пушкина не могли бы так сильно покорить мелкие произведения Карамзина, и Пушкин не мог находить особенной поэзии в его стихотворениях и повестях, не мог особенно увлечься приятным и сладким слогом его статей и их направлением; но Карамзин не одного Пушкина — несколько поколений увлек окончательно своею «Историю государства Российского», которая имела на них сильное влияние не одним своим слогом, как думают, но гораздо больше своим духом, направлением, принципами. Пушкин до того вошел в ее дух, до того проникнулся им, что сделался решительным рыцарем истории Карамзина и оправдывал ее не просто как историю, но как политический и государственный коран, долженствующий быть пригодным, как нельзя лучше, и для нашего времени и остаться таким навсегда.⁴

Удивительно ли после этого, что Пушкин смотрел на Годунова глазами Карамзина и не столько заботился об истине и поэзии, сколько о том, чтоб не погрешить против «Истории государства Российского»? И потому его поэтический инстинкт виден не в целостности (*l'ensemble*), а только в частностях его трагедии. Лицо Годунова, получив характер мелодраматического злодея, мучимого совестью, лишилось своей целостности и полноты; из живописного изображения, каким бы должно было оно быть, оно сделалось мозаическою картиною, или, лучше сказать, статуею, которая вырублена не из одного цельного мрамора, а сложена из золота, серебра, меди, дерева, мрамора, глины. От этого пушкинский Годунов является читателю то честным, то низким человеком, то героем, то трусом, то мудрым и добрым царем, то безумным злодеем, и нет другого ключа к этим противоречиям, кроме упреков виновной совести... От этого, за отсутствием истинной и живой поэтической идеи, которая давала бы целость и полноту всей трагедии, «Борис Годунов» Пушкина является чем-то неопределенным и не производит почти никакого резкого, сосредоточенного впечатления, какого вправе ожидать от нее читатель, беспрестанно поражаемый ее художественными красотами, беспрестанно восхищающийся ее удивительными частностями.

И действительно, если, с одной стороны, эта трагедия отличается большими недостатками, то, с другой стороны, она же блистает и необыкновенными достоинствами. Первые выходят из ложности идеи, положенной в основание драмы; вторые — из превосходного выполнения со стороны формы. Пушкин был такой поэт, такой художник, который как будто не умел, если б и хотел, и дурную идею воплотить не в превосходную форму. Прежде всего спросим всех сколько-нибудь знакомых с русскою литературою: до пушкинского «Бориса Годунова» из русских читателей или русских поэтов и литераторов имел ли кто-нибудь какое-нибудь понятие о языке, которым должен говорить в драме русский человек допетровской эпохи? Не только прежде, даже после «Бориса Годунова» явилась ли на русском языке хотя одна драма, содержание которой взято из русской истории и в которой русские люди чувствовали бы, понимали и говорили по-русски? И, читая всех этих «Ляпуновых», «Скопиных-Шуйских», «Баториев», «Иоаннов Третьих», «Самозванцев», «Царей Шуйских», «Елен Глинских», «Пожарских», которые с тридцатых годов настоящего столетия наводнили русскую литературу и русскую сцену, — что видите вы в почтенных их сочинителях, если не Сумароковых нашего времени? ¹ Не будем говорить о русских трагедиях, появившихся до пушкинского «Бориса Годунова»: чего же можно и требовать от них! Но что русского во всех этих трагедиях, которые яви-

лись уже после «Бориса Годунова»?—И не можно ли подумать скорее, что это немецкие пьесы, только переложенные на русские нравы?—Словно гигант между пигмеями, до сих пор высится между множеством quasi-русских * трагедий пушкинский «Борис Годунов», в гордом и суровом уединении, в недоступном величии строгого художественного стиля, благородной классической простоты... Довольно уже расточено было критикою похвал и удивления на сцену в келье Чудова монастыря между отцом Пименом и Григорьем... В самом деле, эта сцена, которая была напечатана в одном московском журнале года за четыре или лет за пять до появления всей трагедии и которая тогда же наделала много шума,—эта сцена, в художественном отношении, по строгости стиля, по неподдельной и неподражаемой простоте выше всех похвал.¹ Это что-то великое, громадное, колоссальное, никогда не бывалое, никем не предчувствованное. Правда, Пимен уж слишком идеализирован в его первом монологе, и потому чем более поэтического и высокого в его словах, тем более грешит автор против истины и правды действительности: ни русскому, но и никакому европейскому отшельнику-летописцу того времени не могли войти в голову подобные мысли —

...Недаром многих лет
Свидетелем господь меня поставил
И книжному искусству вразумил;
Когда-нибудь монах трудолюбивый
Найдет мой труд усердный, безымянный;
Засветит он, как я, свою лампаду
И, пыль веков от хартий отряхнув,
*Правдивые сказанья перепишет...*²

.

На старости я слезнова живу;
Минувшее проходит предо мною —
Давно ль оно неслось, событий полно,
Волнуясь, как море-окиян?
Теперь оно безмолвно и спокойно:
Немного лиц мне память сохранила,
Немного слов доходит до меня,
А прочее погребло невозвратно.

Ничего подобного не мог сказать русский отшельник-летописец конца XVI и начала XVII века; следовательно, эти прекрасные слова — ложь... но ложь, которая стоит истины: так исполнена она поэзии, так обаятельно действует на ум и

* кобы (латин.).— Ред.

чувство! Сколько лжи в этом роде сказали Корнель и Расин, — и однако ж просвещеннейшая и образованнейшая нация в Европе до сих пор рукоплещет этой поэтической лжи! И не диво: в ней, в этой лжи относительно времени, места и нравов, есть истина относительно человеческого сердца, человеческой природы. Во лжи Пушкина тоже есть своя истина, хотя и условная, предположительная: отшельник Пимен не мог так высоко смотреть на свое призвание как летописец; но, если б в его время такой взгляд был возможен, Пимен выразился бы не иначе, а именно так, как заставил его высказаться Пушкин. сверх того, мы выписали из этой сцены решительно всё, что можно осуждать, как ложь в отношении к русской действительности того времени: всё остальное так глубоко проникнуто русским духом, так глубоко верно исторической истине, как только мог это сделать лишь гений Пушкина — истинно национального русского поэта. Какая, например, глубоко верная черта русского духа заключается в этих словах Пимена:

Да ведают потомки православных
Земли родной минувшую судьбу,
Своих царей великих поминают
За их труды, за славу, за добро —
А за грехи, за темные деянья
Спасителя смиренно умоляют.

Вообще в этой сцене удивительно хорошо обрисованы, в их противоположности, характеры Пимена и Григорья; один — идеал безмятежного спокойствия в простоте ума и сердца, как тихий свет лампы, озаряющей в темном углу икону византийской живописи; другой — весь беспокойство и тревога. Григорью трижды снится одна и та же греза. Проснувшись, он дивится величавому спокойствию, с которым старец пишет свою летопись, — и в это время рисует идеал историка, который в то время был невозможен, другими словами, выговаривает превосходнейшую поэтическую ложь:

Ни на челе высоком, ни во взорах
Нельзя прочесть его *высоких дум*;¹
Всё тот же вид смиренный, величавый.
Так точно дьяк, в приказах поседельный,
Спокойно зрит на правых и виновных,
Добру и злу внимая равнодушно,
Не ведая ни жалости, ни гнева.

Затем он рассказывает старцу о «бесовском мечтании», смущавшем сон его:

Мне снилось, что лестница крутая
Меня вела на башню; с высоты
Мне виделась Москва, что муравейник;
Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом,
И стыдно мне и страшно становилось —
И, падая стремглав, я пробуждался...

В этом тревожном сне — весь будущий Самозванец... И как по-русски обрисован он, какая верность в каждом слове, в каждой черте! Вот еще два монолога — факты глубоко верного, глубоко русского изображения этих двух чисто русских и так противоположных характеров:

П и м е н

Младая кровь играет;
Смирять себя молитвой и постом,
И сны твои видений легких будут
Исполнены. Дольше — если я,
Невольною дремотой обессилен,
Не сотворю молитвы долгой к ночи —
Мой старый сон не тих и не безгрешен:
Мне чудятся то шумные пиры,
То ратный стан, то схватки боевые,
Безумные потехи юных лет!

Г р и г о р и й

Как весело провел свою ты младость!
Ты воевал под башнями Казани,
Ты рать Литвы при Шуйском отражал,
Ты видел двор и роскошь Иоанна!
Счастлив! а я от отроческих лет
По келиям скитаюсь, бедный инок!
Зачем и мне не тешиться в боях,
Не пировать за царскою трапезой?
Успел бы я, как ты, на старость лет
От суеты, от мира отложиться,
Произнессти монашества обет
И в тихую обитель затвориться.

Следующий затем длинный монолог Пимена о суете света и преимуществе затворнической жизни — верх совершенства! Тут русский дух, тут Русью пахнет! Ничья, никакая история России не даст такого ясного, живого созерцания духа русской жизни, как это простодушное, бесхитростное рассуждение от-

шельника. Картина Иоанна Грозного, искавшего успокоения «в подобии монашеских трудов»; характеристика Феодора и рассказ о его смерти,— всё это чудо искусства, неподражаемые образы русской жизни допетровской эпохи! Вообще, вся эта превосходная сцена сама по себе есть великое художественное произведение, полное и оконченное. Она показала, как, каким языком должны писаться драматические сцены из русской истории, если уж они должны писаться,— и если не навсегда, то надолго убила возможность таких сцен в русской литературе, потому что скоро ли можно дожидаться такого таланта, который после Пушкина мог бы подвизаться на этом поприще?.. А при этом еще нельзя не подумать, не истощил ли Пушкин свою трагедиею всего содержания русской жизни до Петра Великого, так что касаться других эпох и других событий исторических значило бы только — с другими именами и названиями повторять одну и ту же основную мысль и потому быть убийственно однообразным?..

Теперь о частностях. Вся трагедия как будто состоит из отдельных частей или сцен, из которых каждая существует как будто независимо от целого. Это показывает, что трагедия Пушкина есть драматическая хроника, образец которой создан Шекспиром. Кроме превосходной сцены в Чудовом монастыре, между старцем Пименом и Отрепьевым, в трагедии Пушкина есть много прекрасных сцен. Таковы: *первая* — в кремлевских палатах, между Воротынским и Шуйским, в которой и исторически и поэтически верно обрисован характер Шуйского; *вторая* — сцена народа и дьяка Щелкалова на площади; *третья* — в кремлевских палатах, между Борисом, согласившимся царствовать, патриархом и боярами. В этой сцене превосходно обрисовано *добросовестное лицемерство* Годунова, — в том смысле добросовестное, что, обманывая других, он прежде всех обманывал самого себя, как всякий талант, обольщаемый ролью гения. Прекрасно также окончание этой сцены, происходящее между Воротынским и Шуйским, где характер последнего всё более и более развивается; его слова —

Теперь не время помнить,
Советую порой и забывать,—

так оригинальны, что должны со временем обратиться в любимую пословицу для благоразумных и осторожных людей, вроде Шуйского. Превосходна маленькая сцена между патриархом и игуменом, написанная прозою: это один из драгоценнейших перлов трагедии.

Мы уже говорили, по поводу шестой сцены, о целой трагедии: в ней Борис является злодеем, сперва сваливающим вину

своих неудач и оскорблений на неблагодарность народа и после рассуждающим о том, как жалок тот, в ком нечиста совесть. Нам кажется, что это не драма, а мелодрама: истинно драматические злодеи никогда не рассуждают сами с собою о невыгодах нечистой совести и о приятности добродетели. Вместо этого они действуют, чтоб дойти до цели или удержаться у ней, если уж дошли до нее.

Седьмая сцена в корчме на литовской границе превосходна. Жаль только, что желание выказать резче дерзость Отрепьева увлекло поэта в мелодраматизм, заставив его спровадить Самозванца в окно корчмы, в которое и курица проскочила бы с трудом. К лучшим сценам трагедии принадлежит восьмая — в доме Шуйского. Превосходно, выше всякой похвалы, передал в ней поэт устами Шуйского ропот и жалобы на Годунова его современников. Выше мы уже выписали этот монолог.

Следующая затем большая сцена представляет собою две части. В первой Борис превосходно очерчен как примерный семьянин, нежный отец; он утешает дочь, овдовевшую невесту, говорит с сыном о сладком плоде учения, о том, как помогает наука державному труду. Всё это так просто, так естественно, — и Борис является в этой сцене во всем свете своих лучших качеств. Во второй части сцены Борис узнает от Шуйского о появлении Самозванца. Странное волнение, обнаруженное Борисом при этом известии, основано поэтом на виновной совести Годунова, и его поспешность к решительным мерам противоречит исторической истине: известно, что Годунов вначале принял слишком слабые меры против Отрепьева, вероятно, не считая его за опасного врага. Но, если смотреть на эту сцену с точки зрения Пушкина, в ней много драматического движения, много страсти. Борис в страшном волнении, а Шуйский, не теряя присутствия духа от мысли, что это волнение может ему стоить головы, ни на минуту не перестает быть придворною лисою. Годунов спрашивает его, как человека, производившего следствие о смерти царевича, точно ли он видел его труп, и не было ли подмены. «Отвечай» — говорит он ему:

Ш у й с к и й

Клянусь тебе...

Ц а р ь

Нет, Шуйский, не клянись,
Но отвечай: то был царевич?

Ш у й с к и й

Он.

Подумай, князь. Я милость обещаю,
 Прошедшей лжи опалою напрасной
 Не накажу. Но если ты теперь
 Со мной хитришь, то головою сына
 Клянусь — тебя постигнет злая казнь,
 Такая казнь, что царь Иван Васильич
 От ужаса во гробе содрогнется.

Ш у й с к и й

Не казнь страшна; страшна твоя немилость;
 Перед тобой дерзну ли я лукавить?

Сцена в Кракове, в доме Вишневецкого, между Самозванцем и иезуитом Черниковским очень хороша, за исключением ломоносовской фразы — «сыны славян», некстати вложенной поэтом в уста Самозванцу. Продолжение и конец этой сцены, где Самозванец говорит с сыном Курбского, с разными русскими, приходящими к нему, с поляком Собаньским и поэтом, — не представляют никаких особенно резких черт.

За маленькую, но прелестною сценою в замке Мнишка в Самборе следует знаменитая сцена у фонтана. В ней Самозванец является удальдом, который готов забыть свое дело для любви, а Марина — холодною честолюбивою женщиною. Вообще эта сцена очень хороша; но в ней как будто чего-то недостает или как будто проглядывают какие-то ложные черты, которые трудно и указать, но которые тем не менее производят на читателя не совсем выгодное для сцены впечатление. Кажется, не преувеличил ли поэт любовь Самозванца к Марине, не сделал ли он из минутной прихоти чувственного человека какую-то глубокую страсть? Самозванец в этой сцене слишком искренен и благороден; порывы его слишком чисты: в них не видно будущего растлителя несчастной дочери Годунова... Кажется, в этом заключается ложная сторона этой сцены. Безрассудство Самозванца, его безумное признание перед Мариною в самозванстве совершенно в его характере, пылком, отважном, дерзком, на всё готовом, но решительно не способном ни на что великое, ни на какой глубоко обдуманной план; совершенно в его характере и мгновенные порывы животной чувственности, но едва ли в его характере человеческое чувство любви к женщине. Характер Марины удивительно хорошо выдержан в этой сцене.

Сцена на литовской границе между молодым Курбским и Самозванцем до того приторна, фразиста и исполнена пустой

декламации, выдаваемой за пафос, что трудно поверить, чтоб она была написана Пушкиным...

Сцена в царской думе между Годуновым, патриархом и боярами может быть хороша, даже превосходна только с пушкинской точки зрения на участие Годунова в смерти царевича; если же смотреть на нее иначе, она покажется искусственной и потому ложною. Но в ней есть две превосходнейшие черты: это речь патриарха о чудесах, творимых останками царевича, и о чудном исцелении старого пастуха от слепоты. Вторая черта — ловкий оборот, которым хитрый Шуйский выводит Годунова из замешательства, в какое привело его неожиданное предложение патриарха.

Сцена на равнине, близ Новгорода-Северского, очень интересна своею живостью, характером Маржерета и даже пестрою смесью языков и лиц. Сцена юродивого на кремлевской площади может быть сочтена даже за превосходную, но только с пушкинской точки зрения на виновную совесть Бориса. В сцене под Севском Самозванец обрисован очень удачно; особенно хороша эта черта:

С а м о з в а н е ц

Ну! обо мне как судят в вашей стане?

П л е н н и к

А говорят о милости твоей,
Что ты-декашь (будь не во гнев) и вор,
А молодец.

С а м о з в а н е ц (смеясь)

Так это я на деле
Им докажу.

В сцене в царских палатах, между Годуновым и Басмановым, оба эти лица являются в каком-то странном свете. Годунов собирается уничтожить местничество (!!).¹ Басманов этому, разумеется, рад. Оба они рассуждают об управлении народом, и Годунов окончательно решает:

Нет, милости не чувствует народ:
Твори добро — не скажет он спасибо;
Грабь и казни — тебе не будет хуже.

Басманов за это величает его «высоким державным духом», желает ему поскорее управиться с Отрепьевым, чтоб потом

«сломить рог родовому боярству». Но вот Борис умирает, вот дает он последние наставления своему наследнику; что же особенного в этих наставлениях?— Из них замечательно только одно:

Не изменяй течения дел. Привычка —
Душа держав...

В этом, как и во всем остальном, что говорит умирающий Годунов своему сыну, виден царь умный, способный и опытный, который был бы одним из лучших царей русских, если б престол достался ему по праву наследия, — но слишком ограниченный ум для того, чтоб усидеть на захваченном троне...

Крик мужика на амвоне лобного места: «вязать Борисова щенка!» ужасен, — это голос всего народа, или, лучше сказать, голос судьбы, обрешей на гибель род несчастного честолюбца, взявшего на себя бремя не по силам... Пушкин непременно хотел тут выразить голос судьбы, обрешей на гибель род злодея, цареубийцы... Может быть, это было и так; но спрашиваем: который из Годуновых более трагическое лицо — цареубийца, наказанный за злодеяние, или достойный человек, падший за недостатком гениальности? Трагическое лицо непременно должно возбуждать к себе участие. Сам Ричард III — это чудовище злодейства, возбуждает к себе участие исполинскою мощью духа. Как злодей, Борис не возбуждает к себе никакого участия, потому что он — злодей мелкий, малодушный; но как человек замечательный, так сказать, увлеченный судьбою взять роль не по себе, он очень и очень возбуждает к себе участие: видишь необходимость его падения и всё-таки жалеешь о нем...

Превосходно окончание трагедии. Когда Мосальский объявил народу о смерти детей Годунова, — *народ в ужасе молчит...* Отчего же он молчит? разве не сам он хотел гибели годуновского рода, разве не сам он кричал: «вязать Борисова щенка»?.. Мосальский продолжает: «Что ж вы молчите? Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!» — *Народ безмолвствует...*

Это — последнее слово трагедии, заключающее в себе глубокую черту, достойную Шекспира... В этом безмолвии народа слышен страшный, трагический голос новой Немезиды, изрекающей суд свой над новою жертвою — над тем, кто погубил род Годуновых...

СТАТЬЯ ОДИННАДЦАТАЯ И ПОСЛЕДНЯЯ¹

«Домик в Коломне». — «Родословная моего героя» (отрывок из сатирической поэмы). — «Медный всадник». — «Галуб». — «Египетские ночи». — «Андожелло». — «Сцена из Фауста». — «Пир во время чумы». — «Моцарт и Салери». — «Скупой рыцарь». — «Русалка». — «Каменный гость». — «Сцены из рыцарских времен» — Сказки: о царе Салтане; о мертвой царевне и о семи богатырях; о золотом петушке; о рыбаке и рыбке; о купце Кузьме Остолопе и о работнике его Балде. — Повести: «Арап Петра Великого»; «Повесть Белкина»; «Пиковая дама»; «Капитанская дочка»; «Дубровский». — «Летопись села Горюхина». — «Кирджали». — «История Пугачевского бунта». — Журнальные статьи. — Заключение.

При разборе остальных сочинений Пушкина, о которых нами не было еще говорено, мы несколько отступим от того хронологического порядка, в каком появлялись в свет эти сочинения, чтобы, окончив с поэмами, драматические произведения обозреть вместе.

«Домик в Коломне» — игрушка, сделанная рукою великого мастера. Несмотря на видимую незначительность ее со стороны содержания, эта шуточная повесть тем не менее отличается большими достоинствами со стороны формы. Остроты, шутки, рассказ, в одно время и легкий и занимательный, местами проблески чувства, на всем какой-то особенный колорит и, наконец, превосходный стих — всё это тотчас же обличает великого мастера. Когда нечаянно попадаете вам под руку эта теперь уже столь старая пьеса, и взор ваш небрежно падает на первую попавшуюся строфу или стих, — всё равно, с начала это или с середины, но только вы, незаметно для самого себя, непременно прочтете до конца, и на душе вашей от этого чтения останется впечатление легкое, но невыразимо сладостное, хотя бы вы уже сто раз читали и перечитывали эту пьесу прежде. Многих удивит подобное мнение, но «Домик в Коломне» мы считаем одним из замечательных произведений, в котором, под легкою, небрежною формою и при видимой незначительности содержания скрыто много искусства. Эта пьеса доказывает ту простую истину, что жизнь, лишь бы искусство верно воспроизводило ее, всегда высоко для нас занимательна и что люди, ищущие в произведениях искусства только эффектных сюжетов, не понимают ни жизни, ни искусства. Поэтические произведения так же

имеют свой колорит, как и произведения живописи, и если колорит в картинах ценится так высоко, что иногда только он один и составляет всё их достоинство,— то так же точно колорит должен цениться и в поэтических произведениях. Правда, он меньше всего доступен большинству читателей, которые, по обыкновению, прежде всего хватаются за содержание, за мысль, мимо формы, и потому часто дюжинные произведения принимаются ими за великие, а великие — за дюжинные. Мы уверены, что есть много читателей, которым «Домик в Коломне» очень нравится, но которые тем не менее считают его только миленькою, но очень ничтожною вещию. Так всегда судит большинство!

«Родословная моего героя», названная отрывком из сатирической повести, вместе с «Графом Нулиным» и «Домиком в Коломне», составляет тип особенного рода поэм, которые так любит новая «натуральная» школа нашей литературы, пошедшая, как известно, не от Карамзина и Дмитриева, а от Пушкина и Гоголя. Это по преимуществу поэмы нашего времени, потому что их больше других любят в наше время. И немудрено: в них поэт не прячется за своими героями или за событием, но прямо от своего лица обращается к читателю с теми вопросами, которые равно интересны и для самого поэта и для читателя. В поэмах этого рода даже важное и патетическое само по себе выказывается с оттенком иронии, юмористически, и иногда тем сильнее действует на читателя, чем небрежнее говорит поэт.

Нельзя сказать положительно, хотел ли Пушкин написать целую поэму и почему-нибудь остановился на начале; но нет никакого сомнения, что отрывок «Родословная моего героя» во всяком случае представляет собою нечто целое, потому что выражает мысль совершенно полную и определенную.¹ Судя по словам автора, отрывок этот можно принять за сатиру на людей, которые потому только не уважают знатности породы, что сами не могут похвалиться ею (по крайней мере, Пушкин тут ясно дает чувствовать, что он не понимает другой возможности равнодушия к гербам и пергаментам); но, всмотревшись ближе в его произведение, нельзя не увидеть, что это очень острая сатира, написанная поэтом на самого себя. С неподражаемым остроумием *шутит* поэт над предками своего героя, излагая его генеалогию:

Из них Езерский Варлаам
Гордыней славился боярской;
За спор то с тем он, то с другим,
С большим бесчестьем выводим
Бывал из-за трапезы царской,
Но снова шел под тяжкий гнев
И умер, Сицких пересев.

Этот намек на местничество, составлявшее *point d'honneur** нашей боярщины, блещет истинно вольтеровским остроумием, которое, конечно, не возбуждает в читателе особенного уважения к «родословным»; но вслед же за тем ирония поэта бросается совсем в противоположную сторону:

Но извините; статья может,
Читатель, вам я досадил;
Ваш ум дух века просветил,
Вас спесь дворянская не гложет,
И нужды нет вам никакой
До вашей книги родовой.
Кто б ни был ваш родоначальник,
Мстислав, князь Курбский, иль Ермак,
Или *Митюшка целовальник*,—
Нам всё равно. Конечно, так,
Вы презираете отцами,
Их славой, честью, правами—
Великодушно и умно;
Вы отреклись от них давно
Прямого просвещения ради,
Гордясь (как общей пользы друг)
Красою «сбственных заслуг»,
Звездой двоюродного дяди,
Иль приглашением на бал
Туда, где дед ваш не бывал.¹

Эти мысли изумительны своею наивностью, достойною тех времен, когда Варлаама Езерского за споры то с тем, то с другим с бесчестием выводили из-за царского стола!.. Из чего хлопочет поэт? против чего восстает он? — Против того, чего сам не мог не осмеять... Что за упрек такой: «*Вас спесь дворянская не гложет?*» Неужто *спесь* дворянская или мещанская есть добродетель, а не порок — признак грубости нравов и невежества?.. Вам всё равно, кто бы ни был ваш родоначальник — князь или целовальник Митюшка?.. Гордиться происхождением от князя так же смешно, как и стыдиться происхождения от целовальника, потому что как в первом случае заслуга, так во втором — преступление суть чистейшая случайность. Не происхождение, а жизнь приносит человеку честь или бесчестие. Иначе Сусанин или Минин были бы низкими людьми в сравнении со всяким глупеньким и пошленьким князьком, каких довольно бывает на белом свете между князьями, достойными всякого уважения по их личным достоинствам.² Поэт обвиняет родословных людей нашего времени в том, что они презирают свои

* дело чести (франц.).— Ред.

ми отцами, их славою, правами и честью: упрек столько же ограниченный, сколько и неосновательный! Если человек не чванится тем, что происходит по прямой линии от какогонибудь великого человека, неужели это непременно значит, что он презирает своего великого предка, его славу, его великие дела? Кажется, тут следствие выведено совсем произвольно. Презирать предков, когда они и ничего не сделали хорошего, смешно и глупо: можно не уважать их, если не за что уважать, но в то же время и не презирать, если не за что презирать. Где нет места уважению, там не всегда есть место презрению: уважается хорошее, презирается дурное; но отсутствие хорошего не всегда предполагает присутствие дурного, и наоборот. Еще смешнее гордиться чужим величием или стыдиться чужой низости. Первая мысль превосходно объяснена в превосходной басне Крылова: «Гуси»; вторая ясна сама по себе. Известно, что целовальники (в древности — присяжные чиновники) не отличались особенною честностью, не отличаются и ныне, как продавцы вина в питейных домах; но, если сын целовальника по своей натуре оказался неспособным к званию своего отца, и вместо того, чтоб обмеривать в кабаке пьяных мужиков, прожил век свой, пожалуй, не великим, даже не даровитым, а просто честным человеком — скажите: зачем ему стыдиться, что он сын своего отца?.. Притом же мы нисколько не спорим, что Тамерлан был большой аристократ, — по крайней мере при его жизни в этом никто не смел усомниться под опасением быть посажену на кол; но прежде, нежели сделался великим ханом, он был кузнецом, заплатившим за покражу овцы увечьем ноги. Так и всякий род начат был одним человеком незнатного происхождения, у которого в родне был не один сапожник или портной. Но всё это истины немного пошлые, потому именно, что они уж слишком истинны. Тем, повидимому, страннее, что великий поэт видел в них ложь, а во лжи — истину. Но здесь в поэте сказанся человек, не могший, на зло себе, отрешиться от предрассудков, над которыми сам смеялся... Но далее —

Я сам, хоть в книжках и словесно
Собратья надо мной трунят,
Я мещанин, как вам известно,
И в этом смысле (в каком же?) демократ;
Но, каюсь: новый Ходаковский,
Люблю от бабушки московской
Я толки слушать о родне,
О толстобрюхой старине.¹

Признание поистине наивное! На вкус товарища нет, говорит русская пословица; но кому какое дело до чужих вку-

сов, и кто свои личные и притом странные вкусы вправе выдавать другим за закон? Один любит говорить с московскою бабушкою о родне и о *толстобрюхой старине*; другой любит рассуждать с своим крепостным псарем о личных качествах и добродетелях его гончих: оба правы, и мы никому из них мешать не намерены, а только считаем себя вправе попросить обоих не навязывать нам своих вкусов, как правил нравственности и добродетели.

Мне жаль, что нашей славы звуки
Уже нам чужды...

Действительно, жаль, если правда, что звуки нашей славы нам чужды. Только едва ли правда: равнодушие к *толстобрюхой старине* и равнодушие к народной славе — совсем не одно и то же. Если поэт хотел этим упреком намекнуть на то, что мы, как молодой, исполненный надежд народ, больше заняты своим настоящим и больше смотрим на свое будущее, нежели на прошедшее, то ему следовало бы выразиться яснее и понять лучше причину этого явления, совершенно необходимого и нисколько не предосудительного в его источнике...

Что спроста
Из бар мы лезем в tiers-état...*

Полно, спроста ли? Мы вообще убеждены, что ни одно историческое явление не делается спроста, и ни в одном не виноваты люди. Предки наших бар шли всё в гору, хотели быть только барами и жили широко, не заботясь о будущем, а их дети принуждены были понять, что барство поддерживается прежде всего деньгами и что без денег барство — суета сует! Тут видна скорее сметливость и догадливость, нежели простота. Фабрики, компании, акции, спекуляции, предприятия, обороты, — всё это вещи, может быть, действительно нисколько не аристократические, зато уже и совсем не простоватые... В наше время простаков мало, и простак в наше время именно тот, кого гложет какая-нибудь спесь...

Что нам не впрок пошли науки,
И что спасибо нам за то
Не скажет, кажется, никто.

Да из чего же следует, что науки пошли нам не впрок? Уж не из того ли, что они избавили нас от дворянской спеси?... Странный вывод!.. Впрочем, пошедши от ложного начала, нельзя не дойти до ложных выводов... Странное зрелище: великий

* третье сословие (*франц.*).— *Ред.*

поэт видит зло в успехах просвещения, которое без насильственных переворотов смягчило грубость нравов и сблизило между собою дотоле разделенные сословия!..¹

Мне жаль, что тех родов боярских
Бледнеет блеск и никнет дух;
Мне жаль, что нет князей Пожарских,
Что о других пропал и слух;
Что их поносит и Фиглярин;
Что русский *ветреный* боярин (барин?)²
Считает грамоты царей
За пыльный сбор календарей;
Что в нашем тереме забытом
Растет пустынная трава,
Что геральдического льва
Демократическим копытом
Теперь лягает и осел:
Дух века вот куда зашел!

Многим показалась ужасно остроумною выходка о демократическом копыте осла, лягающего геральдического льва, и они так восхитились ею, что поверили древности этого геральдического льва, по наивному незнанию, что существование нашей геральдики есть искусственное и не простирается даже за полувек от настоящего дня... От этих стихов так и веет «Литературною газетою» 1830 года...³ Ничего не может быть веселее, как приложение к нашему русскому быту фактов истории Западной Европы, с ее католическими и рыцарскими преданиями, вовсе для нас чуждыми и нисколько к нам не идущими. И оттого слова: *аристократический, демократический*, встречающиеся изредка в русских стихах или русской прозе, тем смешнее и забавнее, чем серьезнее смотрят они... Пушкина, кажется, очень занимало общественное положение Байрона, гордившегося тем, что в его жилах текла королевская кровь, и более дорожившего своим званием лорда, нежели своим значением первого поэта Европы XIX века.⁴ Но Байрон — другое дело. Он англичанин; его предрассудки имели значение историческое и национальное. Если б он и не сделался великим человеком, он всё бы остался важным лицом в своем отечестве: обладателем огромного наследства, по праву рождения членом палаты лордов... Аристократизм — в этом слове заключается вся политическая конструкция Англии как государства, и потому там к партии тори принадлежат не одни дворяне, но и люди всех других сословий, которые в сохранении *statu quo** видят для себя великий вопрос: *быть или не быть?*.. Как потомка старинной

* существующего порядка (латин.).— Ред.

фамилии, Пушкина знал бы только его круг знакомых, а не Россия, для которой в этом обстоятельстве не было ничего интересного; но как поэта Пушкина узнала вся Россия и теперь гордится им, как сыном, делающим честь своей матери... Кому нужно знать, что бедный дворянин, существующий своими литературными трудами, богат длинным рядом предков, мало известных в истории? Гораздо интереснее было знать, что напишет нового этот гениальный поэт...

Забавны, в сатирическом смысле, последние стихи отрывка:

*Вот почему, архивы роя,
Я разбирал в досужный час
Всю родословную героя,
О ком затеял свой рассказ
И здесь потомству заповедал.
Езерский сам же твердо ведал,
Что дед его, великий муж,
Имел двенадцать тысяч душ;
Из них отцу его досталась
Осьмая часть, и та сполна
Была давно заложена
И ежегодно продавалась;
А сам он жалованьем жил
И регистратором служил.¹*

Увы! *Sic transit gloria mundi!** На кого же тут пенять, на кого жаловаться? Какие тут аристократы и демократы? Тут дело должно идти просто о мотовстве, о незнании хозяйства, о нерасчетливой жизни на авось, о естественном раздроблении имений через право наследства... Тем, которые тут проиграли, остается одно — вступить в *tiers-état*,** но не просто и для того, чтоб, во-первых, что-нибудь делать, а во-вторых, чтоб иметь более верные средства к существованию...

Вместо этой юмористической повести, Пушкину лучше было бы написать дидактическую поэму о пользе свеклосахарных заводов или о превосходстве плодопеременной системы земледелия над трехпольною, как Ломоносов написал послание о пользе стекла, начинающееся этими наивными стихами:

*Неправо о вещах те думают, Шувалов,
Которые стекло чтут ниже минералов.²*

А между тем «Родословная моего героя» написана стихами до того прекрасными, что нет никакой возможности проти-

* Так проходит мирская слава! (*Латин.*). — *Ред.*

** третье сословие (*Франц.*). — *Ред.*

виться их обаянию, несмотря на их содержание. И потому эта пьеса — истинный шалаш, построенный великим мастером из драгоценного паросского мрамора...

Теперь перейдем к трем лучшим в художественном отношении поэмам Пушкина — «Медному всаднику», «Галубу» и «Египетским ночам».

«Медный всадник» многим кажется каким-то странным произведением, потому что тема его, повидимому, выражена не вполне. По крайней мере страх, с каким побегал помешанный Евгений от конной статуи Петра, нельзя объяснить ничем другим, кроме того, что пропущены слова его к монументу. Иначе почему же вообразил он, что грозное лицо царя, возгорев гневом, тихо оборотилось к нему, и почему, когда стремглав побегал он, ему всё слышалось,

Как будто грома грохотанье,
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой?..

Условьтесь в том, что в напечатанной поэме недостает слов, обращенных Евгением к монументу,— и вам сделается ясна идея поэмы, без того смутная и неопределенная.¹ Настоящий герой ее — Петербург. Оттого и начинается она грандиозною картиною Петра, задумывающего основание новой столицы, и ярким изображением Петербурга в его теперешнем виде.

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел.

И думал он:
«Отсель грозить мы будем шведу;
Здесь будет город заложен
Назло надменному соседу;
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море;
Сюда, по новым им волнам,
Все флаги в гости будут к нам —
И запируем на просторе!»

Прошло сто лет, и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво:
Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод, ныне там
По оживленным берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся;
В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темнозелеными садами
Ее покрылись острова —
И перед младшею столицей
Главой склонилася Москва,
Как перед новою царицей,
Порфиноносная вдова.¹

Не перепечатаваем вполне этого описания, исполненного такой высокой и мощной поэзии; но, чтоб проследить идею поэмы в ее развитии, напомним читателю заключение:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия!
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!

Была ужасная пора:
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ.

Содержание этого рассказа составляет описание страшного наводнения, постигшего Петербург в 1824 году. Это плачевное событие имеет прямое отношение к построению Петром Великим Петербурга, не по одной этой причине столь дорого стоившего

России. С историею наводнения как исторического события поэт искусно слил частную историю любви, сделавшейся жертвою этого происшествия. Герой повести — Евгений, имя так сдружившееся с пером нашего поэта, который с грустью описывает его незначительность, не соответствующую его понятиям о родословии:

Прозванья нам его не нужно —
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало
И, под пером Карамзина,
В родных преданьях прозвучало;
Но ныне светом и молвой
Оно забыто. Наш герой
Живет в Коломне, где-то служит —
Дичится знатных и не тужит
Ни о покойнице родне,
Ни о забытой старине.¹

Однажды лег он с грустными мечтами о своем житье-бытье; вечер был мрачен и бурен. На другой день сделалось наводнение —

И всплыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружен.

Картина наводнения написана у Пушкина красками, которые ценою жизни готов бы был купить поэт прошлого века, помешавшийся на мысли написать эпическую поэму — «Потоп»...² Тут не знаешь, чему больше удивиться: громадной ли грандиозности описания, или его почти прозаической простоте, что, вместе взятое, доходит до высочайшей поэзии. Однако ж, боясь перепечатать всю поэму, пропускаем начало описания, чтоб поспешить к герою поэмы:

Тогда на площади Петровой,—
Где дом в углу вознесся новый,
Где над возвышенным крыльцом,
С подъятой лапой, как живые,
Стоят два льва сторожевые, —
На звере мраморном верхом,
Без шляпы, руки сжав крестом,
Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений. Он страшился, бедный,
Не за себя. Он не слышал,
Как подымался жадный вал,
Ему подошвы подмывая;
Как дождь ему в лицо хлестал;

Как ветер, буйно завывая,
С него и шляпу вдруг сорвал.
Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижно были. Словно горы,
Из возмущенной глубины
Вставали волны там и злились.
Там буря выла, там носились
Обломки... Боже, боже!.. там —
Увы! близехонько к волнам,
Почти у самого залива —
Забор некрашенный да ива
И ветхий домик: там оне,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта... Или во сне
Он это видит? Иль вся наша
И жизнь не что, как сон пустой,
Насмешка рока над землей?

И он как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может! Вкруг него
Вода — и больше ничего!
*И, обращен к нему спиной,
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою,
Сидит с простертою рукою
Гигант на бронзовом коне...¹*

Когда наводнение утихло, Евгений на месте, где стоял дом Параша, нашел одну иву — и ничего больше. Несчастный сошел с ума. Бродя по улицам, преследуемый мальчишками, получаая удары от кучерских плетей, раз —

Он очутился под столбами
Большого дома. На крыльце
С поднятой лапой, как живые,
Стояли львы сторожевые,
*И прямо в темной вышине,
Над огражденною скалою,
Гигант с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.²*

В этом беспрестанном столкновении несчастного с «гигантом на бронзовом коне» и в впечатлении, какое производит на него вид Медного всадника, скрывается весь смысл поэмы; здесь ключ к ее идее...

Евгений вздрогнул. Прояснились
В нем страшно мысли. Он узнал
И место, где потоп играл,
Где волны хищные толпились,
Бунтуя грозно вокруг него,
И львов, и площадь, и того,
Кто неподвижно возвышался
Во мраке с медной головой
И с распростертою рукой —
Как будто градом любовался.

Безумец бедный обошел
Кругом скалы с тоскою дикой,
И надпись яркую прочел,
И сердце скорбью великой
Стеснилось в нем. Его чело
К решетке холодной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По членам холод пробежал,
И вздрогнул он — и мрачен стал
Пред дивным русским великаном...
И, перст свой на него подняв,
Задумался... Но вдруг стремглав
Бежать пустился... *Показалось*
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...
И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой,
Как будто грома грохотанье,
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой —
И, озарен луною бледной,
Простерши руки в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне —
И во всю ночь безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал...¹

И с той поры, когда случалось
Идти той площадью ему,
В его лице изображалось
Смятенье: к сердцу своему
Он прижимал поспешно руку,

Как бы его смиряя муку;
Картуз изношенный сымал,
Смущенных глаз не подымал,
И шел сторонкой...

В этой поэме видим мы горестную участь личности, страдающей как бы вследствие избрания места для новой столицы, где подверглось гибели столько людей, и наше сокрушенное сочувствием сердце, вместе с несчастным, готово смутиться; но вдруг взор наш, упав на изваяние виновника нашей славы, склоняется долу, — и в священном трепете, как бы в сознании тяжкого греха, бежит стремглав, думая слышать за собой —

Как будто грома грохотанье,
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой...

Мы понимаем смущенною душою, что не произвол, а разумная воля олицетворены в этом Медном всаднике, который, в неколебимой вышине, с распростертою рукою, как бы любуется городом... И нам чудится, что, среди хаоса и тьмы этого разрушения, из его медных уст исходит творящее: «да будет!», а простертая рука гордо повелевает утихнуть разъяренным стихиям...¹ И смиренным сердцем признаем мы торжество общего над частным, не отказываясь от нашего сочувствия к страданию этого частного... При взгляде на великана, гордо и неколебимо возносящегося среди всеобщей гибели и разрушения и как бы символически осуществляющего собою несокрушимость его творения, мы хотя и не без содрогания сердца, но сознаемся, что этот бронзовый гигант не мог уберечь участи индивидуальностей, обеспечивая участь народа и государства; что за него историческая необходимость и что его взгляд на нас есть уже его оправдание... Да, эта поэма — апофеоза Петра Великого, самая смелая, самая грандиозная, какая могла только прийти в голову поэту, вполне достойному быть певцом великого преобразователя России... Александр Македонский завидовал Ахиллу, имевшему Гомера своим певцом; в глазах нас, русских, Петру некому завидовать в этом отношении... Пушкин не написал ни одной эпической поэмы, ни одной «Петриады», но его «Стансы» («В надежде славы и добра»), многие места в «Полтаве», «Пир Петра Великого» и, наконец, этот «Медный всадник» образуют собою самую дивную, самую великую «Петриаду», какую только в состоянии создать гений великого национального поэта... И мерою трепета при чтении этой «Петриады» должно определяться, до какой степени вправе называться русским всякое русское сердце...

Нам хотелось бы сказать что-нибудь о стихах «Медного всадника», о их упругости, силе, энергии, величавости; но это выше сил наших: только такими же стихами, а не нашею бедною прозою можно хвалить их... Некоторые места, как, например, упоминание о графе Хвостове, показывают, что по этой поэме еще не был проведен окончательно резец художника, да и напечатана она, как известно, после его смерти; но и в этом виде она — колоссальное произведение...¹

В статье Пушкина «Путешествие в Арзрум» находятся следующие строки: «Здесь нашел я измаранный список „Кавказского пленника“ и, признаюсь, перечел его с большим удовольствием. Всё это слабо, молодо, неполно; но многое угадано и выражено верно». Нас всегда поражала благородная и беспристрастная верность этой оценки, и нельзя не согласиться, что это лучшая критика на «Кавказского пленника». «Кавказский пленник» вышел в свет в 1822 году и был одним из первых произведений Пушкина, наиболее способствовавших его народности в России.² Истинным героем ее был не столько пленник, сколько Кавказ: история пленника была только рамкою для описания Кавказа. Случилось так, что и одно из последних произведений Пушкина опять посвящено было тому же Кавказу, тем же горцам. Но какая огромная разница между «Кавказским пленником» и «Галубом»! Словно в разные века и разными поэтами написаны эти две поэмы! В «Путешествии в Арзрум» Пушкин рассказывает, между прочим, о похоронах угорцев, которых свидетелем ему случилось быть. Это дает право догадываться, что впечатления, плодом которых был «Галуб», собраны были поэтом во время его путешествия в Арзрум в 1829 году и что эта поэма была написана им после 1829 года.³ Если ее разделял от «Кавказского пленника» промежуток только десяти лет, — какой великий прогресс! И что бы написал нам Пушкин, если б прожил еще хоть десять лет!..

Сколько бодрых жизнь поблекла!

Сколько визких рок шадит!

Нет великого Патрокла!

Жив презрительный Терсит!..⁴

В «Галубе» глубоко гуманная мысль выражена в образах столько же отчетливо верных, сколько и поэтических. Старик-чеченец, похоронив одного сына, получает другого из рук его воспитателя. Но этот второй сын не заменил ему своего брата и обманул надежды отца. Без образования, без всякого знакомства с другими идеями или другими формами общественной жизни, но единственно инстинктом своей природы юный Тазит вышел из стихии своего родного племени, своего родного общества.

Он не понимает разбоя ни как ремесла, ни как поэзии жизни, не понимает мщения ни как долга, ни как наслаждения.

Среди родимого аула
Он всё чужой; он целый день
В горах один молчит и бродит.
Так в сакле пойманный олень
Всё в лес глядит, всё в глушь уходит.
Он любит — по крутым скалам
Скользить, ползти тропой кремнистой,
Внимая буре голосистой
И в бездне воющим волнам.
Он иногда до поздней ночи
Сидит печален над горой,
Недвижно в даль уставя очп,
Опершись на руку главой.
Какие мысли в нем проходят?
Чего желает он тогда?
Из мира дольного куда
Младые сны его уводят?
Как знать? Незрима глубь сердец!
В мечтаньях отрок своеволен,
Как ветер в небе...¹

В самом деле, что он такое — поэт, художник, жрец науки или просто одна из тех внутренних, глубоко сосредоточенных в себе натур, рождающихся для мирных трудов, мирного счастья, мирного и благотельного влияния на окружающих его людей? Как знать это кому-нибудь, если он сам того не знает? Явись он в цивилизованном обществе, — хотя с трудом, с борьбою, наделав тысячи ошибок, но сознал бы он свое назначенье, нашел бы его и отдался бы ему. Но он родился среди патриархально-разбойнического, дикого и невежественного племени, с которым у него нет ничего общего, — и ему нет места на земле, он отвержен, проклят; его родные — враги его... Отец Тазита — чеченец душой и телом, чеченец, которому непонятны, которому ненавистны все чеченские формы общественной жизни, который признаёт святою и безусловно истинною только чеченскую мораль и который, следовательно, может в сыне любить только истого чеченца. В отношении к сыну он не действует иначе, как заодно с чеченским обществом, во имя его национальности. Трагическая коллизия между *отцом* и *сыном*, т. е. между *обществом* и *человеком*, не могла не обнаружиться скоро. Раз Тазит, в своих горных разъездах, встретил армянина с товарами — и не ограбил, не убил или не привел его домой на

аркане. Другой раз повстречал он беглого раба и оставил его невредимым.

Тазит опять коня седлает,
Два дня, две ночи пропадает,
На третий, бледен, как мертвец,
Приходит он домой. Отец,
Его увидя, вопрошает:
Где был ты?

С ы н

Около станиц
Кубани, близ лесных границ.
.....

О т е ц

Кого ты видел?

С ы н

Супостата.

О т е ц

Кого? кого?

С ы н

Убийцу брата.

О т е ц

Убийцу сына моего?..
Тазит! где голова его?
Дай нагляжусь!

С ы н

Убийца был
Один, изранен, безоружен...

О т е ц

Ты долга крови не забыл..
Врага ты навзничь опрокинул..
Не правда ли? ты пашку вынул,
Ты в горло сталь ему воткнул
И трижды тихо повернул?
Упился ты его стенаньем,
Его змеиным издыханьем?..
Где ж голова? подай!.. нет сил...

Но сын молчит, потупя очи.
И стал Галуб чернее ночи
И сыну грозно возопил:
«Поди ты прочь — ты мне не сын!
Ты не чеченец — ты старуха,
Ты трус, ты раб, ты армянин!
Будь проклят мной, поди — чтоб слуха
Никто о робком не имел,
Чтоб вечно ждал ты грозной встречи,
Чтоб мертвый брат тебе на плечи
Окровавленной кошкой сел
И к бездне гнал тебя нещадно;
Чтоб ты, как раненый олень,
Бежал, тоскуя безотрадно;
Чтоб дети русских деревень
Тебя веревкою поймали
И как волчонка затерзали —
Чтоб ты... беги, беги скорей!
Не оскверняй моих очей!»

Здесь в лице отца говорит общество. Такие чеченские истории случаются и в цивилизованных обществах: Галилея в Италии чуть не сожгли живого за его несогласие с чеченскими понятиями о мировой системе. Но там человек знанием опередил свое общество и, если б был сожжен, мог бы иметь хоть то утешение перед смертью, что идей-то его не сожгут невежественные палачи... Здесь же человек вышел из своего народа своею натурою без всякого сознания об этом, — самое трагическое положение, в каком только может быть человек!.. Один среди множества, и ближние его — враги ему; стремится он к людям и с ужасом отскакивает от них, как от змеи, на которую наступил нечаянно... И винит, и презирает, и проклинает он себя за это, потому что его сознание не в силах оправдать в собственных его глазах его отчуждения от общества... И вот она — вечная борьба общего с частным, разума с авторитетом и преданием, человеческого достоинства с общественным варварством! Она возможна и между чеченцами!..

Превосходны, выше всякой похвалы, последние стихи «Галуба», представляющие живое изображение черкесских¹ нравов и трогательную картину отчужденных от общества любовников:

В толпе стоят четою странной, —
Стоят, не видя ничего.
И горе им: он — сын изгнанный,
Она — любовница его...

О, было время! с ней украдкой
Видался юноша в горах;
Он пил огонь отравы сладкой
В ее смятеньи, в речи краткой,
В ее потупленных очах,
Когда с домашнего порогу
Она смотрела на дорогу,
С подружкой резвой говоря,
И вдруг садилась и бледнела,
И, отвечая, не глядела,
И разгоралась, как заря;
Или у вод когда стояла,
Текущих с каменных вершин,
И долго кованный кувшин
Волною звонкой наполняла...
И он, не властный превозмочь
Волнений сердца, раз приходит
К ее отцу, его отводит
И говорит: «Твоя мне дочь
Давно мила — по ней тоскуя,
Один и сир давно живу я;
Благослови любовь мою;
Я беден, но могуч и молод,
Я агнец дома, зверь в бою;
К нам в саклю не выпущу я голод;
Тебе я буду сын и друг
Послушный, преданный и нежный;
Твоим сынам — кунак надежный,
А ей — приверженный супруг...»¹

Увы! бедный юноша говорил всё это, не зная сам себя. Он был могуч и молод, у него много было отваги и храбрости, но он жалел бежавшего раба, не мог убить израненного и обезоруженного врага: он не был чеченцем, и в его сакле поселился бы голод... И за то он отвержен; отвержена и та, которая имела несчастье полюбить его! Что с ними стало, нам неинтересно знать. Они должны погибнуть — это верно; но как погибнуть, что до того!.. Следовательно, поэму эту можно считать целою и оконченною. Мысль ее видна и выражена вполне.

«Египетские ночи» — в одно и то же время и повесть, писанная прозою, и поэма, писанная стихами. Повесть прекрасна. Характер Чарского, русского поэта и светского человека, который знает цену искусству и таланту и со всем тем стыдится ремесла своего; характер импровизатора, страстного, вдохновенного жреца искусства, униженного, низкопоклонного итальянца, жадного к прибытку нищего; характер нашего большого

света, его странные отношения к искусству, — всё это выдержано с удивительной верностью, до мельчайших подробностей, — до некрасивой девушки, по приказанию матери написавшей тему импровизатору. Но что сказать о поэме — «Cleopatra e i suoi amanti»?..* В «Медном всаднике» поэт показал нам величественный образ преобразователя России и современный Петербург; в «Галубе» перенес нас в среду кавказских дикарей, чтоб показать, что и там есть человеческое достоинство, осужденное на трагическое страдание; в «Египетских ночах» волшебным железом своей поэзии он переносит нас в среду древнего римского мира, одряхлевшего, утратившего все верования, все надежды, холодного к жизни и всё еще жаждущего наслаждений, за которые охотно платит жизнью, как будто жизнь дешевле денег... Во всех этих трех поэмах видим мы Пушкина, узнаём в них ему только свойственный колорит и стиль; но ни в одной из них не повторяет он себя, — напротив, в каждой являет изумленному взору нашему совершенно новый мир: «Медный всадник» — весь современная Русь, «Галуб» — весь Кавказ, «Египетские ночи» — это воскресший, подобно Помпее и Геркулануму, древний мир на закате его жизни... О стихах импровизатора не говорим: это чудо искусства...¹

Три последние означенные нами поэмы в художественном отношении неизмеримо выше всех прежних поэм Пушкина. В них виден вполне развившийся и выработавшийся художественный стиль, который должен быть принадлежностью всякого великого поэта. Что-то глубоко грустное, но вместе и величаво-спокойное лежит в поэтическом колорите, разлитом на этих творениях. В одном из лучших своих лирических стихотворений поэт недаром сравнил печаль души своей с вином, которое тем крепче, чем старше.² Мы прибавим от себя, что вино чем старше, тем не только крепче, но и вкуснее и ароматнее... Продолжая сравнение, начатое самим же поэтом, скажем, что последние произведения его, утратив конфетную сладость первых, приобрели вкус и благовонную букетистость дорогого старого вина...

«Анджело» составляет переход от эпических поэм к драматическим; по крайней мере диалог играет в этой пьесе большую роль. «Анджело» был принят публикою очень сухо, и поделом. В этой поэме видно какое-то усилие на простоту, отчего простота ее слога вышла как-то искусственна. Можно найти в «Анджело» счастливые выражения, удачные стихи, если хотите много искусства, но искусства чисто технического, без вдохновения, без жизни. Короче: эта поэма недостойна таланта Пушкина. Больше о ней нечего сказать.³

* «Клеопатра и ее любовники» (итал.). — Ред.

Теперь перейдем к драматическим опытам Пушкина, которые он столь блистательно начал своим «Борисом Годуновым». Драматический элемент сильно пробивался и в первых поэмах его — «Бахчисарайском фонтане», «Цыганах» и «Полтаве», так что по ним уже можно было видеть, что он может приобрести такие же успехи и в драматической поэзии, какие приобрел уже в лирической и эпической. Сцена из «Бориса Годунова», напечатанная еще в 1828 году, оправдала это ожидание. В 1829 году во втором томе «Стихотворений Александра Пушкина» была напечатана «Сцена из Фауста».¹ Это был не перевод какого-нибудь отрывка из знаменитой драматической поэмы Гёте, но вариация, разыгранная на ее тему. Многим эта сцена так понравилась, что они, не зная Гётева «Фауста», порешили, будто она лучше его. Действительно, эта сцена написана удивительно легкими и бойкими стихами, но между ею и Гётевым «Фаустом» нет ничего общего. Она — не что иное, как развитие и распространение мысли, выраженной Пушкиным в его маленьком стихотворении «Демон». Этот демон был «довольно мелкий, из самых нечиновных».² Он соблазнял одних юношей

В те дни, когда им были *новы*
Все впечатленья бытия.³

Поэтому ему легко было подшучивать над ними, и они со страхом смотрели на него, ибо

Неистошмой клеветой
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

«Печальны, говорит Пушкин, были мои встречи с ним!»⁴ Знакомое с демоном другого поэта, наше время с улыбкою смотрит на пушкинского чертенка. И не диво: для кого существуют истина, красота и благо, те не сомневаются теперь в их существовании; для кого же они не существуют, те и не заботятся о них. Но для первых есть другой демон, и, если они знали его,—

Их ум, бывало, возмущал
Могучий образ;— меж иных видений,
Как царь, немой и гордый, он сиял

Такой волшебной-сладкой красотой,
Что было страшно...¹

Это уже демон совсем другого рода: отрицать всё для одного отрицания и существующее стараться представлять несуществующим — для него было бы слишком пошлым занятием, которое он охотно предоставляет мелким бесам дурного тона, дьявольской черни и сволочи. Сам же он отрицает для утверждения, разрушает для созидания; он наводит на человека сомнение не в действительности истины, как истины, красоты, как красоты, блага, как блага, но как *этой* истины, *этой* красоты, *этого* блага. Он не говорит, что истина, красота, благо — призраки, порожденные большим воображением человека; но говорит, что иногда не всё то истина, красота и благо, что считают за истину, красоту и благо. Если б он, этот демон отрицания, не признавал сам истины, как истины, что противопоставил бы он ей? во имя чего стал бы он отрицать ее существование? Но он тем и страшен, тем и могущ, что едва родит в вас сомнение в том, что доселе считали вы непреложною истинною, как уже кажет вам издалека идеал новой истины. И пока эта новая истина для вас только призрак, мечта, предположение, догадка, предчувствие, пока не сознали вы ее и не овладели ею, вы — добыча этого демона и должны узнать все муки неудовлетворяемого стремления, всю пытку сомнения, все страдания безотрадного существования. Но, в сущности, это прелестнонамеренный демон; если он и губит иногда людей, если и делает несчастными целые эпохи, то не иначе, как желая добра человечеству и всегда выручая его. Это демон движения, вечного обновления, вечного возрождения...

Этого демона Пушкин не знал и оттого так заботился о родословных вообще. Его Мефистофель, в «Сцене из Фауста», все тот же мелкий чертенок, которого воспел он в молодости под громким именем «Демона». Это просто-напросто остряк прошлого столетия, которого скептицизм наводит теперь не разочарование, а зевоту и хороший сон. Фауст Пушкина — не измученный неудовлетворенною жаждою знания человек, а какой-то пресытившийся гуляка, которому уже ничего в горло нейдет, un homme blasé.* Несмотря на то, пьеса эта написана ловко и бойко и потому читается легко и с удовольствием.

«Пир во время чумы», отрывок из трагедии Вильсона «The city of the plague»,** принадлежит к загадочным произведениям Пушкина. Всем известно, что «Скупой рыцарь» — его оригинальное произведение, а он назвал его отрывком из траги-

* пресыщенный человек (франц.). — *Ред*
** «Чумный город» (англ.). — *Ред*.

комедии Ченстона «The caveteous Knighth», * для того, как говорят, чтоб посмотреть, какое действие произведет на нашу публику это сочинение. Может быть, и Вильсон — родной брат Ченстону, хотя и есть слухи, что как Вильсон, так и пьеса его — факты не вымышленные. Как бы то ни было, но если пьеса Вильсона так же хороша, как переведенный из нее Пушкиным отрывок, то нельзя не согласиться, что этот Вильсон написал великое произведение. Может быть и то, что Пушкин только воспользовался идеею, воспроизводя ее по-своему, и у него вышла удивительная поэма, не отрывок, а целое, оконченное произведение.¹ Основная мысль — оргия во время чумы, оргия отчаяния, тем более ужасная, чем более веселая. Мысль поистине трагическая! И как много выразил Пушкин в этой маленькой поэме, как резко обрисованы в ней характеры, сколько драматического движения и жизни! Умилительная песня Мери, столь наивная и нежная выражением, столь страшная содержанием, производит на читателя невыразимое впечатление. Как много страшного смысла в просьбе председателя оргии спеть эту песню!

Твой голос, милая, выводит звуки
Родимых песен с *диким* совершенством;
Спой, Мери, нам уныло и протяжно,
Чтоб мы потом к веселью обратились
Безумнее, как тот, кто от земли
Был отлучен каким-нибудь виденьем.

Но песня председателя оргии в честь чумы — яркая картина гробового сладострастия, отчаянного веселья; в ней слышится даже вдохновение несчастья и, может быть, преступления сильной натуры...

Когда могущая зима,
Как бодрый вождь, ведет сама
На нас косматые дружины
Своих морозов и снегов,—
Навстречу ей трещат камни,
И весел зимний жар пиров.

Царица грозная, чума,
Теперь идет на нас сама
И льстится жатвою богатой,
И к нам в окошко день и ночь
Стучит могильною лопатой...
Что делать нам? и чем помочь?

* «Скупой рыцарь» (англ.).— *Ред.*

Как от проказницы зимы,
Запремся также от чумы!
Зажжем огни, нальем бокалы,
Утопим весело умы
И, заварив пиры да балы,
Восславим царствие чумы!

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении чумы.

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто среди волненья
Их обрести и видеть мог.

Итак — хвала тебе, чума!
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье!
Бокалы пеним дружно мы,
И девы-роги пьем дыханье,
Быть может — полное чумы!..¹

Такие переводы, если они и близко верны подлинникам, стоят оригинальных произведений. Не потому ли на Жуковского у нас никто не смотрит, как на переводчика, хотя и все знают, что лучшие его произведения — переводы?

«Моцарт и Сальери» — целая трагедия, глубокая, великая, ознаменованная печатью мощного гения, хотя и небольшая по объему. Ее идея — вопрос о сущности и взаимных отношениях таланта и гения. Есть организации несчастные, недоконченные, одаренные сильным талантом, пожираемые сильной страстью к искусству и к славе. Любя искусство для искусства, они приносят ему в жертву всю жизнь, все радости, все надежды свои; с невероятным самоотвержением предаются его изучению, готовы пойти в рабство, закабалить себя на несколько лет какому-нибудь художнику, лишь бы он открыл им тайны своего искусства. Если такой человек положительно бездарен и ограничен, из него выходит самодовольный Тредьяковский, который и живет и умирает с убеждением, что он — великий гений. Но если это человек действительно с талантом, а главное — с за-

мечательным умом, с способностью глубоко чувствовать, понимать и ценить искусство,— из него выходит Сальери. Для выражения своей идеи Пушкин удачно выбрал эти два типа. Из Сальери, как мало известного лица, он мог сделать что ему угодно; но в лице Моцарта он исторически удачно выбрал беспечного художника, «гуляку праздного». У Сальери своя логика; на его стороне своего рода справедливость, парадоксальная в отношении к истине, но для него самого оправдываемая жгучими страданиями его страсти к искусству, не вознагражденной славою. Из всех болезненных стремлений, страстей, странностей — самые ужасные те, с которыми рождается человек, которые, как проклятие, получил он при рождении вместе с своею кровью, своими нервами, своим мозгом. Такой человек — всегда лицо трагическое; он может быть отвратителен, ужасен, но не смешон. Его страсть — род помешательства при здравом состоянии рассудка. Сальери так умен, так любит музыку и так понимает ее, что сейчас понял, что Моцарт — гений и что он, Сальери, ничто перед ним. Сальери был горд, благороден и никому не завидовал. Приобретенная им слава была счастьем его жизни; он ничего больше не требовал у судьбы,— и вдруг видит он «безумца, гуляку праздного», на челе которого горит помазание свыше..

О, небо!

Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горячей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О, Моцарт, Моцарт!

Моцарт является со всею простотою, веселостью, шутливостью, с возможным отсутствием всех претензий, как гений, по своему простодушию не подозревающий собственного величия или не видящий в нем ничего особенного. Он приводит с собой к Сальери слепого скрипача-нищего и велит ему сыграть что-нибудь из Моцарта. Сальери в бешенстве на эту профанацию высокого искусства, Моцарт хохочет, как шаловливый ребенок, потом играет для Сальери фантазию, набросанную им на бумагу в бессонную ночь,— и Сальери восклицает в ревнивом восторге:

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я!..

Моцарт отвечает ему наивно:

Ба! право? может быть...
Но божество мое проголодалось.

Заметьте: Моцарт не только не отвергает подносимого ему другими титула гения, но и сам называет себя гением, вместе с тем называя гением и Сальери. В этом видны удивительное добродушие и беспечность: для Моцарта слово «гении» ничо-чем; скажите ему, что он гений, он преважно согласится с этим; начинайте доказывать ему, что он вовсе не гений, он согласится и с этим, и в обоих случаях равно искренно. В лице Моцарта Пушкин представил тип непосредственной гениальности, которая проявляет себя без усилия, без расчета на успех, нисколько не подозревая своего величия. Нельзя сказать, чтоб все гении были таковы; но такие особенно невыносимы для талантов вроде Сальери. Как ум, как сознание, Сальери гораздо выше Моцарта, но как сила, как непосредственная творческая сила, он ничто перед ним... И потому самая простота Моцарта, его неспособность ценить самого себя еще больше раздражают Сальери. Он не тому завидует, что Моцарт выше его, — превосходство он мог бы вынести благородно, но тому, что он ничто перед Моцартом, потому что Моцарт гений, а талант перед гением — ничто... И вот он твердо решается отравить его. «Иначе, — говорит он, — мы все погибли, мы все — жрецы и служители музыки. И что пользы, если он останется еще жить? Ведь он не подымет искусства еще выше! Ведь оно опять падет после его смерти?» Вот она, логика страстей!..

За обедом в трактире Моцарт случайно спросил Сальери, правда ли, что Бомарше кого-то стравил. Как истинный итальянец, Сальери отвечает, что едва ли, потому что Бомарше был слишком смешон для такого ремесла. Моцарт делает при этом наивное замечание:

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Эта выходка ускорила решимость Сальери. Здесь Пушкин поражает вас шекспировским знанием человеческого сердца. В простодушных словах Моцарта было соединено всё жгучее и терзающее для раны, которою страдал Сальери. Он знал себя, как человека, способного на злодейство, а между тем сам гений говорит, что гений и злодейство несовместны и что, следовательно, он, Сальери, не гений. А! так я не гений? Вот же тебе, — и яд брошен в стакан гения... Но когда Моцарт выпил, Сальери как бы с смущением и ужасом восклицает:

Постой,
Постой, постой!.. ты выпил!.. без меня?

Это опять истинно драматическая черта! Но вот одна из тех смелых, обнаруживающих глубочайшее знание человеческого

сердца черт, которые никогда не могут прийти в голову таланту, всегда живущему «пленной мысли раздраженьем»,¹ и на которые он никогда не решится, если б они и могли прийти к нему: это Сальери, с умилением слушающий Requiem Моцарта и говорящий ему:

Эти слезы

Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы...
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу...

Как поразительны эти слова своим характером умиления, какою-то даже нежностью к Моцарту! *Друг Моцарт*: видите ли, убийца Моцарта любит свою жертву, любит ее художественною половиною души своей, любит ее за то же самое, за что и ненавидит... Только великие, гениальные поэты умеют находить в тайниках человеческой природы такие странные, повидимому, противоречия и изображать их так, что они становятся нам понятными без объяснений...

Последние слова Сальери, когда, по уходе Моцарта, остался он один, художественно округляют и замыкают в самой себе сцену:

Ты заснешь

Надолго, Моцарт! но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Какая глубокая и поучительная трагедия! Какое огромное содержание и в какой бесконечно художественной форме!

Но нам предстоит переходить от одного чуда искусства к другому, и тяжесть взятой нами на себя обязанности смущает нас своею несоразмерностью с нашими силами. Ничего нет легче, как говорить о слабом произведении или открывать слабые стороны хорошего; ничего нет труднее, как говорить о произведении, которое велико и в целом и в частях! К таким принадлежат: «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь», «Каменный гость» и «Русалка», о которых, за исключением первого, еще никем из наших журналистов и критиков не было доселе сказано ни одного слова...²

Нечего говорить об идее поэмы «Скупой рыцарь»: она слишком ясна и сама по себе и по названию поэмы. Страсть ску-

ности — идея не новая, но гений умеет и старое сделать новым. Идеал скупца один, но типы его бесконечно различны. Плюшкин Гоголя гадок, отвратителен — это лицо комическое, барон Пушкина ужасен — это лицо трагическое. Оба они страшно истинны. Это не то, что скупой Мольера — риторическое олицетворение скупости, карикатура, памфлет. Нет, это лица страшно истинные, заставляющие содрогаться за человеческую природу. Оба они пожираемы одною гнусною страстью, и всё-таки несколько один на другого не похожи, потому что и тот и другой — не аллегорическое олицетворение выражаемой ими идеи, но живые лица, в которых общий порок выразился индивидуально, лично. Мы сказали, что скупой Пушкина — лицо трагическое. Альбер говорит жиду: когда мне будет пятьдесят лет, на что мне тогда и деньги?

Ж и д

Деньги? — деньги

Всегда, во всякий возраст нам пригодны:
Но юноша в них ищет слуг проворных,
И не жалея шлет туда, сюда,
Старик же видит в них друзей надежных
И бережет их, как зеницу ока.

А л ь б е р

О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ; и сам им служит.
И как же служит? *как аляжирский раб.*
Как пес цепной. В нетопленной конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
*Всю ночь не спит, всё бегаёт да лает.*¹

В этом портрете мы видим лицо чисто комическое; но сойдем в подвал, где этот скряга любит своею золотом, и пусть поэт багровым заревом своего поэтического факела осветит нам мрачные бездны сердца своего героя: мы содрогнемся от трагического величия гнусной страсти скупости; мы увидим, что она естественна, что у ней есть своя логика... Любуясь своим золотом, старый барон восклицает:

Что не подвластно мне? как некий демон
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные сады мои
Сбегутся нимфы резвою толпою;

И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне *поработится*,
И добродетель и бессонный труд
Смиренно будут ждать моей награды;
Я свистну — и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.
Мне всё послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознания...¹

Ужасно, потому что истинно! Да, в словах этого отверженца человечества, к несчастью, всё истинно, кроме того, что не в его воле пожелать многое из того, что мог бы он выполнить. В этом и заключается наказание за порок скупости.

Скупец раскрывает все свои сундуки и зажигает (ужасное мотовство!) по свече перед каждым из них. Это его сладострастие, его оргия! При виде освещенных груд золота он приходит в сатанинский восторг и в патетической речи обнажает перед нами страшные тайны страшной из человеческих страстей.

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастье, в ней честь моя и слава!
Я царствую!.. Но кто вослед за мной
Примет власть над нею? Мой наследник!
Безумец, расточитель молодой!
Развратников разгульных собеседник!
Едва умру,— он, он! сойдет сюда
Под эти мирные, немые своды
С толпой ласкателей придворных, жадных.
Украв ключи у трупа моего,
Он сундуки со смехом отопрет —
И потекут сокровища мои
В атласные, дырявые карманы.
Он разобьет священные сосуды,
Он грязь елеем царским напоит —
Он расточит... *А по какому праву?*
Мне разве даром это всё досталось,
Или шутя, как игроку, который
Гремит костями да груды загребаёт?
Кто знает, сколько горьких воздержаний,
Обузданных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных мне

Всё это стоило? Иль скажет сын,
Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла, совесть,
Когтистый зверь, скребящий сердце, совесть,
Незванный гость, докучный собеседник,
Займодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают...
*Нет, выстрадай сперва себе богатство,
А там посмотрим, станет ли несчастный
То расточать, что кровью приобрел!*
О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! О, если б из могилы
Прийти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!..

Видите ли: золото — кумир этого человека, он исполнен к нему пизгического чувства, говорит о нем языком благоговения, служит ему, как преданный, усердный жрец! Расточить его наследство, по его мнению, значит: разбить священные сосуды, напоить грязь царским елеем... Он смотрит еще на золото, как молодой, пылкий человек на женщину, которую он страстно любит, обладание которою он купил ценою страшного преступления и которая тем дороже ему. Он хотел бы спрятать ее от *недостойных взоров*; его ужасает мысль, чтобы она не принадлежала кому-нибудь после его смерти...

По выдержанности характеров (скряги, его сына, герцога, жиды), по мастерскому расположению, по страшной силе пафоса, по удивительным стихам, по полноте и оконченности, — словом, по всему эта драма — огромное, великое произведение, вполне достойное гения самого Шекспира.

Из мира средних веков Западной Европы, из мира рыцарей и феодальных рабов перейдем в мир древней Руси, мир полужурископический, мир полусказочный. Говорят, будто «Русалка» была писана Пушкиным, как либретто для оперы. Если бы это была и правда, то, хотя сам Моцарт написал бы музыку на эти слова, опера не была бы выше своего либретто, — тогда как до сих пор лучшие оперы писаны на глупейшие и пошлейшие слова... Но это предположение едва ли основательно. За исключением двух хоров русалок и одной свадебной песни да голоса невидимой русалки на свадебном пиру, вся пьеса писана пятистопным ямбом, слишком длинным и однообразным для пения.¹

В фантастической форме этой поэмы скрыта самая простая мысль, рассказана самая обыкновенная, но тем более ужасная история. Мельник, человек не злой, не развратный, но слабый, сколько по любви к дочери, столько, может быть, и по страху к княжескому могуществу, сквозь пальцы смотрел на связь своей дочери с князем. Как человек хладнокровный, как мужчина, он тотчас же понял, почему посещения князя на его мельницу сделались реже, и, видя, что старого уж не воротить, советует дочери воспользоваться хоть материальными выгодами этой связи. Но дочь — существо любящее и страстное, привязчивое, следовательно, обреченное на несчастье и гибель — и верить не хочет, чтоб ее любезный охладел к ней. Она говорит:

Он занят; мало ль у него заботы?
Ведь он не мельник; за него не станет
Вода работать. Часто он твердит,
Что всех трудов его труды тяжеле.

М е л ь н и к

Да, верь ему. Когда князя трудятся?
И что их труд? травить лисиц и зайцев,
Да пировать, да собирать соседей,
Да подговаривать вас, бедных дур.
Он сам работает — куда как жалко!¹

Но слышится топот коня — и бедная женщина всё забыла. Она видит, что князь печален, но не умеет, не может понять сразу, отчего так тревожит ее эта печаль. Он объясняется с нею довольно осторожно, но тем не менее ясно: он женится на другой; он князь, — он не волен в выборе невесты... Она оцепенела, а он, близорукий мужчина, радехонек, что дело обошлось без бури, не понимая, что эта тишина страшнее всякой бури, — и на полумертвую надевает он повязку и ожерелье, дает ей для отпа мешок денег и хочет уйти...

О н а

Постой, тебе сказать должна я —
Не помню что.

К н я з ь

Припомни.

Для тебя
 И всё готова... нет, не то... Постою...
 Нельзя, чтобы навеки, в самом деле.
 Меня ты мог покнуть... Всё не то...
 Да, вспомнила: сегодня у меня
 Ребенок твой под сердцем шевельнулся...

За эту страшную, трагическую сценою следует другая, не менее ужасная. Подарки князя глубоко оскорбили несчастную. Она отдает отцу его мешок с деньгами.

Да, бинш, забыла я; тебе отдать
 Велел он это серебро за то,
 Что был хорош ты до него, что дочку
 За ним пускал таскаться, что ее
 Держал не строго... Впрок тебе пойдет
 Моя погибель!..

Мельник (в слезах)

До чего я дожил!
 Что бог привел услышать!

Бедняк в нем замер, проснулся отец... несчастная бросилась в Днепр... Мы на свадьбе, картина которой с удивительною верностью передана поэтом во всем ее простодушии старинных русских нравов. Хор девушек — прелесть...

Сватушка, сватушка,
 Бестолковый сватушка!
 По невесту ехали —
 В огород заехали,
 Пива бочку пролили,
 Всю капусту полили,
 Тыну поклонилися,
 Верее молилися:
 Веря ль верюшка,
 Укажи дороженьку
 По невесту ехати.
 Сватушка, догадайся,
 За мошоночку принимайся,
 В мошонке денешка шевелится.
 Красным девушкам норовится.

Вдруг, среди этого наивного веселья, раздается фантастический голос...

По камушкам, по желтому песочку
Пробегала быстрая речка;
В быстрой речке гуляют две рыбки,
Две рыбки, две малые плотицы.
А слыхала ль ты, рыбка-сестрица,
Про вести-то наши, про речные?
Как вечер у нас красная девица утопилась,
Утопая, милого друга проклинала?

Общее смятение. Князь велит конюшему отыскать *мельничку*; ее, разумеется, не находят...

Прошло двенадцать лет. Княгиня жалуется на охлаждение к ней мужа; няня утешает ее, не подозревая, что в грубой и невежественной простоте ее добродушных слов скрывается ужасная, роковая истина:

Княгинюшка, мужчина, что петух:
Кури-куку! мах, мах крылом — и прочь.
А женщина — что бедная наседка:
Сиди себе да выводилы цыплят.
Пока жених — уж он не насидится,
Ни пьет, ни ест, глядит — не наглядится.
Женился — и заботы настают:
То надобно соседей навестить,
То на охоту ехать с соколами,
То на войну нелегкая несет,
Туда, сюда — а дома не сидится.

Не есть ли это законная кара сильному полу за незаконное рабство, в котором он держит слабый пол?.. Так, по крайней мере, можно думать по окончанию любовных похождений героя поэмы, этого русского Дон Хуана... Наскучив женою, он вспомнил о прежней любви, раскаялся, как в глупости, что бросил дочь мельника, не понимая, что она потому только стала ему мила, что ее нет с ним, что его жена уже не мила ему...

Сцена на берегу Днепра. Ночь. Раздается хор русалок, напоминающий своим фантастически-диким пафосом оргии *valse infernal** из «Роберта Дьявола»: ¹

Веселой толпою
С глубокого дна

* адского вальса (франц.). — *Ред.*

Мы ночью всплываем;
Нас греет луна.
Любо нам ночной порою
Дно речное покидать,
Любо вольной головою
Высь речную разрезать,
Подавать друг дружке голос,
Воздух звонкий раздражать,
И зеленый, влажный волос
В нем сушить и отряхать.

О д н а

Тише! Птичка под кустами
Встрепенулася во мгле.

Д р у г а я

Между месяцем и нами
Кто-то ходит по земле.

Этот «кто-то» — князь, которого влекут к этим местам воспоминания прежней счастливой любви. Вдруг он встречается с отцом погубленной им девушки.

С т а р и к

Здорово,

Здорово, зять!

К н я з ь

Кто ты?

С т а р и к

И здешний ворон!..

К н я з ь

Возможно ль? это мельник...

.....

С т а р и к

Какой я мельник! говорят тебе,
Я ворон, а не мельник. Чудный случай:
Когда (ты помнишь?) бросилась она
В реку, я побежал за нею следом

И с той скалы спрыгнуть хотел, да вдруг
Почувствовал, два сильные крыла
Мне выросли внезапно из-под мышек
И в воздухе сдержали. С той поры
То здесь, то там летаю, то клюю
Корову мертвую, то на могиле
Сижу да каркаю.

Отосланная князем свита является опять к нему, по приказанию обеспокоенной княгини. Это внимание со стороны уже нелюбимой им жены раздражает его, и досада его изливается обыкновенным в таких случаях восклицанием, одним и тем же с тех пор, как стоит мир, как существуют в нем охладелые любовники и постоянные любовницы, и наоборот:

Несносна
Ее заботливость! Иль я ребенок,
Что шагу мне нельзя ступить без няньки?

Опять раздается фантастически-вакханальный хор русалок:

Что, сестрицы: в поле чистом
Не догнать ли их скорей?
Писком, хохотом и свистом
Не пугнуть ли их коней?
Поздно. Волны охладели,
Петухи вдали пропели,
Весь небесная темна,
Закатилась луна.

О д н а

Подождем еще, сестрица.

Д р у г а я

Нет, пора, пора, пора!
Ожидает нас царца,
Наша строгая сестра...

В последней сцене князь встречается с своею дочерью-русалкою, которая послана матерью уловить его... Как жаль, что эта пьеса не кончена! Хотя ее конец и понятен: князь должен погибнуть, увлеченный русалками на дно Днепра. Но какими бы фантастическими красками, какими бы дивными образами всё это было сказано у Пушкина — и всё это погибло для нас!..

«Русалка» в особенности обнаруживает необыкновенную зрелость таланта Пушкина: великий талант только в эпоху полного своего развития может в фантастической сказке высказать столько общечеловеческого, действительного, реального, что, читая ее, думаешь читать совсем не сказку, а высокую трагедию...

Теперь мы приблизились к перлу созданий Пушкина, к богатейшему, роскошнейшему алмазу в его поэтическом венке... Для кого существует искусство как искусство, в его идеале, в его отвлеченной сущности, для того «Каменный гость» не может не казаться, без всякого сравнения, лучшим и высшим в художественном отношении созданием Пушкина... Какая дивная гармония между идеею и формой, какой стих, прозрачный, мягкий и упругий, как волна, благозвучный, как музыка! какая кпсть, широкая, смелая, как будто небрежная! какая антично-благородная простота стиля! какие роскошные картины волшебной страны, где ночь лимоном и лавром пахнет!.. Принимаясь перечитывать это чудное создание искусства, восклицаешь мысленно к поэту:

Благословенный край, пленительный предел!
Там лавры зыблются, там апельсины зреют...
О, расскажи ж ты нам, как жены там умеют
С любовью набожность умильно сочетать,
Из-под мантильи знак условный подавать;
Скажи, как падает письмо из-за решетки,
Как золотом усыплен надзор ревнивой тетки,
Скажи, как в двадцать лет любовник, под окном
Трепещет и кипит, окутанный плащом...

Такая тема не может пользоваться популярностью. Ее можно или понять глубоко, или вовсе не понять. Для непонимающих она не имеет ровно никакой цены; для понимающих невозможно любить ее без страсти, без энтузиазма. Но первых много, последних мало, и потому она существует для немногих...

Герой ее — лицо мифическое, испанский Фауст. Идея Дона Хуана могла родиться только в стране, где жить — значит любить и драться, а быть счастливым и великим — значит быть любимым и храбрым, — в стране, где религиозность доходит до фанатизма, храбрость до жестокости, любовь до иступления, где романтическая настроенность делает героем и кавалера и разбойника. Но Дон Хуан, такой, каким является он у Пушкина, не иступленный любовник, не мрачный дуэлист: он одарен всем, чтоб сводить с ума женщин и не знать никаких препятствий удовлетворению своих желаний. Красавец собою, стройный, ловкий, он весел и остер, искренен и лжив, страстен и

холоден, умен и повеса, красноречив и дерзок, храбр, смел, отважен. Как во всякой высшей натуре, в нем есть что-то импонирующее. Может быть, это сила его воли, широкость и глубина его души. Для него жить значит наслаждаться; но среди своих побед он сейчас готов умереть; умертвить же соперника в честном бою и насладиться любовью в присутствии трупа — ему ровно ничего не значит. Он верит в свою звезду и потому на всякого, кто вызовет его, смотрит заранее, как на убитого. Такие люди опасны для женщин и не знают, что такое неуспех в любви или волокитстве. Женщина больше всего обожает в мужчине силу, мужественность, могущество. Она любит, чтоб он был с нею не только нежен, но и дерзок. Дон Хуан имеет в себе все это. В глазах женщины он лев между мужчинами, не в новейшем, пошлом значении этого слова, означающего франта и модника, а в смысле превосходства храбрости и мужества.

Дон Хуан является ночью в Мадрите. Из его разговора с слугою мы узнаём, что он был в ссылке за дуэль и воротился тайком. Он спрашивает у Лепорелло, могут ли узнать его?

Да, Дон Хуана мудрено признать!
Таких, как он, такая бездна!

Из этой грубой похвалы слуги видно ясно, что такое Дон Хуан для всего Мадрита. Место, в котором они находились в то время, напоминает Дон Хуану женщину, которую он, кажется, любил больше других, — и он говорит задумчиво:

Бедная Инеза!

Ее уж нет! Как я любил ее!

.....

Чудную приятность

Я находил в ее печальном взоре
И помертвевших губках. Это странно.
Ты, кажется, ее не находил
Красавицей. И точно, мало было
В ней истинно прекрасного. Глаза,
Одни глаза да взгляд... такого взгляда
Уж никогда я не встречал. А голос
У ней был тих и слаб, как у больной;
А муж ее был негодяй суровый —
Узнал я поздно... Бедная Инеза!¹

В этих немногих стихах целый портрет женщины, вся история ее жизни... Самое воспоминание о ней, столь полное любви и грусти, уже говорит, какова должна была быть эта женщина, которая, не будучи красавицей, умела привязать к себе такого

человека. Но грусть воспоминания не долго занимает Дона Хуана.

Л е п о р е л л о

Что ж? вслед за ней другие были.

Д о н Х у а н

Правда.

Л е п о р е л л о

А живы будем, будут и другие

Д о н Х у а н

И то.

На этот раз он хочет идти к Лауре. Но является монах, и от него наши авантюристы узнают, что на монастырское кладбище сейчас должна прийти донья Анна, чтоб плакать на могиле своего мужа, убитого нашим героем. Дон Хуан успел заметить только ее узенькую ножку; но этого довольно для него, чтоб решиться узнать ее покороче; а пока он спешит к Лауре.

Лаура — актриса, жрица искусства и наслаждения. В ней нет притворства и лицемерия; она вся наруже. Молодая и прекрасная, она не думает о будущем и живет для настоящей минуты. Она вечно окружена мужчинами и обходится с ними без церемоний, иногда даже с каким-то грациозным цинизмом. У ней гости; они в восторге от ее игры в этот вечер; только один между ними мрачен. Это Дон Карлос, у которого Дон Хуан убил брата. Она спела песню («Я здесь, Инезилья») и сказала, что эту песню сочинил «ее верный друг, ее ветренный любовник» Дон Хуан! Это имя приводит Дона Карлоса в бешенство, и он ругает его *безбожником* и мерзавцем, а ее — дураком. Она грозит велеть слугам своим зарезать его; но он успокаивается, и они мирятся. Гости уходят, и она говорит Карлосу:

Ты, бешеный, останься у меня.

Ты мне понравился; ты Дон Хуана

Напомнил мне, как выбранил меня

И стиснул зубы с скрежетом.

Оставшись с нею, Карлос, вместо лести и любезности, заводит мрачные разговоры; теперь ты молода, говорит он ей: окружена поклонниками, а лет через шесть, когда глаза твои впадут и седина блеснет в косе, что тогда с тобою будет?— Этот

человек тоже истый испанец, как и Дон Хуан, только другим образом. Он мрачен и в молодости, мрачен наедине с прекрасною женщиной, которая сказала ему, что она его любит; к старости же из него был бы готов отличный инквизитор, который с полным убеждением и спокойною совестью жег бы еретиков и с особенным наслаждением бичевал бы самого себя... Лаура в старости сделалась бы дуэньей и мастерски помогала бы введенной ее бдительности жене проводить за нос мужа, а может быть, пошла бы и в монастырь; но пока она не хочет слышать о вздоре — о будущем...

Тогда... Зачем

Об этом думать? Что за разговор?
Иль у тебя всегда такие мысли?
Приди — открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух, ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной,
И сторожа кричат протяжно: *ясно!*..
А далеко, на севере — в Париже —
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет, и ветер дует...

Является Дон Хуан; Лаура в радости бросается ему на шею: Карлос вызывает его — и падает мертвый.

Д о н Х у а н

Вставай. Лаура, конечно.

Л а у р а

Что там?
Убит? Прекрасно! в комнате моей!
Что делать мне теперь, повеса, дьявол?
Куда я выброшу его?

Д о н Х у а н

Быть может
Он жив еще.

Л а у р а

Да! жив! гляди, проклятый,
Ты прямо в сердце ткнул — небось, не мимо.
И кровь нейдет из треугольной ранки,
А уж не дышит — каково?

В следующей сцене Дон Хуан в монашеской рясе уже разговаривает с доньей Анною. Она просит его соединить молитвы с ее молитвами.

Мне, мне молиться с вами, донна Анна!
Я не достоин участи такой,
Я не дерзну порочными устами
Мольбу святую вашу повторять —
Я только издали с благоговеньем
Смотрю на вас, когда, *склонившись тихо*,
Вы кудри черные на мрамор бледный
Рассыплете — и мнится мне, что тайно¹
Гробницу эту ангел посетил,
В смущенном сердце я не обретаю
Тогда молений. Я дивлюсь безмолвно
И думаю: счастлив, чей хладный мрамор
Согрет ее дыханием небесным
И окроплен любви ее слезамп.

Что это — язык коварной лести или голос сердца? Мы дуемаем, и то и другое вместе. Отличие людей такого рода, как Дон Хуан, в том и состоит, что они умеют быть искренно страстными в самой лжи и непритворно холодными в самой страсти, когда это нужно. Дон Хуан распоряжается своими чувствами, как полководец солдатами: не он у них, а они у него во власти и служат ему к достижению цели.

Донья Анна изумлена странностию таких речей в устах монаха; но Дон Хуан идет далее и с изумительною дерзостью признается ей, что он не монах, но пока прикрывается вымышленным именем. Сцена эта ведена с непостижимым искусством. Донья Анна гонит его прочь, а между тем хочет знать, кто же он и чего он требует...

Смерти!

О, пусть умру сейчас у ваших ног,
Пусть бедный прах мой здесь же похоронят.
Не подле праха милого для вас,
Не тут — не близко — дале где-нибудь.
Там — у дверей — у самого порога,
Чтоб камня моего могли коснуться
Вы легкою ногой или одеждой,
Когда сюда, на этот гордый гроб,
*Придете кудри наклонять и плакать...*²

Донья Анна защищается всё слабее и слабее: у ней вырывается кокетливый вопрос: «И любите давно уж вы меня?»

Самолюбие ее затронуто — до сердца недалеко... Она назначила ему свидание у себя дома, завтра вечером...

Донья Анна — так же истая испанка, как и Лаура, только в другом роде. Та — баядера европейских обществ, а эта — их матрона, обязанная обществом быть лицемерною и приученная к лицемерству. Она — девица; * посещение монастырей, набожные занятия и слезы над гробом мужа (сурового старика, за которого вышла насильно и которого никогда не любила) — суть единственная отрада, единственное утешение ее, бедной, безутешной вдовы... Но она женщина, и притом южная; страсть у нее — дело минуты, и ни позор общественного мнения, ни лютая казнь не помешают ей отдаться вполне тому, кто умел заставить ее полюбить...

Дон Хуан в восторге от своего успеха. Хоть он и привык к победам, но эту он считал труднее, чем оказалось, потому что донья Анна возбудила в нем сильную страсть. Повеса, в радости своей, велит Лепорелло звать статую командора к донье Анне на завтрашний вечер. Статуя кивает головою в знак согласия; Лепорелло в ужасе. Дон Хуан сам зовет ее и с ужасом видит, что она кивнула и ему...

Но Дон Хуан не такой человек, чтоб что-нибудь могло остановить его. Он у вдовы. Речи его страстны, нежны, льстивы, вкрадчивы; искусно сумел он, возбудив ее женское любопытство, объявить донье Анне свое собственное имя... Он хочет, чтоб его любили для него самого, чтоб его обнимала жена убитого им мужа. Но она уже любит его, и его дерзость еще больше увлекает ее. Не торопясь глупо, он просит на расставанье только одного холодного и мирного поцелуя — и получает поцелуй... Но вот входит статуя, с словами: «Я на зов явился».

Д о н Х у а н

О, боже! донна Анна!

С т а т у я

Брось ее,

Всё кончено. Дрожишь ты, Дон Хуан?

Д о н Х у а н

Я? нет! я звал тебя, и рад, что вижу.

С т а т у я

Дай руку.

* богомолка, от *dévote* (франц.). — *Ред.*

Дон Хуан

Вот она... о, тяжело

Пожатье каменной его десницы!

Оставь меня, пусти, пусти мне руку —

Я гибну — кончено — о, донна Анна!..

Он проваливается. Это фантастическое основание поэмы на вмешательстве статуи производит неприятный эффект, потому что не возбуждает того ужаса, который обязано бы возбуждать. В наше время статуй не боятся, и внешних развязок, *deus ex machina** не любят; но Пушкин был связан преданием и оперою Моцарта, неразрывною с образом Дона Хуана. Делать было нечего. А драма непременно должна была разрешиться трагически — гибелью Дона Хуана; иначе она была бы веселою повестью — не больше, и была бы лишена идеи, лежащей в ее основании. Что такое Дон Хуан? — Каждый человек, чтоб жить не одною физическою жизнью, но и нравственною вместе, должен иметь в жизни какой-нибудь интерес, что-нибудь вроде постоянной склонности, влечения к чему-нибудь. Иначе жизнь его будет или неполна, или пуста. В людях высшей природы этот интерес, эта склонность, это влечение проявляются как могущественная страсть, составляющая их силу. Один находит свою страсть, пафос своей жизни в науке, другой в искусстве, третий в гражданской деятельности и т. д. Дон Хуан посвятил свою жизнь наслаждению любовью, не отдаваясь, однако ж, ни одной женщине исключительно. Это путь ложный. Не говоря уже о том, что мужчине невозможно наполнить всю жизнь свою одною любовью, — его одностороннее стремление не могло не обратиться в безнравственную крайность, потому что, для удовлетворения ее, он должен был губить женщин, по их положению в обществе, — и он сделал себе из этого ремесло. Оскорбление не условной, но истинно нравственной идеи всегда влечет за собою наказание, разумеется, нравственное же. Самым естественным наказанием Дону Хуану могла бы быть истинная страсть к женщине, которая или не разделяла бы этой страсти, или сделалась бы ее жертвою. Кажется, Пушкин это и думал сделать: по крайней мере, так заставляет думать последнее, из глубины души вырвавшееся у Дона Хуана восклицание: «О, донна Анна!», когда его увлекает статуя; но эта статуя портит всё дело, в чем, как мы заметили выше, наш поэт не виноват нисколько.

Итак, несмотря на это, «Каменный гость» в художественном отношении есть лучшее создание Пушкина, — а это много, очень много!

* искусственного разрешения (*латин.*). — *Ред.*

«Сцены из рыцарских времен» представляют мещанина, возгнушавшегося своим состоянием и желавшего попасть в благородные, а между тем чуть не попавшегося на виселицу. Такие истории случались в средние века, и Пушкин мастерски изложил одну из них в форме сцен, писанных прозой. Однако ж эти сцены не имеют достоинства глубокой идеи, которую поэт скорее бы мог найти в борьбе общин против феодалов... Впрочем, в этих сценах есть превосходная песня («Жил на свете рыцарь бедный»), в которой сказано больше, нежели во всей целостности этих сцен.

Сказки Пушкина: «О царе Салтане», «О мертвой царевне и о семи богатырях», «О золотом петушке», «О купце Кузьме Остолопе и о работнике его Балде»,¹ были плодом довольно ложного стремления к народности. Народные сказки хороши и интересны так, как создала их фантазия народа, без перемычек, украшений и переделок. Но «Сказка о рыбаке и рыбке», о которой мы не упомянули в числе прочих сказок, заслуживает исключения, потому что в ней есть положительные достоинства. Это не народная сказка: народу принадлежит только ее мысль, но выражение, рассказ, стих, самый колорит, — всё принадлежит поэту.

Повести в прозе Пушкина, хотя и далеко не могут равняться в достоинстве с лучшими стихотворными его произведениями даже первого периода его деятельности, однако, тем не менее, принадлежат к замечательным произведениям русской литературы. Первый его опыт в этом роде напечатан был в «Северных цветах» на 1829 год, под названием: «IV глава из исторического романа». В X томе полного собрания его сочинений напечатано шесть глав и начало седьмой этого романа, под названием: «Арап Петра Великого». В «Северных же цветах» IV-я глава напечатана не вполне, но это едва ли не интереснейший отрывок из всех семи глав. Будь этот роман кончен так же хорошо, как начат, мы имели бы превосходный исторический русский роман, изображающий нравы величайшей эпохи русской истории. Поэт в числе действующих лиц своего романа выводит в нем на сцену и великого преобразователя России, во всей народной простоте его приемов и обычаев. Не понимаем, почему Пушкин не продолжал этого романа. Он имел время кончить его, потому что IV-я глава написана им была еще прежде 1829 года. Эти семь глав неконченного романа, из которых одна упредила все исторические романы гг. Загоскина и Лажечникова, неизмеримо выше и лучше всякого исторического русского романа, порознь взятого, и всех их, вместе взятых. Перед ними, перед этими семью главами неконченного «Арапа Петра Великого», бедны и жалки повести г. Кукольника, содержание которых взято из эпохи Петра Великого и которые всё-таки не лишены достоинства... Но это вовсе не похвала «Арапу Петра Великого»:

великому небольшая честь быть выше пигмеев,— а больше его у нас не с кем сравнивать.

В 1831-м году вышли «Повести Белкина», холодно принятые публикою и еще холоднее журналами. Действительно, хотя и нельзя сказать, чтоб в них уже вовсе не было ничего хорошего, всё-таки эти повести были недостойны ни таланта, ни имени Пушкина. Это что-то вроде повестей Карамзина, с тою только разницею, что повести Карамзина имели для своего времени великое значение, а повести Белкина были ниже своего времени. Особенно жалка из них одна — «Барышня-крестьянка», неправдоподобная, водевильная, представляющая помещичью жизнь с идиллической точки зрения...

«Пиковая дама» — собственно не повесть, а мастерской рассказ. В ней удивительно верно очерчена старая графиня, ее воспитанница, их отношения и сильный, но демонически-эгоистический характер Германа. Собственно, это не повесть, а анекдот: для повести содержание «Пиковой дамы» слишком исключительно и случайно. Но рассказ — повторяем — верх мастерства.

«Капитанская дочка» — нечто вроде «Онегина» в прозе. Поэт изображает в ней нравы русского общества в царствование Екатерины. Многие картины, по верности, истине содержания и мастерству изложения — чудо совершенства. Таковы портреты отца и матери героя, его гувернера-француза и в особенности его дядьки из псарей, Савельича, этого русского Калеба,¹ — Зурина, Миронова и его жены, их кума Ивана Игнатьевича, наконец, самого Пугачева, с его «господами енаралами»; таковы многие сцены, которых, за их множеством, не находим нужным пересчитывать. Ничтожный, бесцветный характер героя повести и его возлюбленной Марьи Ивановны и мелодраматический характер Швабрина хотя принадлежат к резким недостаткам повести, однако ж не мешают ей быть одним из замечательных произведений русской литературы.

«Дубровский» — pendant* к «Капитанской дочке». В обеих преобладает пафос помещичьего принципа, и молодой Дубровский представлен Ахиллом между людьми этого рода, — роль, которая решительно не удалась Гриневу, герою «Капитанской дочки». Но Дубровский, несмотря на всё мастерство, которое обнаружил автор в его изображении, всё-таки остался лицом мелодраматическим и не возбуждающим к себе участия. Вообще вся эта повесть сильно отзывается мелодрамою. Но в ней есть дивные вещи. Старинный быт русского дворянства, в лице Троекурова, изображен с ужасающею верностью. Подьячие и судопроизводство того времени тоже принадлежат к бле-

* дополнение (франц.). — Ред.

стящим сторонам повести. Превосходно очерчены также и холопы. Но всего лучше, — характер героини, по преимуществу русской женщины. Уединенная жизнь и французские романы сильно развили в ней не чувство, не страсти, а фантазию, — и она считала себя действительно героинею, готовою на все жертвы для того, кого полюбит. Покуда ей приходилось только играть в роман, она делала возможные безумства; но дошло до дела — и она принялась за мораль и добродетель. Быть похищенною любовником-разбойником у алтаря, куда насильно притащили ее, чтоб обвенчать с развратным старичишкой, — казалось для нее очень «романическим», следовательно, чрезвычайно заманчивым. Но Дубровский опоздал, — и она втайне этому обрадовалась и разыграла роль верной жены, следовательно — опять героини...

«Летопись села Горохина» — шутка острая, милая и забавная, в которой, впрочем, есть и серьезные вещи, как, например, прибытие в село Горохино управителя и картина его управления...¹

«Кирджали» — мастерской рассказ истинного происшествия.

Об «Истории Пугачевского бунта» мы не будем распространяться.² Скажем только, что этот исторический опыт — образцовое произведение и со стороны исторической и со стороны слога. В последнем отношении Пушкин вполне достиг того, к чему Карамзин только стремился. «История Пугачевского бунта» показывает, что если б он успел написать историю Петра Великого, — мы имели бы великое историческое создание...

В журнальных статьях своих Пушкин отразился со всеми своими предрассудками: в них виден человек, не чуждый образованности своего века, но по какому-то странному упорству добровольно оставшийся при идеях Карамзина, очень почтенных... для своего времени, которое давно прошло. Поэтому и по другим причинам многие из его журнальных статей ниже всякой критики. Но некоторые из них во многих отношениях замечательны; таковы, например: «Ломоносов», «О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного рая“», «Рославлев». Очень любопытны его «Отрывки литературные, критические, грамматические замечания»: в них он весь. Но полемические его статьи — верх совершенства. Таковы: «Отрывок из литературных летописей»* и «Торжество дружбы, или оправданный Александр Анфимович Орлов», и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем».**

* В «Северных цветах» на 1830 год. В полном собрании сочинений Пушкина эта статья пропущена.

** В «Телескопе» 1831 г., т. IV. Эти статьи тоже не вошли в полное собрание сочинений Пушкина, — вероятно, для большей полноты...

Труд наш кончен. О достоинстве его или недостатках судить публике; мы скажем только, что это еще первая попытка разоб-
брать критически весь круг поэтической и литературной дея-
тельности одного из величайших поэтов России. Мы смотрели
на его произведения с любовью, но без ослепления и предубеж-
дений в его пользу или против него. Пусть другие сделают это
лучше нас: мы первые поспешим отдать им должную дань хва-
лы и поучиться у них.

Закключаем. Пушкин был по преимуществу поэт, художник,
и больше ничем не мог быть по своей натуре. Он дал нам поэзию,
как искусство, как художество. И потому он навсегда останется
великим, образцовым мастером поэзии, учителем искусства.
К особенным свойствам его поэзии принадлежит ее способность
развивать в людях чувство изящного и чувство *гуманности*,
разумея под этим словом бесконечное уважение к достоинству
человека как человека. Несмотря на генеалогические свои пред-
рассудки, Пушкин по самой натуре своей был существом лю-
бящим, симпатичным, готовым от полноты сердца протянуть
руку каждому, кто казался ему «человеком». Несмотря на его
пылкость, способную доходить до крайности, при характере
сильном и мощном, в нем было много детски кроткого, мягкого и
нежного. И всё это отразилось в его изящных созданиях. Придет
время, когда он будет в России поэтом *классическим*, по творе-
ниям которого будут образовывать и развивать не только эсте-
тическое, но и нравственное чувство...

Конечно, придет время, когда потомство воздвигнет ему ве-
ковечный памятник; но тем страннее для его современников, что
они не имеют еще порядочного издания его сочинений... Скоро
десять лет минет после трагической кончины нашего великого
поэта, а мы не имеем даже сносного собрания его творений!..
Пора бы подумать об этом.¹

ПРИМЕЧАНИЯ



- 99¹. «Отеч. записки» 1843, т. XXVIII, № 6 (пенз. разр. около 31/V), отд. V, стр. 19—42. Без подписи.
- 100¹. Эти произведения поэта были собраны в довольно большом количестве и переписаны в особую тетрадь, носящую заглавие «Выписки» сочинений Пушкина, в полном собрании не помещенных». Двенадцать стихотворений, вошедших в эту тетрадь, переписаны рукой Велинского. В «Отеч. записках» эти материалы не были напечатаны. В настоящее время тетрадь хранится в архиве Института русской литературы Академии Наук СССР. См. публикацию Н. И. Мордовченко: «В. Г. Белинский в работе над текстами Пушкина», помещенную в «Литературном архиве», кн. 1, М.—Л., 1938, стр. 297—301.
- 100². В связи с задуманной исторической работой о Петре I Пушкин составил 31 тетрадь «Материалов к истории Петра Великого», о которых пишет Белинский и из которых сохранилось 22 тетради. Сохранились также копии нескольких тетрадей о событиях 1709, 1713, 1714, 1717 и 1718 годов. Жуковский, работавший над рукописным наследием Пушкина, безуспешно пытался издать материалы к истории Петра. В 1840 г. рукопись была пропущена цензурой, но было сделано много выкидок и замен. В таком виде «Историю Петра» издать тоже не удалось. Впоследствии рукописи считались утраченными и были вновь найдены лишь в начале революции (см. «Литературное наследство», № 16—18, М., 1934, статья П. С. Попова «Пушкин в работе над историей Петра I», стр. 467—512). Полностью эти «Материалы» опубликованы П. С. Поповым в 10-м томе полного собрания сочинений Пушкина (издание Академии Наук). Том вышел в 1938 году.
- 100³. Двенадцатый том, обещанный издателями дополнительных трех томов посмертного издания сочинений Пушкина, так и не вышел.
- 102¹. В заметках о своих ранних поэмах, набросанных в 1830 году в Болдине, Пушкин между прочим писал: «Руслана и Людмилу вообще приняли благосклонно... Никто не заметил даже, что она холодна».
- 103¹. «Северным Байроном», «представителем современного человечества» называл Пушкина Н. А. Полевой (ИАН, т. III, стр. 511).
- 103². В числе «поклонников» Пушкина, примкнувших к толпе его порицателей, был Н. А. Полевой. Под «некоторыми из критиков» имеются в виду Ф. В. Булгарин, а затем Н. И. Надеждин, который в 1828—1830 годах печатал резкие статьи против Пушкина на страницах «Вестника Европы» М. Т. Каченовского. Объектом пушкинских эпиграмм были и Каченовский, и Булгарин, и Надеждин.
- 104¹. Среди посмертных произведений Пушкина, появившихся в «Современнике», были такие, как «Медный всадник», «Сцены из рыцарских времен», поэма «Тавит», опубликованная под заглавием «Галуб», «История села Горюхина», напечатанная под названием «Летопись села Горюхина», «Египетские ночи», стихотворение «Вновь я посетил...» и др. «Мировым гением», «одним из мировых исполинов искусства» называл в это время Пушкина и сам Белинский.
- 105¹. «Злопамятной посредственностью», старавшейся унижить Пушкина, был Ф. В. Булгарин. Слова: «следов львиных когтей» подсказаны эпитафией Пушкина «Ex igne leonem» — «Льва узнают по когтям». Непосредственно отвечая на враждебный выпад журналиста А. Е. Измайлова, Пушкин как бы давал ей ответ всем своим литературным

недругам. Слова: «скакание водовозных существ на могиле павшего в бою льва» подсказаны басней Крылова «Лев состаревшийся».

- 105^a. Речь идет о Гоголе и о «Мертвых душах», первая часть которых вышла в свет отдельным изданием в мае 1842 г. Пушкин восторженно отзывался о «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и ряде других произведений Гоголя, печатал их в своем журнале «Современник», способствовал развитию гениального дарования писателя, подсказав ему, в частности, сюжеты «Мертвых душ» и «Ревизора».
- 107¹. Статьей о Державине Белинский называет здесь свою большую (в двух статьях) работу 1843 г. «Сочинения Державина» (ИАН, т. VI, № 121).
- 107². Обещанные статьи о Гоголе и Лермонтове Белинский не успел написать.
- 107³. См. ИАН, т. V, примеч. 649¹, и т. VI, примеч. 600¹.
- 109¹. Цитата из стихотворения В. А. Жуковского «Утешение в слезах» (перевод из Гёте).
- 110¹. В «Опыте исторического словаря» Н. И. Новикова начало этой фразы читается так: «И хоть первый он из россиян начал писать трагедии...»
- 112¹. Курсив Белинского.
- 113¹. Цитата из «Надписи к портрету М. М. Хераскова» И. И. Дмитриева.
- 113². В цитате допущены две неточности, не имеющие существенного значения.
- 114¹. Херасков имел здесь в виду не Станевича, литературная деятельность которого началась почти десятью годами позже «Полидора», написанного в 1794 г., а главу дворянского классицизма XVIII века — поэта А. П. Сумарокова.
- 114^a. Поэма С. С. Боброва «Таврида, или Мой летний день в таврическом Херсонесе» (во втором издании, вышедшем в 1804 году, называется «Херсонида, или Картина лучшего летнего дня в Херсонесе таврическом») вышла в свет только в 1798 году, т. е. через четыре года после написания «Полидора». Вероятнее всего, что слова «бард времен наших, превосходный певец и тщательный списатель красок природы» относятся к Державину, которого Херасков сейчас же вслед за этим называет.
- 115¹. В цитате имеется четыре разночтения с текстом Хераскова: «не внимая суждению» вместо «пою внимая суждению» (стр. 114, строка 9); «славимы вечно будете» вместо «славимы вечно пребудете» (стр. 114, строка 16); после слов «и ты, бард времен наших» пропущено: «новый Оссиян» (стр. 114, строка 17); «российского песнопения любители!» вместо «российского песнословия любители!» (стр. 114, строка 27).
- 116¹. Сатира Петрова называется «К... из Лондона». Многоточием обозначен, повидимому, цензурный пропуск двух стихов, которые имеются в сочинениях В. Петрова (СПб., 1811, ч. III, стр. 116):

Игумен тут с клюкой, тут с мацами батырщик;
Здесь дьякон с ладаном, там пономарь с кутьей;

Кроме того, в цитируемом тексте за стихом: «Словарник знает всё, в ком ум глубок, в ком мелок» следует стих: «Рассудков и доб-

рот он верный есть оселок», а в последнем стихе вместо «отличить» — «различить».

117¹. Е. И. Костров перевел шесть песен «Илиады», которые были изданы под заглавием: «Гомерова Илиада, переведенная Ермилом Костровым. Во граде св. Петра. 1787». После смерти Кострова в его бумагах оказался перевод VII, VIII и части XI песни, который тогда же был напечатан в «Вестнике Европы» (1811, ч. VIII, № 14, стр. 81—126, № 15, стр. 172—179).

117². «Послужными и литературными списками русских литераторов» Белинский иронически называет книгу Н. И. Греча «Опыт краткой истории русской литературы», в которой и дан отзыв о В. И. Майкове (СПб., 1822, стр. 207). Более подробно «Опыт...» Греча Белинский охарактеризовал в 1845 году в статье об «Опыте истории русской литературы» А. В. Никитенко (ИАН, т. IX).

118¹. См. примеч. 107¹.

119¹. Н. М. Карамзина.

120¹. Первый стих второго надгробия в «Вестнике Европы» (1803, № 6) читается: «В спокойствии, в мечтах текли его все лета». Первый стих третьего надгробия в «Вестнике Европы» (1803, № 7) читается: «На урну преклонясь вечернею порою».

122¹. Первое издание басен И. А. Крылова вышло в свет в 1809 году. В него вошли 23 басни. Они были перепечатаны с изменениями в 1811 году. В том же году вышло издание новых басен И. А. Крылова, в которое вошла 21 басня. В 1815—1816 годах появилось новое издание басен И. А. Крылова, в пяти частях.

122². В. А. Жуковский начал печататься в журналах не с 1805, а с 1797 года. «Майское утро» было его первым стихотворением, напечатанным в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» (1797, т. XVI, стр. 386).

124¹. В цитатах здесь и ниже курсив Белинского.

124². У Карамзина: «Уже фирмам не дымится».

124³. В «Отеч. записках» вместо «критицизма» — «классицизма».

126¹. У Дмитриева вместо: «не мало» — «бывало».

126². В «Отеч. записках» тут пропуск двух полустихов. У Дмитриева.

А наших многих цель: награда перстеньком.
Нередко сто рублей вль дружество с князьком.

126³. У Дмитриева: «Печатный всякий лист».

126⁴. У Дмитриева: «Попала под пятау».

129¹. Цитата из произведения «Чувствительный и холодный».

129². «Приятное и полезное» — широко распространенная в русской литературе XVIII в. формула (известный журнал В. С. Подшивалова и П. А. Сохацкого «Приятное и полезное препровождение времени» и мн. др.).

129³. Выполненный П. И. Макаровым перевод романа Матье «Граф де Сен Маран, или Новые заблуждения сердца и ума» вышел в 1799—1800 гг. (2-е изд. — М., 1818—1819). Перевод «Антеноровых путешествий по Греции и Азии» в 3 частях вышел в 1801—1802 гг. (2-е изд. —

М., 1814; изд. 3-е — М., 1822). Последний перевод сделан совместно с Г. М. Яценковым.

- 130¹. Подразумевается памфлет А. Ф. Воейкова «Дом сумасшедших», который был написан им в 1814 году и много раз переделывался и дополнялся. В этом памфлете Воейков высмеял почти всех современных ему писателей.
- 132¹. «Отеч. записки» 1843, т. XXX, № 9 (ценз. разр. 31/VIII), отд. V, стр. 1—60. Без подписи.
- 133¹. Хотя Куликовская битва, действительно, не привела к немедленному освобождению от татарского ига, тем не менее она «имела очень большое историческое и политическое значение. Продемонстрированная на Куликовом поле мощь общего русского выступления открывала тот дальнейший путь, по которому должно было следовать полное объединение страны» («История СССР», т. 1, М., 1939, стр. 235).
- 136¹. Цитата из послания В. А. Жуковского «К И. И. Дмитриеву», написанного в 1831 г. В подстрочном примечании Белинский делает ссылку на четвертое девяти томное издание сочинений Жуковского, начатое в 1835 г. и к 1843 году, когда критик писал настоящую статью, еще не завершенное. Последний, девятый, том этого издания вышел в 1844 г. Почти во всех своих работах Белинский цитировал Жуковского по этому четвертому изданию его сочинений.
- 137¹. Курсив Белинского.
- 137². Цитата из стихотворения «Старое поколение», написанного в 1841 г.
- 138¹. Цитата из «Евгения Онегина» (гл. II, строфа XXXVIII). Восьмой стих сверху у Пушкина читается: «И к гробу прадедов теснит».
- 139¹. См. н. т., примеч. 117².
- 142¹. Статья «Рафаэлева мадонна. (Из письма о Дрезденской галерее)» В. А. Жуковского написана в 1821 г. и впервые напечатана в «Полярной звезде» на 1824 год.
- 143¹. О Жуковском как романтике «по преимуществу» Белинский говорил в статье об «Очерках русской литературы» Николая Полевого (ИАН, т. III) и во второй статье о «Речи о критике» А. В. Никитенко (ИАН, т. VI). Это «слово истины» Белинского о Жуковском было «подхвачено» С. П. Шевыревым, которого Белинский изобличил в этом в «Литературных и журнальных заметках. Несколько слов „Москвитяину“» (н. т., стр. 624—633). «Именным критиком» Белинский иронически называет Шевырева, поскольку как сам он, так и его единомышленники постоянно кололи Белинского «безыменностью», т. е. тем, что его статьи в «Отеч. записках», по требованию издателя А. А. Краевского, печатались без подписи.
- 143². «Задорливый педант» — С. П. Шевырев, который в статье своей «Взгляд на современное направление русской литературы» назвал Белинского «неизвестным, безыменным рыцарем...» («Москвитянин» 1842, кн. 1). На эту выходку Шевырева Белинский ответил своим знаменитым «Педантом» (ИАН, т. VI).
- 147¹. Павсаний. «Описание Эллады», т. I, М., 1938; стр. 82. Источник, которым пользовался Белинский, не установлен.
- 148¹. Древнегреческая поэтесса Сафо (конец VII — начало VI века до н. э.), по преданию, влюбилась в юношу Фаона, который отказал ей во взаимности, и она бросилась в море с Левкадской скалы.

- 148². Речь идет о Мирре и ее отце, историю которых Овидий рассказал в десятой книге «Метаморфоз».
- 148³. Павсаний. «Описание Эллады», т. I, М., 1938, стр. 266.
- 149¹. Приведенная цитата, представляющая собой перевод соответствующего места из диалога Платона «Федр», взята из книги С. П. Шевырева: «Теория поэзии в историческом развитии древних и новых народов» (М., 1836, стр. 31—32). В цитате имеется четыре мелких разночтения с текстом книги.
- 149². Курсив Белинского.
- 150¹. В цитируемом тексте вместо: «Спокойна, ничего» — «Спокойся, ничего».
- 151¹. Приведенные стихотворения: «Свершилось: Никагор и пламенный Эрот», «Тебе ль оплакивать утрату юных дней?», «В Лайсе нравится улыбка на устах», «В обители ничтожества унылой» и ниже (стр. 153) стихотворение «Явор к прохожему» — взяты из цикла переводов из греческой антологии, которая относится к позднему, александрийскому периоду античной лирики.
- 153¹. Все цитаты из «Илиады» даны в переводе Н. И. Гнедича (песнь 1, стихи 429—430 и 349—351; песнь XXIII, стихи 59—67 и 99—107; песнь XXIV, стихи 477—479 и 486—512). Все курсивы, за исключением курсива в последней цитате, принадлежат Белинскому; в ней же семнадцатый стих сверху в подлиннике начинается: «Сын оставался один...»
- 153². Курсив Белинского.
- 158¹. В «Отеч. записках» вместо «их» — «его».
- 167¹. До появления первой баллады (1808) Жуковского им было напечатано много лирических стихотворений и басен. См. примеч. 122².
- 169¹. Курсив Белинского.
- 170¹. «Алина и Альсим» — перевод баллады французского поэта Франсуа-Огюстена Монкрифа (1687—1770).
- 170². Курсив Белинского.
- 171¹. Первая часть «Двенадцати спящих дев», под заглавием «Громобой», написана В. А. Жуковским в 1810 г. и напечатана в «Вестнике Европы» (1811, № 4). Вторая часть под заглавием «Вадим» написана в 1816—1817 гг. и впервые появилась в печати в полном издании всего произведения (СПб., 1817). Материалом для обеих частей послужил роман Х. Г. Шписа «Die Zwölf schlafenden Jungfrauen» («Двенадцать спящих дев»).
- 171². «Эолова арфа» — действительно оригинальное произведение Жуковского.
- 171³. Курсив Белинского.
- 175¹. В «Отеч. записках» вместо «Эльвину» здесь и ниже напечатано: «Мальвину». Это, по видимому, опечатка: Эдвин и Мальвина — герои баллады «Пустынный», о которой говорится в первых строках абзаца. А тут идет речь о героях баллады «Эльвина и Эдвин».
- 176¹. Почти дословное повторение передаваемых Анной Андреевной слов Хлестакова, который говорил, объясняясь ей в любви: «Согласитесь отвечать моим чувствам, не то я смертью окончу жизнь свою» («Реvizор», д. V, явл. 7).

- 176². Варвик — герой баллады «Варвик».
- 176³. Адельстан — герой баллады «Адельстан».
- 176⁴. Гаральд — герой баллады «Гаральд».
- 176⁵. О слуге-убийце говорится в балладе «Мщение».
- 176⁶. Жестокый епископ фигурирует в балладе «Суд божий над епископом».
- 177¹. Названная баллада — подражание английскому поэту Соути. Белинский, следуя обычной в то время неправильной русской транскрипции, называет его Сутэй.
- 177². Ср. стихотворение Пушкина «Череп», в котором дано пародийно-реалистическое разрешение балладно-романтической темы.
- 180¹. В приведенном стихотворении курсив Белинского.
- 181¹. Цитата — из стихотворения Жуковского «Мечты», представляющего собой перевод стихотворения Шиллера «Idealen».
- 182¹. Отрывок из стихотворения «Весеннее чувство» (1816 г.).
- 182². Отрывок из романа «Желание».
- 183¹. Из послания «К Нине» («О Нина, о Нина, сей пламень любви»), написанного в 1808 г. У Жуковского последний стих: «Присутствия сладость, томленье разлуки».
- 184¹. Из послания «К Батюшкову» («Сын неги и веселья»), написанного в мае 1812 г.
- 185¹. Белинский имеет в виду свою статью об «Очерках русской литературы» Николая Полевого (ИАН, т. III, № 138).
- 185². Таково содержание стихотворения «Утешение».
- 185³. Стихотворение «Счастье во сне».
- 186¹. В молодые годы Крылов пробовал свои силы и в оде и в трагедии: ему принадлежит «Ода всепресветлейшей державнейшей великой государыне императрице Екатерине Алексеевне самодержице всероссийской на заключение мира России со Швециею» (1790) и две трагедии: «Клеопатра» (1785) и «Филомела» (1786). Позже Белинский сам говорил об этом в статье «Иван Андреевич Крылов» и привел там полностью вышеназванную оду Крылова (ИАН, т. VIII).
- 188¹. Курсив Белинского.
- 188². У Жуковского: «любезных».
- 190¹. Стихотворение «Пой, пляши, кружись, Параша» принадлежит не Державину, а И. И. Дмитриеву. Оно вошло в сборник его произведений «И мои безделки» (М., 1795, стр. 224).
- 190². Цитата из стихотворения И. И. Дмитриева «Стансы к Н. М. Карамзину» (1793 г.).
- 191¹. Послание Жуковского «Александру Ивановичу Тургеневу в ответ на его письмо». В цитате курсив Белинского.
- 191². Из послания «Императору Александру».
- 192¹. Из послания Жуковского «Государыне великой княгине Александре Федоровне на рождение в. к. Александра Николаевича».
- 192². «Теон и Эсхин» и «Узник» — оригинальные произведения Жуковского.

- 193¹. У Жуковского: «И скорбь о погибшем».
- 195¹. Ср. ИАН, т. V, стр. 96.
- 197¹. Из пролога к «Руслану и Людмиле» Пушкина, где этот стих читается: «Там русский дух... там Русью пахнет!»
- 199¹. В цитате курсив Белинского.
- 200¹. Курсив Белинского.
- 201¹. У Жуковского: «Сколько бодрых».
- 202¹. У Жуковского: «во тьме древа!»
- 202². У Жуковского: «Будем вечны пменами». В цитате курсив Белинского.
- 203¹. Курсив Белинского.
- 204¹. В этой и следующей цитатах курсив Белинского.
- 205¹. В этой и следующей цитатах курсив Белинского.
- 207¹. У Жуковского имеется 18 стихотворных переводов из Гёте.
- 208¹. Курсив Белинского.
- 208². Перевод стихотворения Байрона «Stanzas for music».
- 210¹. «Суд в подземелье» — перевод отрывка из исторической поэмы Вальтера Скотта «Мармион».
- 215¹. «Аббадонна» — перевод из поэмы «Мессада» Клопштока.
- 215². У Жуковского: «на чистом склоне».
- 215³. У Жуковского: «И красотой картин его пленяся».
- 216¹. Курсив Белинского.
- 218¹. У Жуковского:

И воцарилась повсюду тишина;
 Всё спит... лишь изредка в далекой тьме промчатся.

- 219¹. Курсив Белинского.
- 220¹. Цитата из послания Жуковского «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» (1814 г.). Курсив Белинского.
- 220². Эта и следующая цитаты из послания Жуковского к «Императору Александру» (1814 г.). В обеих цитатах курсив Белинского.
- 223¹. «Отеч. записки» 1843, т. XXX, № 10 (ценз. разр. 30/IX), отд. V, стр. 61—88. Без подписи.
- 223². В первом издании сочинений К. Н. Батюшкова, вышедшем в 1817 г. под названием «Опыты в стихах и прозе», стихотворения составляют вторую часть книжки и заключают всего 64 номера. В 1834 г. «Сочинения в прозе и стихах» Батюшкова вышли вторым изданием, содержащим в себе 99 стихотворений. Белинский, как это видно по подстрочному примечанию на странице 243, цитировал Батюшкова по второму изданию. Однако и это издание не является полным: в советском издании сочинений Батюшкова 1934 г. под ред. Д. Д. Благого собрано 143 его стихотворения.
- 225¹. Статья «О греческой антологии» была издана в 1820 г. отдельной

брошюрой Д. В. Даниковым. Автор статьи — С. С. Уваров. Переводы из греческих лириков, помещенные в статье в качестве иллюстраций, принадлежат К. Н. Батюшкову. Предположение Белинского правильно: К. Н. Батюшков знал латинский язык, но не знал греческого. Пьесы из греческой антологии переведены им с французского языка, на который предварительно перевел их стихами С. С. Уваров. Смирдинское издание сочинений Батюшкова вышло лишь в 1850 г. Повидимому, здесь идет речь о том же издании 1834 г., выпущенном Глазуновым.

- 226¹. И. П. Крешев обратил на себя внимание своими антологическими стихотворениями («Дриада», «Теокрыт» и др.) в 1842 г. См. ИАН, т. IV, примеч. 125¹.
- 227¹. «Руслан и Людмила», песнь IV. Курсив Белинского.
- 228¹. Стихотворение «Ваханка».
- 229¹. У Батюшкова: «последним лобызаньем».
- 230¹. У Батюшкова: «Богамы ввержены во пропасти бездонны».
- 231¹. Белинский имеет в виду элегию Батюшкова: «Умирающий Тасс».
- 231². Поэтам Италии Батюшков в 1815 г. посвятил не три, а две статьи: одну — Ариосту и Тассо («Ариост и Тасс») и другую — Петrarке («Петрарка»).
- 233¹. «Мои пенаты» — послание к В. А. Жуковскому и П. А. Вяземскому.
- 234¹. У Батюшкова: «Что свиты над окном».
- 235¹. Слова, набранные курсивом, соответствуют названиям основных сборников лирических произведений Ламартина: «Méditations» и «Harmónies».
- 238¹. Элегия Батюшкова является обработкой знаменитой элегии Мильвуа «Падение листьев», неоднократно переводившейся на русский язык.
- 239¹. Курсив Белинского.
- 240¹. Отрывок из стихотворения Батюшкова «К другу», обращенного к П. А. Вяземскому.
- 243¹. Из послания «Мои пенаты». В цитате курсив Белинского.
- 244¹. Цитата из «Речи о влиянии легкой поэзии на язык», произнесенной Батюшковым в Обществе любителей российской словесности в Москве в июле 1816 г. Из той же «Речи» взяты и приведенный выше отзыв о Хераскове (Батюшков называет его «творцом Россияды»). В цитате восклицание и вопросы в скобках, а также курсив — Белинского.
- 245¹. Батюшков, действительно, не мог читать Байрона в подлиннике, так как не знал английского языка. Он читал его во французских или итальянских переводах. О знакомстве Батюшкова с поэзией Шенье у нас сведений нет. Посмертное издание сборника стихотворений Шенье, после которого он только и получил широкую популярность, вышло в свет в 1819 г., т. е. совсем незадолго до психического заболевания Батюшкова.
- 245². «И.М.М.А.» — Иван Матвеевич Муравьев-Апостол.
- 246¹. В «Отеч. записках» вместо «статей» — «стихов».
- 246². «Выше леса стоячего» — одна из традиционных стилистических формул русского былевого эпоса.

- 247¹. «Новым Аггилой» Батюшков называет Наполеона в «Письме к И.М.М.А. о сочинениях г. Муравьева» (см. примеч. 245²). Отзывы о Руссо содержатся в статье Батюшкова «Нечто о морали, основанной на философии и религии», написанной по его возвращении из похода 1814 г., когда в общественно-политических воззрениях Батюшкова произошел резкий сдвиг вправо.
- 247². Батюшков «с уважением» упоминал о некоторых вельможах-меценатах в «Примечаниях» к «Речи о влиянии легкой поэзии на язык».
- 248¹. Стихи из трагедии Ломоносова «Тамира и Селим». В цитате курсив Батюшкова.
- 248². Пушкин познакомился с Батюшковым в конце 1814 или в начале 1815 г., часто встречался и беседовал с ним, особенно в 1816 и 1817 годах. До своего душевного заболевания, начавшегося приблизительно с 1820—1821 года, Батюшков внимательно следил за творчеством Пушкина. Он даже знаком был с некоторыми отрывками из «Руслана и Людмилы» до напечатания поэмы и приветствовал их горячими похвалами. В марте 1819 г. Батюшков уже из Неаполя писал о «Руслане»: «Просите Пушкина, именем Арпосто, выслать мне свою поэму, исполненную красот и надежды, если он возлюбит славу паче рассеяния». П. В. Анненков передает рассказ о том, как Батюшков, прочитав несколько ранее послание Пушкина к Ф. Ф. Юрьеву, судорожно сжал листок и воскликнул: «О, как стал писать этот злодей» (см. П. В. Анненков, «А. С. Пушкин. Материалы для его биографии», СПб., 1873, стр. 50).— Пушкин, по всей вероятности, прочитал «Хаджи Абрека» Лермонтова, который, за подписью поэта, был напечатан в «Библи. для чтения» (1835, т. XI, отд. I, стр. 81—94).
- 249¹. У Батюшкова (СПб., 1834): «мечом своих отцов».
- 249². У Батюшкова: «пиршество готовят на холмах».
- 251¹. У Батюшкова: «из сих унылых стен».
- 251². В цитате вопросы в скобках и курсив Белинского.
- 252¹. Из стихотворения «Воспоминания» (1814 г.).
- 253¹. «К Г-чу» — «К Гнедичу» («Только дружбу обещает»); «Ответ Г-чу» — «Ответ Гнедичу» («Твой друг тебе навек отныне»); «К П-ну» — «К Петину» («О, любимец бога брани»); «Послание к И.М.М.А.» — «Послание к И. М. Муравьеву-Апостолу» («Ты прав, любимец муз»); «К Н. Н.» — послание к С. С. Уварову («Среди трудов и важных муз»); «К Н.» («Как я люблю, товарищ мой») — к Н. М. Муравьеву, будущему декабристу.
- 253². Приведенной строфы нет у итальянского поэта Касты. Батюшкову она подсказана повестью Шатобриана «Атала». Второй и третий стихи у Батюшкова:
- Тих, покоен сверху вид,
Но спустись ко дну... ужасно!
- Курсив Белинского. Говоря, что данный «куплет... рассмешил даже современников», Белинский, очевидно, имеет в виду пародию на него, включенную в литературную сатиру Воейкова «Дом сумасшедших».
- 255¹. Под «некоторыми учеными людьми» подразумевался О. И. Сенковский, который говорил в своем журнале, что «бедный Гнедич убил всю жизнь свою на усердное коверканье „Илиады“ во всех возможных отношениях», что «древние под простотою (simplicitas) разумели

простонародность» и что «Гомер изъяснялся, как Иван Андреевич Крылов и, очень часто, как кум Емельян у Казака Луганского, а они заставляют его выражаться языком профессора элоквенции или маркиза, который пишет стихи». В качестве образца О. И. Сенковский привел собственный перевод начала «Одиссеи», сделанный «слогом русской сказки об Емеле-дурачке». Он же писал, что «греки раскрашивали статуи богов» («Библи. для чтения» 1841, т. 45, кн. IV, Лит. летопись, стр. 37—42; т. 49, кн. XI, Смесь, стр. 4—12). Обо всем этом Белинский говорил уже в статье «Русская литература в 1841 году» (ИАН, т. V). В том же духе, но более сурово Белинский характеризовал О. И. Сенковского как беспринципного ученого, также не называя его по имени, в статье о «Руководстве к всеобщей истории» Фридриха Лоренца (ИАН, т. VI).

260¹. В «Опыте российской библиографии» В. С. Сопикова помечено: «Лear, в 5 д., из сочинений г. Шекспира; персв. с франц. прозою Н. Гнедича. СПб., 1808». Это перевод переделки трагедии Шекспира, выполненной Дюссом.

260². Тут явная неточность. Н. И. Гнедич умер в 1832 году. Несомненно, что речь идет об издании 1832 года, которым и пользовался Белинский при цитировании Гнедича.

260³. В «Вестнике Европы» (1818, № 10, стр. 99—146; № 11, стр. 187—221) была напечатана статья Гнедича «Замечания на опыт о русском стихосложении г-на В. (остокова) и нечто о прозодии древних». «Рассуждение о причинах, замедляющих успехи нашей словесности» было опубликовано в книге «Описание торжественного открытия имп. публичной библиотеки» (СПб., 1814, стр. 52—98). Из переведенных Гнедичем alexандрийским стихом песен «Илиады» в свое время были изданы лишь седьмая и восьмая (в 1809 и 1812 годах).

261¹. Речь идет о трагедии Еврипида «Гекуба». Цитата из книги: «Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев» А. Мерзлякова, ч. I, М., 1825, стр. 37. В 14-м стихе цитаты не «суд», а «глас».

261². В переводе «Освобожденного Иерусалима», принадлежащем А. Ф. Мерзлякову, такого стиха нет.

262¹. Говоря о критике А. Ф. Мерзлякова, Белинский имел в виду статью последнего «Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии», где дана оценка деятельности Тредиаковского, Сумарокова, Ломоносова, Державина, Хераскова и др. («Труды Общества любителей российской словесности», т. 1, 1812) и пространную статью, посвященную разбору поэмы «Россияда» Хераскова («Амфион» 1815, №№ 1, 2, 3, 5, 6, 8 и 9). Приведенное Белинским определение изящного напечатано в «Амфионе» 1815, № 7, июль, стр. 73 («Чтение пятое в Беседах любителей словесности в Москве» А. Ф. Мерзлякова).

262². Статья, из которой взята приводимая цитата, носит название: «Письма о русской словесности. О „Россияде“, поэме г. Хераскова. Письмо к девице Д.»

264¹. Первое в России известие о Байроне появилось в 1815 г. на страницах журнала В. Измайлова «Российский музей» (№ 1, стр. 37—42). Здесь помещены были, в подлиннике и в переводе на русский язык, отрывки из «Корсара», под заглавием: «Морской разбойник, в трех песнях, сочинение лорда Бирона».

265¹. Стихотворение «На смерть князя М. Л. Голенищева-Кутузова-Смоленского», напечатанное в «Вестнике Европы» за подписью: «А. Пуш-

кин» (1813, ч. LXXIX, № 11—12, июнь, стр. 188), принадлежит дальнему родственнику А. С. Пушкина, Алексею Михайловичу Пушкину, известному в свое время театралу и писателю-дилетанту (1771—1825).

265². Пушкин печатался в «Сыне отечества» и до опубликования «Руслана и Людмила»: в 1815 г. было напечатано стихотворение «Наполеон на Эльбе», в 1818 г. — «К мечтателю».

266¹. «Отеч. записки» 1843, т. XXXI, № 12 (ценз. разр. 30/XI), отд. V, стр. 25—46. Без подписи.

266². Эпиграф взят из поэмы Пушкина «Цыганы».

268¹. Белинский повторил здесь как бы тезисно то, что уже не раз говорил о Державине в предшествующих статьях и рецензиях.

270¹. Из стихотворения Лермонтова «Родина» («Отчизна»), где этот стих читается: «Ни полный гордого доверия покой».

272¹. В первом прижизненном издании стихотворений Пушкина (1826 г.) стихи были расположены не в хронологическом порядке, а «по родам»: «Элегии», «Разные стихотворения», «Эпиграммы и надписи», «Подражания древним», «Послания», «Подражания корану».

273¹. Как уже указывалось (см. примеч. 265¹), это стихотворение принадлежит А. М. Пушкину. Первым произведением А. С. Пушкина, появившимся в печати, было стихотворение «К другу стихотворцу», опубликованное в «Вестнике Европы» (1814, ч. LXXVI, кн. 13, стр. 9—12).

273². Стихотворения Пушкина помещались в «Российском музее» за подписями: «Александр Пушкин», «Александр Н.-П.», «Александр Нкин» и под цифрами: «I...17—14», «I—17...14», «I...16—14», «I...14—17» и «I...14—16». В IX томе посмертного издания все эти стихотворения напечатаны не по рукописям, а по тексту «Российского музея».

274¹. Ближайшим литературным источником пушкинской поэмы «Бова», написанной на сюжет сказки о «Бове», слышанной мальчиком-Пушкиным в детстве от няни, был не столько «Илья Муромец» Карамзина, подсказавший мальчику-Пушкину в сущности только стихотворный размер, сколько поэма «Бова» А. Н. Радищева, о чем сам поэт говорит во вступлении к своей поэме. Но это было неизвестно Белинскому, так как соответствующие стихи в посмертном издании его сочинений, в котором поэма впервые опубликована, были — повидимому, по цензурным условиям — опущены.

Равным образом в приведенном Белинским вступлении к «Бове» после стиха «Опасался я без крил парить» были опущены стихи:

Не дерзал в стихах бессмысленных
Херувимов жарить пушками,
С сатанюю обитать в раю,
Иль святую богородицу
Вместе славить с Афродитою:
Не бывал я греховодником!

После стихов:

Отыскал я книжку славную,
Золотую, незабвенную

следовали стихи:

Катехизис остроумия —
Словом, Жанну Орлеанскую.

После стиха «Про Бову пою царевича» в посмертном издании (т. IX, стр. 250) опущены десять стихов:

О Вольтер, о муж единственный!
 Ты, которого во Франции
 Почитают богом неким,
 В Риме дьяволом, антихристом,
 Обезьяною в Саксонии!
 Ты, который на Радищева
 Кинул было взор с улыбкою,
 Будь теперь моею музою!
 Петь я тоже вознамерился,
 Но сравняюсь ли с Радищевым?

Весьма возможно, что Белинский не был бы так суров к поэме мальчика-Пушкина, если бы имел ее в своих руках в полном и неизуродованном виде.

- 274^а. В этой и следующей цитатах курсив Белинского.
- 274^б. Далее в посмертном издании, где стихотворение было опубликовано впервые, были опущены продолжение стиха «под шалевый платок», и еще пять следующих за этим стихов.
- 275¹. Стихотворение «Безверие» было написано Пушкиным на тему, повидимому предложенную ему директором лицея Е. А. Энгельгардтом для выпускного лицейского экзамена, на котором оно и было прочитано.
- 275². Пушкин, еще учась в лицее, сумел отнестись к творчеству Державина с известной долей критичности, а к некоторым его старческим произведениям и прямо резко отрицательно, выразив это в своей сатирической поэме «Тень Фонвизина», написанной приблизительно через год после «Воспоминаний в Царском Селе». Однако принадлежность этой поэмы Пушкину установлена только в наше, советское время.
- 276¹. Цитата из «Евгения Онегина» (гл. 8, строфа II).
- 276². У Державина имеется кантата «Персей и Андромеда».
- 277¹. Под заглавием «Пирующие друзья» в посмертном издании сочинений Пушкина было напечатано с рядом купюр и переделок его стихотворение «Пирующие студенты» — пародия на «Певца во стане русских воинов» Жуковского.
- 277². Песенка Дениса Давыдова «Мудрость», действительно, пользовалась очень большой популярностью в лицейские годы Пушкина. В частности, приводимое Белинским четверостишие было (чего критик не знал) плуточно переименовано Пушкиным в 1814 г. применительно к одной тайной лицейской пирушке (см. ПссII, т. I, стр. 303).
- 277³. Впервые напечатано В. А. Жуковским в посмертном издании сочинений Пушкина (т. IX, 1841, стр. 395). В этом издании пятый стих сверху читается: «Я страсть у ног твоих в восторгах изъяснял» (ср. ПссII, т. I, стр. 266). «Сновидение» — перевод мадригала Вольтера, адресованного прусской принцессе Ульрике.
- 278¹. У Пушкина в этом стихе слово «чувствительной» выделено курсивом.
- 279¹. В посмертном издании (т. IX, 1841, стр. 331) сочинений Пушкина: «Ему ль оспаривать тот лавровый венец».
- 279². Курсив Белинского.
- 280¹. В посмертном издании сочинений Пушкина (т. IX, 1841, стр. 448): «А мне — позор и заточенье!».

280². Цитата из стихотворения «Наполеон», написанного Пушкиным в 1821 г., т. е. через шесть с небольшим лет после «Наполеона на Эльбе», в связи со смертью Наполеона.

280³. «К Г...у» — «К Галичу» («Пускай угрюмый рифмотвор»), «К П...у» — «К Пушкину» («Любезный имепинник»), «К В...ву» — «К Батюшкову» («Философ резвый и пиит»).

281¹. «К П-ну» — «К Петину» («О, любимец бога брани»).

282². В посмертном издании сочинений Пушкина (т. IX, 1841, стр. 262—263) шестой, восьмой и двадцатый стихи сверху в приведенной цитате из послания «К Наталье» читаются: «Белой груди колебань», «И полудоверсты очи», «Не владетель я Сераля».

283¹. В посмертном издании сочинений Пушкина пятнадцатый стих сверху в приведенной цитате из послания «К молодой вдове» читается: «Хладно руку пожимаешь», второй стих снизу: «Близ любовников не станет».

283². У Пушкина: «Не кроют их паркет».

284¹. Курсив Белянского.

286¹. У Пушкина: «Глугона псалмопсенья».

286². Далее многоточием отмечен пропуск, который имеется в «Российском музее» (1815, № 7, стр. 3—15), где впервые был напечатан «Городок», и в посмертном издании сочинений Пушкина (т. IX, 1841, стр. 417). Опущены стихи с намеком на сатиру К. Н. Батюшкова «Видение на берегах Леты», которая до 1841 г. ходила по рукам в списках:

И ты, насмешник смелый,
В ней место получил,
Чей в аде свист веселый
Поэтов раздражил.

287¹. Далее у Пушкина стихи:

Здесь князь дрожит под лавкой
Там дремлет весь совет;
В трагическом смятеньи
Плененные цари,
Забыв войну, сраженьи,
Играют в кубари.

В посмертном издании сочинений Пушкина эти стихи были изъяты цензурой, так как в них раскрывалось содержание запрещенной ею драматической сатиры И. А. Крылова «Трумф».

287². Свистовым в то время обычно называли бездарного поэта-графомана графа Д. И. Хвостова. Однако в данном случае Пушкин под Свистовым имеет в виду автора порнографических произведений И. С. Баркова.

288¹. Белинский, повидимому, не знал, что Пушкин, подготавливая к печати первое собрание своих стихотворений, предполагал включить в него «Воспоминания в Царском Селе», устранив все имевшее в них традиционные похвалы Александру I. В связи с этим он написал своему брату Л. С. Пушкину в письме от 27 марта 1825 г.: «Не напечатать ли в конце Воспоминания в Ц(арском) С(еле) с *Notой*, что они писаны мною 14(-ти) лет — и с выпискою из моих Записок (об Державине) — ась?» Но он зачеркнул эту фразу и тут же написал «Нет» (ПесII, т. XIII, стр. 159).

- 288². «Гораций» (правильнее — «Из Горация») представляет собой перевод одной из од Горация (книга II, ода VII, Ad Pompejum). В посмертном издании Пушкина «Гораций» отнесен был к «лицейским стихотворениям». На самом деле это стихотворение написано в 1835 г.
- 289¹. Белинский приводит здесь текст из посмертного издания сочинений Пушкина.
- 289². Белинский имеет здесь в виду два стихотворения Пушкина — «В начале жизни школу помню я» и «И дале мы пошли — и страх объят меня», которые в IX т. посмертного издания сочинений поэта были объединены В. А. Жуковским под общим заглавием: «Подражание Данту». См. также ИАН, т. V, стр. 271, и в. т., стр. 352.
- 289³. Стихотворение «Желание» («Медлительно влекутся дни мои»). Текст взят из посмертного издания сочинений Пушкина.
- 290¹. Цитата из стихотворения «В альбом Илличевскому» (31 мая 1817 г.), впервые напечатанного В. А. Жуковским в посмертном издании сочинений Пушкина.
- 291¹. Как и в случае со стихотворением «Гораций» (см. примеч. 288²), Белинского ввело в заблуждение посмертное издание сочинений Пушкина, где стихотворение «К моей чернильнице» отнесено к «лицейским стихотворениям». На самом деле оно датируется 11 апреля 1821 г. В цитате курсив Белинского.
- 291². Цитата из послания «К Пушину» (4 мая 1815). Курсив Белинского.
- 292¹. Поэма «Вадим» написана Пушкиным в 1822 г. Отрывок из нее, начинающий со стиха: «Проходит ночь, огонь погас» и кончая: «Кто мог?.. и слышит голос: — ты!», в первый раз был напечатан под заглавием: «Сон (отрывок из Новгородской повести „Вадим“)» в альманахе Б. Федорова «Памятник отечественных муз» (1827, стр. 253). В том же году в «Моск. вестнике» (1827, № 17, стр. 3—7) был напечатан «Отрывок из неоконченной поэмы (писан в 1822 году)»: пропуском 25 стихов, со стиха: «Он видит Новгород Великий» — до стиха: «Меж тем привычные заботы». В посмертном издании сочинений Пушкина отрывок из альманаха Б. Федорова ошибочно отнесен к «лицейским стихотворениям» поэта (т. IX, 1841, стр. 386—388), а «Отрывок», помещенный в «Моск. вестнике», напечатан под произвольным заглавием: «Два спутника» (т. IV, 1838, стр. 274—279). Под отрывком «какой-то новгородской повести „Вадим“» Белинский подразумевал первый отрывок, в котором имеется стих: «Но тын оброс крапивой дикой».
- 293¹. Стихотворение приведено по тексту посмертного издания сочинений Пушкина. Курсив Белинского.
- 293². На самом деле Пушкин включил очень небольшое число лицейских стихотворений в издания 1826 и 1829—1835 годов, причем почти все они вошли туда в значительно переработанном виде.
- 294¹. «Ш***ву» — «Шишкову» («Шалун, увенчанный Эратой и Венерой»); «П***ну» — «В. Л. Пушкину» («Что восхитительней, живей»); «Стансы Т-му» — «Стансы Толстому» («Философ ранний, ты бежишь»); «В-му» — «Всеволожскому» («Прости, счастливый сын пиров»).
- 294². У Пушкина: «Я пережил свои желанья».
- 294³. Белинский имеет тут в виду эпиграммы: «Добрый человек», «Ех ungue leonem», «История стихотворца», «Хоть, впрочем, он поэт изрядный», «Любопытный» и «Нет ни в чем вам благодати» (часть II, 1829, стр. 160—169).

- 294¹. Державин и Жуковский писали эпиграммы, но они не были включены в издания их сочинений, которые могли быть известны Белинскому, а вошли лишь в позднейшие издания. Что касается эпиграмм Батюшкова, то сам Пушкин ставил их очень невысоко.
- 294⁵. Под названием «Уединение» в первой части издания 1829 г. напечатаны первые 34 стиха стихотворения «Деревня», которое полностью смогло появиться в печати только в 1870 году. Во второй части того же издания имеется другое небольшое стихотворение под названием «Уединение», представляющее собой близкий к подлиннику перевод стихотворения французского поэта Арно. Белинский имеет здесь в виду отрывок из «Деревни».
- 294⁶. «NN» — послание «В. В. Энгельгардту» («Я ускользнул от Эскулапа»); «Ч***ву» — послание «Чаадаеву» 1824 г. («К чему холодные сомненья»); «Ч***ву» — послание «Чаадаеву» 1821 г. («В стране, где я забыл тревоги прежних лет»).
- 297¹. «Черная шаль» была положена на музыку А. Н. Верстовским.
- 297². Приведенные стихи Белинский ошибочно отнес к старику-рыбаку: они относятся к юноше-славянину. После третьего стиха снизу пропущен стих: «В жилище сильных пировал». О незаконченной поэме «Вадим» см. примеч. 292¹.
- 297³. Одно из проявлений влияния на исторические воззрения Белинского «скептицизма» М. Т. Каченовского (ср. н. т., стр. 59). Однако на легендарность Гостомысла указывал уже Миллер. Карамзин признавал легендарным также и Вадима.
- 298¹. Курсив Белинского.
- 299¹. Неточность. У Пушкина: «В уныньи горьком думал он».
- 299². В изданиях Пушкина, которыми мог пользоваться Белинский, стихотворение «Наполеон» было напечатано с цензурными пропусками 4, 5 и 6-й строф, где выражено сочувственное отношение Пушкина к французской революции, и 8-й строфы, посвященной Тильзитскому миру. Очевидно, эти строфы остались неизвестными Белинскому.
- 300¹. «Андрей Шенье» впервые был напечатан в издании 1826 г., с большим цензурным сокращением: была опущена первая половина монолога Шенье, начиная со стиха: «Приветствую тебя, мое светило!» и кончая: «Так буря мрачная минет!» Эти опущенные стихи распространались в 1826 г. в списках с произвольным заголовком: «На 14 декабря». Опубликованы они были только в 1861 г.
- 300². Имеется в виду «Демон» Лермонтова.
- 302¹. «Отеч. записки» 1844, т. XXXII, № 2 (ценз. разр. 31/1), отд. V, стр. 43—82. Без подписи.
- 302². Слова поэта из стихотворения Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом».
- 303¹. Главным представителем «мниморомантической критики» в первую половину двадцатых годов XIX века был А. А. Бестужев-Марлинский, печатавший свои критические статьи в альманахе «Полярная звезда».
- 304¹. Критик с «притязаниями на философские воззрения» — Н. И. Надеждин, который в своих статьях, помещенных в «Вестнике Европы» в 1828—1830 гг., писал «эстетические теории» вместо «эстетические теории» и с крайней резкостью нападал на Пушкина и его школу.

- 304². «Собственно романтическая критика» — статьи Н. А. Полевого, из которых взяты слова, набранные курсивом.
- 304³. «Один „ученый“ критик тридцатых годов» — Н. И. Надеждин, который в статье о «Полтаве» Пушкина между прочим писал: «Байроновы поэмы суть запустевшие кладбища, на которых плотоядные коршуны отбивают с остервенением у шипящих змей полунствешные черепы. Его мир есть—ад... К чести нашего поэта должно сказать, что подобное величие ему чуждо. Он еще не перерос скудной меры человечества... Ни от одной из его поэм не пахнет этою могильною сыростью, от которой кровь стынет в жилах при чтении Байрона. Его герои — в самых мрачнейших произведениях его фантазии, каковы: „Братья-разбойники“ и „Цыгане“,—суть не дьяволы, а бесенята. И ежели иногда случается ему понегодовать на мир, то это бывает просто с сердцов, а не из ненависти. Как можно сравнивать его с Байроном?» («Вестник Европы» 1829, № 9, стр. 20—21).
- 304⁴. «Другой критик, не ученый...» — Н. А. Полевой.
- 304⁵. «Третий критик, из ученых» — С. П. Шевырев. Об итальянских поэтах и живописцах Шевырев неоднократно упоминает в разборе трех последних томов посмертного издания сочинений Пушкина 1841 г. («Москвитянин» 1841, ч. V, кн. 9, стр. 236—270).
- 305¹. Источник цитаты не установлен.
- 308¹. Конец фразы представляет собой сжатый пересказ запомнившегося Белинскому места из статьи Н. И. Надеждина: «Всем сестрам по серьгам», которое Белинский уже пересказывал и в «Литературных мечтаниях» (ИАН, т. I, примеч. 28¹).
- 309¹. Намек на Н. А. Полевого.
- 315¹. Н. А. Полевой. Подробный разбор оценки Полевым Жуковского Белинский дал в конце 1839 г. в статье об «Очерках русской литературы» Николая Полевого (ИАН, т. III).
- 315². Слова Чацкого («Горе от ума», д. II, явл. 2).
- 319¹. В переводе А. Ф. Мерзлякова (ч. I, М., 1828, стр. 2) эти строки читаются так:
- Так врач болящего младенца пред устами
Склоняет по краям напитанный сластями
Фиал, где горький сок; обманутый пиет,
И жизнь ему обман невинный сей дает!
- 321¹. Цитата-пересказ строк из «Разговора книгопродавца с поэтом».
- В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались.
- 322¹. Цитата из «Илиады» Гомера в переводе Н. И. Гнедича (песнь XIV, стихи 215—217).
- 323¹. Речь идет о Н. А. Львове, издавшем в 1794 г. «Стихотворения Анакреона Тийского на русском и греческом языках и с примечаниями Евгения Булгариса» (СПб.).
- 324¹. Стихотворение «Нереида» (1820).
- 325¹. Стихотворение «Дориде» (1820). Курсив Белинского.
- 325². Строка из двадцать шестой элегии Шенье.

- 325³. В большинстве позднейших изданий начало этого стихотворения читается так: «Узнают коней ретивых» (ПссII, т. III, ч. 1, стр. 373).
- 325⁴. Истории русской антологической поэзии Белинский посвятил почти целиком статью о «Римских элегиях» Гёте в переводе А. Н. Струговщикова, написанную в 1841 г. (ИАН, т. V, № 31). Потом почти все содержание этой статьи он по частям перенес в третью, четвертую и пятую статьи о Пушкине. В статье о «Римских элегиях» Белинский дал перечень пятидесяти антологических стихотворений Пушкина, заключив этот перечень словами «и пр.». В настоящей же статье о Пушкине Белинский насчитал у последнего только двадцать девять антологических стихотворений. Эта резкая разница в количестве объясняется тем, что в статье о «Римских элегиях» Белинский давал слишком широкое определение антологической поэзии, считая, что отличительными признаками антологического стихотворения являются «простота и единство мысли, способной выразиться в небольшом объеме, простодушие и возвышенность в тоне, пластичность и грация формы» и что «содержание антологических стихотворений может браться из всех сфер жизни, а не из одной греческой: только тон и форма их должны быть запечатлены эллинским духом» (ИАН, т. V, стр. 258). В настоящей статье Белинский сужает это определение, считая существенным признаком антологического стихотворения «созерцание любви и наслаждений жизни», но непременно «в духе древних». При этом определении из списка антологических стихотворений Пушкина выпали такие произведения Пушкина, как «Птичка», «Земля и море», «Именины», «Лиле», «Три ключа», «Город пышный», «Художнику» и др., которые ранее входили в этот список.
- 325⁵. «Ч***ву» — «Чаадаеву». Имеются три послания Пушкина к Чаадаеву: 1818 г. («Любви, надежды, тихой славы»), 1821 г. («В стране, где я забыл тревоги прежних лет») и 1824 г. («К чему холодные сомненья»). В издании 1829 г. после стихотворений «Земля и море» и «Алексееву» следует послание к Чаадаеву 1821 г., которое, очевидно, и имеет здесь в виду Белинский (ПссII, т. II, ч. 1, стр. 72, 187 и 364).
- 326¹. Автор «Песни» — В. А. Жуковский.
- 328¹. Из элегии В. А. Жуковского: «На кончину ее величества королевы Виртембергской» (1819 г.).
- 330¹. Цитата из «Евгения Онегина» (гл. 2, строфа XI).
- 331¹. Цитата из стихотворения «Осень» («Октябрь уж наступил...»).
- 332¹. Стихотворение «Зимнее утро».
- 336¹. Статья Гоголя «Несколько слов о Пушкине» вошла в первую часть его сборника «Арабески» (М., 1835, стр. 213—225). Приведенная цитата имеет мелкие разночтения с текстом «Арабесок».
- 336². Цитата из «Евгения Онегина» (гл. 1, строфа XVI). Курсив Белинского.
- 337¹. Цитата из «Путешествия Онегина».
- 337². Цитата из «Евгения Онегина» (гл. 4, строфа LI). Курсив Белинского.
- 337³. Цитата из «Путешествия Онегина». У Пушкина седьмой стих сверху: «Да пруд под сенью ив густых».
- 338¹. Под «ходившими по рукам» стихотворениями Пушкина Белинский имеет в виду его так называемые «вольные стихи» («Вольность»,

«Деревня», «Кинжал» и др. и его политические эпиграммы). Белинский явно недооценивал этих произведений Пушкина и ошибался, утверждая, что сам Пушкин позднее смеялся над ними. На самом деле Пушкин считал одной из основных своих заслуг перед народом то, что он в «жестокий век (в варианте: «вслед Радищеву») восславил свободу».

340¹. У Пушкина: «Не властвует конем по прихоти своей».

341¹. Стихотворение «Желание славы» (1825 г.).

341². Это стихотворение написано в 1825 г.

341³. Стихотворение «К***», датированное 27 октября 1832 г. Впервые было напечатано в «Альманахе на 1838 год», изданном В. А. Владиславлевым; в посмертное издание сочинений Пушкина не вошло. В редакции «Альманаха», по которому оно цитируется Белинским, неточность в третьем стихе, который у Пушкина читается: «Спокойствие мое я строго берегу», и пропуск после стиха: «Пройдет и скростся?.. Ужель не можно мне». У Пушкина за этим следует стих: «Любуясь девою в печальном сладострастье» (см. ПссП, т. III, ч. 1, стр. 288).

342¹. «Ответ Ф. Туманскому».

342². У Пушкина: «На холмах Грузии лежит ночная мгла».

342³. Этот пробел Белинский отмечал уже в 1841 г. в рецензии на три последние тома посмертного издания сочинений Пушкина и привел в этой рецензии названные стихотворения (ИАН, т. V, № 32). «Признание» обращено к А. И. Осиповой.

342⁴. «Для берегов отчизны дальней» впервые было опубликовано в альманахе Владиславлева «Утренняя заря» 1841 г. под произвольным заглавием: «Разлука».

342⁵. «И. В. С***» — «И. В. Слѣнину» («Я не люблю альбомов модных»). — «Е. Н. У***вой» — «Е. Н. Ушаковой» («Вы избалованы природой»). Стихотворение «К женщине-поэту» — «К. А. Тимашевой» («Я видел вас, я их читал»). — «В. С. Ф***» — «В. С. Филимонову» («Вам, музы, милые старушки»).

343¹. Имеется в виду прежде всего А. Мартынов, незадолго перед тем опубликовавший в «Маяке» пять статей о Пушкине, в которых обвинял поэта в безнравственности, а его героев называл уголовными преступниками (см. примеч. 20¹).

343². О «Демоне» Белинский говорил затем в одиннадцатой статье о Пушкине (н. т., стр. 554).

344¹. Это стихотворение, напечатанное под названием «Стансы» в 1830 г. в «Литературной газете», было ответом на стихи московского митрополита Филарета.

344². Белинский не раз обещал написать о Лермонтове и не одну, а ряд статей, аналогичных статьям о Пушкине, но не успел выполнить своего обещания.

345¹. Курсив Белинского.

346¹. Намек на рукописные стихи Пушкина (см. н. т., стр. 338 и примеч. 338¹).

347¹. У Пушкина седьмой и двенадцатый стихи сверху читаются: «Усовершенствуя плоды любимых дум»; «Доволен. Так пускай толпа его бранит».

- 347². «Галуб» — незаконченная вторая кавказская поэма Пушкина — в рукописи не имеет заглавия; назвали ее так по неправильно прочитанному имени отца героя, который на самом деле зовется Гасуб. По содержанию поэме более соответствует заглавие: «Газит», под которым поэма и печатается в советских изданиях Пушкина. Из названных здесь произведений Пушкина при жизни его был напечатан только «Скупой рыцарь» и то лишь через 6 лет после его написания («Современник» 1836, кн. 1). «Медного всадника» Пушкин хотел опубликовать, но отказался произвести ряд перемен, которых требовал Николай I, и предпочел вовсе его не печатать.
- 347³. Разбор «Полтавы» Белинский дал в седьмой, а «Медного всадника» — в одиннадцатой статье.
- 348¹. Под «новейшими» драматическими представлениями и «романами с хвастливыми фразами» Белинский подразумевал главным образом драмы Н. А. Полевого и Н. В. Кукольника и романы М. Н. Загоскина и Ф. В. Булгарина.
- 349¹. Действительно, и «Под небом голубым» и «Для берегов отчизны дальней» относятся к одному лицу — Амалии Ризнич, которой Пушкин страстно увлекался в Одессе.
- 350¹. «Наприз» — произвольное редакторское заглавие, под которым стихотворение «Румяный критик мой» было напечатано в посмертном издании Пушкина (1841, т. IX, стр. 166—167).
- 351¹. Цитата из стихотворения Е. А. Баратынского «На смерть Гёте».
- 352¹. «Отрывок» — стихотворение «Однажды странствуя среди долины дикой». См. ИАН, т. V, примеч. 271².
- 352². О «Подражании Данту» см. примеч. 289².
- 353¹. Стихотворение «Стамбул гяуры нынче славят» написано в 1830 г. С сокращением и изменением второй половины оно внесено было в «Путешествие в Арзрум», где Пушкин назвал его «началом сатирической поэмы» несуществовавшего турецкого поэта Амин-оглу. В своем настоящем виде оно впервые было напечатано в посмертном издании сочинений Пушкина под редакторским заглавием: «Начало поэмы» (т. IX, СПб., 1841, стр. 212—214).
- 353². Баллада «Два ворона», представляющая собой переделку народной шотландской песни, включенную в сборник Вальтера Скотта: «Minstrelsy of the Scottish Border» (1803 г.), была известна Пушкину по французскому переводу этого издания, вышедшему в Париже в 1826 г.
- 354¹. Имеется в виду Н. А. Полевой, который в сатирическом фельетоне «Утро в кабинете знатного барина», помещенном в «Моск. телеграфе» (1830, ч. XXXII, № 10, стр. 170—171), сделал грубый выпад против Пушкина в связи с посланием последнего «К вельможе» (Н. Б. Юсупову).
- 355¹. «Критиканы 1832 года» — Н. И. Надеждин и Н. А. Полевой, давшие отрицательные отзывы о третьей части стихотворений Пушкина. Надеждин писал, что «талант Пушкина ощутительно слабеет в силе, теряет живость и энергию, выдыхается. Его блестящее воображение еще не увяло, но осыпается цветами, лишаящимися постепенно более и более своей прежней благовонной свежести» («Телескоп» 1832, ч. IX, № 9, «Летописи отечественной литературы», стр. 111—112). Н. А. Полевой спрашивал: «Того ли Пушкина видим мы в третьей части его стихотворений, того ли поэта, которого любила публика

наша и которым восхищалась она, читая первые две части стихов его?» И отвечал: «Направление его, взгляд, самое одушевление — совершенно изменились. Это не прежний задумчивый и грозный, сильный и пламенный выразитель дум и мечтаний своих ровесников: это нарядный, блестящий и умный светский человек, обладающий необыкновенным даром стихотворения» («Моск. телеграф» 1832, ч. XLIII, стр. 570).

- 355^а. «Гусар» — не перевод из Мицкевича, а оригинальное стихотворение Пушкина.
- 355^б. «Разлука» — «Для берегов отчизны дальней...»; «Паж, или Пятнадцатилетний король» — «Паж, или Пятнадцатый год»; «М. А. Г.» — «Кн. М. А. Голицыной-Суворовой» («Давно об ней воспоминаешь»); «Романс» — «Пред испанкой благородной...»; «Признание (Александр Ивановне О-й)» — «Признание (А. И. Осиповой)».
- 356^а. У Гоголя: «чтобы быть доступну».
- 357^а. Вместо: «всё просто» — у Гоголя: «всё просто, всё прилично». Курсив Белинского.
- 357^б. Конец статьи Гоголя «Несколько слов о Пушкине» (см. примеч. 336^а).
- 358^а. «Отеч. записки» 1844, т. XXIII, № 3 (ценз. разр. 29/II), отд. V, стр. 1—20. Без подписи.
- 360^а. Цитата из басни И. А. Крылова «Музыканты». В сороковые годы против «прав Пушкина на титул великого поэта» «вопил» журнал «Маяк» (см. примеч. 20^а).
- 362^а. Здесь, как и далее, Белинский чрезмерно преувеличивает несамостоятельность «Руслана и Людмилы» и отсутствие в ней русского элемента.
- 363^а. В цитате допущено пять мелких погрешностей против текста статьи «Жителя Бутырской слободы». Автор статьи, как это установлено М. А. Цяловским, — один из учеников редактора и издателя «Вестника Европы», проф. М. Т. Каченовского, А. Г. Глаголев.
- 364^а. Неодобрительно отзываясь о выражении «умирающий луч солнца», «Житель Бутырской слободы» имел в виду не «Руслана и Людмилу», а одну балладу, напечатанную почти одновременно с «Русланом и Людмилой» в «Сыне отечества» за 1820 г.
- 364^б. Рифмы «языком» — «копием», как и рифмы «кругом» — «копием», назвал «мужицкими» А. Ф. Воейков, посвятивший разбору поэмы Пушкина огромную по размерам и в высшей степени педантическую по тону статью, опубликованную за подписью В. в нескольких номерах «Сына отечества» (1820, ч. LXIV, №№ 34—37). Статья В. вызвала резкое неодобрение как со стороны самого Пушкина, так и его литературных друзей. Крылов посвятил ей ядовитую эпиграмму. За выражение «мужицкие рифмы» на Воейкова энергично напал А. А. Перовский-Погорельский («Сын отечества», 1820, ч. LXV, № 42, стр. 73). Подробнее см.: Д. Д. Благой, «Творческий путь Пушкина». М. — Л., 1950, стр. 225—235.
- 364^в. Пожелание о том, чтобы комедия была напечатана полностью, высказал Н. А. Полевой в рецензии на «Русскую Талию», где опубликованы были отрывки из «Горя от ума» («Моск. телеграф» 1825, ч. 1, № 2, стр. 167—168). Напротив, «не издавать» комедии рекомендовал Грибоедову М. А. Дмитриев в статье «Замечания на суждения „Телеграфа“» («Вестник Европы» 1825, т. CXL, № 6, стр. 111—115).
- 365^а. «Руслан и Людмила» — не пародия на Ариоста. Поэма Пушкина является произведением глубоко оригинальным и самобытным, хотя,

как выяснено историко-литературными исследованиями, и испытала на себе самые разнообразные, преимущественно русские влияния, в частности влияние «Слова о полку Игореве». Было тут влияние и Ариоста. В 1830 г. в заметках о своих произведениях Пушкин сам говорил, что некоторые стихи, выпущенные им во втором издании поэмы были «смягченным подражанием Ариосту».

366¹. Ссылка на посмертное издание сочинений Пушкина. В томе XI этого издания (стр. 193—248) помещены под заглавием «Отрывки из записок А. С. Пушкина» заметки поэта о своих произведениях, относящиеся к 1830 г.

368¹. В цитате имеется около восьми мелких погрешностей против текста «Вестника Европы». Курсив Белинского.

368². Цитата из сатиры И. И. Дмитриева «Чужой толк», направленной против поэтов-одописцев.

369¹. В приведенной цитате, помимо двух мелких погрешностей против текста «Вестника Европы» (строка 10 снизу, вместо «посредственными» — «превосходными»), пропуск после слова «Если» (строка 14 снизу): «как весьма справедливо заметил один рассудительный критик по случаю разбора баллады „Ольга“» (имеется в виду баллада Катенина «Ольга», вызвавшая оживленную полемику с участием Н. И. Гнедича, давшего ей отрицательную оценку, и Грибоедова, который, наоборот, отнесся к ней сочувственно и напал на балладу Жуковского «Людмила», как и вообще на его «небесный романтизм»).

371¹. Курсив Белинского.

371². Предположение Белинского правильно. «Эпизод» к «Руслану и Людмиле» был написан уже на Кавказе 26 июня 1820 г. «Вступление», которое прежде называлось «Прологом» (первые 35 стихов первой песни: «У лукоморья дуб зеленый...»), написано еще позднее — в 1825 или 1826 г. — в селе Михайловском.

372¹. Белинский ошибся. В «хвалебной» статье М. П. (М. П. Погодина) о «Кавказском пленнике», опубликованной в «Вестнике Европы» в 1823 г. (ч. СХХVII, № 1, стр. 35—57), нет догадок о том, что сделано с черкешенкою и что означают прекрасные стихи: «Вдруг волны глухо зашумели...» Но в «Разговоре между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова» П. А. Вяземского, напечатанном им в 1824 г. в качестве предисловия к «Бахчисарайскому фонтану», «издатель» говорит «классику»: «Вам не довольно того, что вы пред собою видите здание красное: вы требуете еще, чтоб виден был и остов его... Это напоминает мне об одном классическом читателе, который никак не понимал, что сделалось в „Кавказском пленнике“ с черкешенкою при стихах:

И при луне в водах плеснувших
Струистый исчезает круг.

Он пенял поэту, зачем тот не облегчил его догадливости, сказав прямо и буквально, что черкешенка бросилась в воду и утонула.— Курсив Белинского.

373¹. В восьмом примечании к «Кавказскому пленнику» Пушкин привел 20 стихов из «превосходной» оды Державина графу Зубову и 53 «преlestных» стиха из послания Жуковского А. Ф. Воейкову. Обе выдержки посвящены описанию Кавказа.

374¹. Приблизительно с 10 мая по 1 сентября 1837 г. Белинский прожил на Кавказе, в Пятигорске и Железноводске, где принимал ванны.

21 июня 1837 г. он писал К. С. Аксакову из Пятигорска: «Часто читаю Пушкина, которого имею при себе всего, до последней строчки. „Кавказский пленник“ его здесь, на Кавказе, получает новое значение. Я часто повторяю эти дивные стихи...» И далее Белинский цитирует те же 8 стихов, которые приведены в настоящей статье, добавляя: «Какая верная картина, какая смелая, широкая, размашистая кисть! Что за поэт этот Пушкин!»

374^a. Курсив Белинского.

375¹. Говоря о характере пленника, М. П. Погодин писал в своей рецензии, что пленник «странен и вовсе непонятен... Нельзя сказать, что составляет его основу: любовь или желание свободы...» («Вестник Европы» 1823, ч. СХХVII, № 1, стр. 41—42 и 44). На «неопределенность» образа пленника указывал и П. А. Плетнев. «Еще более остается неполным,— писал он,— рассказ о пленнике. Его участь несколько загадочна. Нельзя не пожелать, чтобы он, хотя в другой поэме, явился нам и познакомил нас с своею судьбою» («Соревнователь просвещения» 1822, ч. XX, № 10, стр. 26—27). И в рецензии П. А. Вяземского мы читаем: «Характер пленника нов в поэзии нашей, но сознаться должно, что не всегда выдержан и, так сказать, не твердою рукою дорисован... Он только означен слегка; мы почти должны угадывать намерение автора и мысленно пополнять недоконченное в его творении» («Сын отечества» 1822, ч. XXXII, № 49).

375^a. Намек на баллады В. А. Жуковского «Людмила» и «Ленора».

375^b. Имеется в виду трагедия В. А. Озерова «Дмитрий Донской».

377¹. «Н. и А. Р.» — Николай и Александр Раевские. Суждение Пушкина о «Кавказском пленнике» взято из заметок поэта о своих ранних поэмах, относящихся к 1830 г.

378¹. Здесь и в последующей цитате курсив Белинского.

378^a. В заметках о ранних поэмах, относящихся к 1830 году, Пушкин говорил: «„Бахчисарайский фонтан“ слабее „Пленника“».

379¹. Одалыка (тур. odalik)—наложница султана. Почти во всех позднейших изданиях сочинений Белинского слово «одалыка» заменено словом «владыка», чем обесмыслен текст критика.

379^a. Курсив Белинского.

381¹. Из заметок Пушкина о его ранних поэмах. А. Р.—Александр Раевский.

381^a. У Пушкина: «Но всё кругом его молчит».

384¹. Белинский не знал, что «Борис Годунов», вышедший из печати (за исключением четырех ранее опубликованных сцен) только в 1831 г., начат был Пушкиным в декабре 1824 г. и вполне закончен 7 ноября 1825 г.

384^a. «Евгений Онегин» в седьмой статье не рассматривается (см. н. т., стр. 426): ему посвящены статьи восьмая и девятая.

384^b. «Братья разбойники» — отрывок большой поэмы, уничтоженной поэтом. В письме к П. А. Вяземскому от 11 ноября 1823 г. Пушкин сообщал, что этот отрывок написан им в конце 1821 г. Он был напечатан в альманахе «Полярная звезда» на 1825 год, а затем вышел отдельным изданием в Москве в 1827 г. В оглавлении этого издания было помечено, что печатаемый отрывок был написан в конце 1821 и начале 1822 года, а не в 1824 г., как пишет Белинский.

- 384¹. Намек на пародию «Братья-мошенники» или «Братья-журналисты», направленную против Ф. В. Булгарина и Н. П. Греча. Пародия ходила по рукам в сороковых годах. Автором ее был Н. П. Куликов («Русский архив» 1884, № 1, стр. 237—239; «Русская старина» 1885, № 2, стр. 471—473). Пародия понравилась Белинскому, и он усиленно распространял ее среди друзей и знакомых. 3 апреля 1843 г. он писал В. П. Боткину: «Пошлю тебе пародию на „Братьев разбойников“; пожалуйста, распространяй ее в Москве. Впрочем, для этого тебе стоит только дать ее Кетчеру. И в письме П. А. Плетнева к Я. К. Гроту от 20 марта 1843 г. мы читаем: «Пришли сегодня с нами чай пить только три персоны: Кодинец, Петерсон и Белинский. Последний, кажется, затем и явился, чтобы с торжеством прочитать нам чью-то пародию на поэму Пушкина „Разбойники“. Это презабавно. В ней удержан не только весь план, тон, даже все наиболее памятные выражения. Вместо двух разбойников действующие лица: Булгарин и Греч» (Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. II, СПб., 1896, стр. 38).
- 385¹. «Отеч. записки» 1844, т. XXXIV, № 5 (ценз. разр. 30/IV), отд. V, стр. 1—32. Без подписи.
- 386¹. Почти обо всем перечисленном в этом абзаце говорил П. А. Вяземский в своей рецензии на «Цыган», напечатанной в «Моск. телеграфе» (1827, ч. XV, № 10, стр. 122). По словам самого Вяземского, Пушкина в этой рецензии больше всего задело замечание о «вялости» стихов: «Он молча, медленно склонился|| И с камня на траву свалился» (Сочинения П. А. Вяземского, т. I, СПб., 1878, стр. 321—322 и 324).
- 387¹. Цитата из «Современной песни» Д. В. Давыдова.
- 388¹. Курсив Белинского.
- 390¹. Цитата из «Демона» Лермонтова. У Лермонтова последний стих читается: «И своенравия мечты?»
- 397¹. Курсив Белинского.
- 397². Слова Пушкина были приведены Ксенофонтом Полевым в его статье о «Полтаве» Пушкина: «И не прав ли Пушкин, сказавший одному своему критику, осуждавшему его стих в „Цыганах“ „И с камня на траву свалился“: „Я именно так хотел, так должен был выразиться“. Какие аргументы могут в сем случае опровергнуть мнение не только самого Пушкина, но и каждого из его читателей?» («Моск. телеграф» 1829, ч. XXVII, № 10, стр. 221). Белинский уже раньше использовал это место из статьи К. Полевого в рецензии на «Стихотворения Владимира Бенедиктова».
- 397³. Предание об Овидии более расширительно трактуется в н. т., стр. 400—401.
- 398¹. П. А. Вяземский в своей статье о «Цыганах» писал: «В заключение эпилог, в котором последний стих что-то слишком греческий для местоположения:
И от судеб защиты нет.
- Подумаясь, что этот стих взят из какого-нибудь хора древней трагедии» («Моск. телеграф» 1827, ч. XV, № 10, стр. 121).
- 400¹. И К. Ф. Рылев писал Пушкину в конце апреля 1825 г.: «...мне не правится слово: „рек“. Кажется, оно не свойственно поэме; оно принадлежит исключительно лирическому слогу» (Песн., т. XIII, стр. 169). Однако Пушкин сохранил это слово.

- 400². Белинский не знал, что «Борис Годунов» написан тремя годами ранее «Полтавы», датирующейся 1828 г. (см. примеч. 384¹).
- 401¹. «Покойный Р.»—К. Ф. Рылеев, который писал Пушкину в конце апреля 1825 г.: «„Цыган“ слышал я четвертый раз... Я подыскивался, чтоб привязаться к чему-нибудь, и нашел, что характер Алеко несколько унижен. Зачем водит он медведя и собирает вольную дань? Не лучше ли б было сделать его кузнецом» (ПсспII, т. XIII, стр. 168—169). По существу то же мнение в более пространным виде высказал «В.» (П. А. Вяземский) в своей статье о «Цыганах»: «Не хотелось бы видеть, как Алеко по селеньям *водит с пеннем медведя*. Этот промысел, хотя и совершенно в числе принадлежностей молдавских цыганов, не имеет в себе ничего поэтического... Если непременно нужно ввести Алеко в совершенный цыганский быт, то лучше предоставить ему барышничать и цыганить лошадыми. В этом ремесле, хотя и не совершенно безгрешном, всё есть какое-то удалство и, следовательно, поэзия» («Моск. телеграф» 1827, ч. XV, № 10, стр. 119).
- 402¹. Выражение «чахоточным отпом немного тощей Энеиды» взято из послания Пушкина к А. Л. Давыдову («Нельзя, мой толстый Ари-стип»).
- 403¹. Белинский не вполне был прав. В поэме «Тень Фонвизина», в критических набросках и в письмах к друзьям, не огубликованных тогда, а потому и неизвестных Белинскому, Пушкин критиковал и Державина, и Карамзина, и Жуковского, и Озерова, и Батюшкова и др.
- 404¹. Об авторах названных произведений см. ИАН, т. V, примеч. 33².
- 404². Изложенное понимание «гомеровского вопроса» не позволяет сделать вывод о том, какие именно работы имеются здесь в виду—Карла Лахмана, вышедшие в 1837 и 1841 годах, или Ф. Вольфа и его последователей, появившиеся ранее. Но самая точка зрения Белинского в дальнейшем развитии «гомеровского вопроса» получила оправдание в большей мере, чем критикуемая им «теория мелких песен».
- 407¹. Пушкин, действительно, хотел сначала назвать свою поэму «Мазепой». Под этим именем она сперва фигурировала и в переписке современников и в предварительных сообщениях печати. Изменение заглавия поэмы обсуждалось и в последующих критических статьях, появившихся на страницах «Сев. пчелы» (1829, № 39), «Моск. телеграфа» (1829, ч. XXVI, № 7, стр. 340), «Галатеи» (1839, ч. III, стр. 565), «Атеней» (1829, ч. II. Критика, стр. 180) и «Вестника Европы» (1829, № 9, стр. 17). Сам Пушкин позднее в своем возражении критикам «Полтавы» писал в связи с этим: «В „Вестнике Европы“ заметили, что заглавие поэмы ошибочно и что, вероятно, не назвал я ее „Мазепой“, чтобы не напомнить Байрона. Справедливо — но была тут и другая причина: эпиграф (альманах «Деница» на 1831 г., стр. 124—130).
- 411¹. Против возможности и естественности любви Мазепы и Марии восстали, в частности, критик «Сына отечества», который не мог и не хотел верить, чтобы Мария «могла влюбиться в старика и еще в такого гнусного, как он представлен в поэме» (1829, т. III, № 15, стр. 49), и особенно Н. И. Надеждин, который писал в своей статье о «Полтаве»: «Естественен ли, например, что семидесятилетний старик... на пороге гроба „ведает любовь“? И какую же любовь?.. *Раскаленную!*.. Говорят, правда, русская пословица: *Седина в голову, а бес в ребро!* Но — полубылые фарсы разве называются любовью?.. Я не говорю уже ничего

о любви самой *Марии*, хотя собственный горький опыт давно уже удостоверяет меня, что „старца строгий вид, ||Рубцы чела, власы седые“ редко, очень редко. „||В воображенне красоты ||Влагают страстные мечты!“» («Вестник Европы» 1829, № 9, стр. 37—38). С возражением против подобных нападок тогда же выступил М. А. Максимович. Он писал: «Любовь сия есть, конечно, необыкновенное, нельзя сказать, однако ж, небывалое, явление, по крайней мере в Матрене не подлежащее сомнению». В подтверждение своего мнения Максимович сослался на любовь венецианки Дездемоны к черному мавру в трагедии Шекспира и привел выдержки из письма Мазепы к Марии, не оставляющие сомнения в этой любви («Атеней» 1829, ч. II, Критика стр. 510—512). На тот же пример в ряду многих других литературных примеров сослался и сам Пушкин в своем возражении критикам «Полтавы», опубликованном в «Деннице»

412¹. Приведа в своей статье о «Полтаве» строки: «Стыдися отверг венец Украины || И договор, и письма тайны», Н. И. Надеждин заметил: «Верно усечения опять входят в моду!..» («Вестник Европы», 1829, ч. CLXV, № 9, стр. 43). Стих: «Он, должный быть отцом и другом» — признал неудачным С. Е. Раич в статье о «Полтаве» («Галатей» 1839, ч. III, № 26, стр. 646).

413¹. У Пушкина: «Ее уста, как роза, рдеют».

415¹. Имеются в виду: Н. И. Надеждин, который заметил об ответе Кочубея Орлику: «Что хорошо, то хорошо!» («Вестник Европы» 1829, ч. CLXV, № 9, стр. 39), и критик «Сына отчества», назвавший этот ответ «прелестью» (1829, ч. CXXV, № 16, стр. 105).

417¹. «быстрым холодом вдохновения, подымающим волосы на голове» — пересказ двух стихов из послания Пушкина «Жуковскому» («Когда к мечтательному мпру»):

И быстрый холод вдохновенья
Власы подьемлет на челе.

419¹. У Пушкина: «И славы полон взор его» (т. II, 1841, стр. 318).

426¹. «Один критик» — С. Е. Раич, который в статье о «Полтаве» назвал картину казни «довольно неприятной» и привел стихи о палаче, ряд которых, в том числе и строку «То в руки белые берет», выделил курсивом в качестве неудовлетворительных («Галатей» 1839, ч. III, № 26, стр. 647). «Другой» — Н. И. Надеждин, который привел, говоря об изображении Пушкиным любви Мазепы к Марии, пословицу: «Седина в бороду, а бес в ребро». Он же, сделав ряд выдержек из «Полтавы», писал: «А!.. каковы портреты!.. Подумаешь, что дело идет О Фарлафе и Рогдае!.. Подобные гротески в своем месте посмешили бы, конечно, в сладость, но здесь они, право, возбуждают сожаление!.. Пушкина можно назвать по всем правам гением — на *карикатуры!*» («Вестник Европы» 1829, ч. CLXV, № 9, стр. 30—31).

429¹. В автографе «Графа Нулина» этот стих читается: «Порою с барином шалит». Изменение в печатном тексте произведено по требованию Николая I. В таком виде этот стих печатался как во всех изданиях сочинений Пушкина, вышедших при его жизни, так и в посмертном издании, которое цитировал Белинский.

429². Первоначально 30 стихов из «Графа Нулина» под заглавием: «Отрывок из повести Граф Нулин», без подписи автора, были напечатаны в «Моск. вестнике» (1827, ч. 1, № IV, стр. 256).

430¹. Под «педаггической критикой» Белинский имеет в виду оценку «Графа Нулина» Н. И. Надеждиным в статье о «Бале» Баратынского и «Графе Нулине» Пушкина («Вестник Европы» 1829, № 3).

- 431¹. «Отеч. записки» 1844, т. XXXVII, № 12 (ценз. разр. около 30/XI), отд. V, стр. 45—72. Без подписи.
- 432¹. Белинскому не было известно, что Крылов печатал оригинальные басни уже в 1788—1789 гг.: с 1808 г. публикация оригинальных басен была Крыловым возобновлена. Из 198 басен, входящих в «Басни в девяти книгах» (1843), с Лафонтеном непосредственно связано лишь 28 басен.
- 435¹. «Жанна» (1844) — социальный роман, главные персонажи которого принадлежат к различным классам общества (Жанна — неграмотная крестьянка, ее молочный брат Гильом де Буссак — дворянин, Леон Марсилля — представитель чиновничества и т. д.). В романе нашли отражение идеи утопического социализма.
- 437¹. Цитата из повести «Бэла» («Герой нашего времени»).
- 437². Джон Буль — шуточное прозвище англичан.
- 439¹. Намек на роман М. Н. Загоскина «Тоска по родине», где имеется сцена с «пьяным лакеем».
- 439². Цитата из статьи Гоголя «Несколько слов о Пушкине» (см. н. т., стр. 334 и примеч. 336¹).
- 440¹. Сопоставление «Модной жены» и «Евгения Онегина» делали еще в двадцатых годах: Н. А. Полевой («Моск. телеграф» 1825, ч. II, № 5, стр. 48) и Д. В. Веневитинов («Сын отечества» 1825, ч. С, № 8, стр. 380).
- 441¹. Сближение Пушкина с Байроном производилось весьма часто, начиная с двадцатых годов. В частности, делали это Н. А. Полевой («Моск. телеграф» 1825, ч. II, № 5, стр. 49—50), К. А. Полевой («Моск. телеграф» 1829, ч. XXVII, № 10, о «Полтаве», стр. 219—236), критик «Сына отечества» (1829, ч. СХХV, № 15, стр. 44—45) и Н. И. Надеждин («Вестник Европы» 1829, № 9, стр. 21). Белинский уже в «Литературных мечтаниях» решительно возражал против утверждений о подражательности пушкинского творчества, горячо отстаивая его глубокую национальную самобытность: «Несправедливо говорят, будто он подражал Шенье, Байрону и другим: Байрон владел им не как образец, но как явление, как властитель дум века, а я сказал, что Пушкин заплатил свою дань каждому великому явлению. Да — Пушкин был выражением современного ему мира, представителем современного ему человечества; но мира русского, но человечества русского» (ИАН, т. I, стр. 72). Эти взгляды повторены и в настоящей статье о Пушкине.
- 443¹. Цитата из стихотворения Лермонтова «Журналист, читатель и писатель».
- 444¹. «Забавной болтовней» назвал роман Пушкина Н. И. Надеждин в статье о седьмой главе «Евгения Онегина» («Вестник Европы» 1830, № 7, стр. 183—224). В своих последних оценках «Евгения Онегина» с Надеждиным сошелся и Н. А. Полевой. В статье о седьмой главе «Евгения Онегина» он находил, что «„Онегин“ — есть собрание отдельных, бессвязных заметок и мыслей о том, о сем, вставленных в одну раму, из которых автор не составит ничего, имеющего свое отдельное значение» («Моск. телеграф» 1830, ч. XXXII, № 6, март, стр. 241). Примерно то же он повторил и в рецензии на «Евгения Онегина», появившейся в 1833 г. («Моск. телеграф» 1833, ч. I, № 6, стр. 239).
- 445¹. Гл. 8, строфа L. Четвертый стих у Пушкина: «Явились впервые мне». Курсив Белинского.

- 448¹. Под писателями, любившими изображать высшее общество, Белинский подразумевает главным образом Л. В. Бранта и Владимира Войта, романы которых из жизни высшего общества он обстоятельно разбирал (ИАН, т. VIII).
- 448². Под «некоторыми нашими литераторами» Белинский подразумевает в первую очередь С. Е. Раича, помещившего в 1839 г. в своем журнале «Галатея» ряд статей о Пушкине, в которых он с либерально-демократических позиций упрекал поэта за светский характер его романа. В статье об «Евгении Онегине» он писал: «Это роман, в котором более или менее отражается общество, современное Пушкину, разумеется общество аристократическое... Жаль, что поэт наш почти исключительно ограничился одним только высшим сословием; он много нашел бы поэзии в низших слоях общества, ближайшего к природе...» («Галатея» 1839, ч. III, № 23, стр. 420). В его же статье «Лирические стихотворения А. Пушкина» мы читаем: «Пушкин — не поэт всего человечества, как вздумалось сказать об нем одному из его записных панегиристов, а поэт русский и по преимуществу поэт так называемого большого света, или, что всё равно, поэт будуарный» (там же, ч. IV, № 29, стр. 192). — Под одним «записным панегиристом» Пушкина Раич, конечно, подразумевал Белинского, который уже в «Литературных мечтаниях» назвал Пушкина «представителем современного ему человечества» (см. примеч. 441¹).
- 450¹. Неточная цитата из «Горя от ума» (д. IV, явл. 4). У Грибоедова: «Да из чего беснуетесь вы столько?»
- 454¹. Гл. 1, строфы XLV, XLVI и XLVII. Шестой стих сверху у Пушкина: «Неподражательная странность». Курсив Белинского.
- 454². Цитата из басни И. А. Крылова «Зеркало и Обезьяна».
- 455¹. Курсив Белинского
- 457¹. Гл. 7, строфа XXIV; гл. 8, строфы VIII—XI. В цитатах курсив Белинского.
- 457². Выражения «добрый малый, как вы да я, как целый свет» и «совет отстать от моды обветшалою» Пушкин вкладывает в уста одного из рядовых представителей «света». Сам же поэт прямо и резко возражает на все эти определения следующими затем строфами, начиная от «Зачем же так неблагоприятно».
- 459¹. «Мужик» — цензурная в прижизненных и посмертном изданиях романа Пушкина замена слов: «И раб».
- 459². Курсив Белинского.
- 459³. Гл. 2, строфы IV и V.
- 461¹. Гл. 4, строфа XI. Курсив Белинского.
- 463¹. Гл. 8, строфа XIV. Курсив Белинского.
- 468¹. У Пушкина стихи седьмой, третий и первый снизу: «И, зарывав, у ваших ног»; «Вооружать и реч и взор»; «Глядеть на вас веселым взглядом».
- 468². Гл. 8, строфа XXXVI. Курсив Белинского.
- 470¹. Гл. 2, строфы VI и X. У Пушкина: девятый и четвертый стихи снизу: «Богиня тайн и вздохов нежных»; «Где долго в лоно тишины». Курсив Белинского.
- 472¹. У Пушкина: «Шил, ел, скучал, толстел, хирел».
- 473¹. «Отеч. записки» 1845, т. XXXIX, № 3 (ценз. разр. 28 II), отд. V, стр. 1—20. Без подписи.

- 480¹. Грандисон — герой одноименного романа С. Ричардсона, частично переведенного на русский язык в 1793—1794 гг. под заглавием «Англинские письма, или История кавалера Грандиссона» (СПб., т. I—VIII).
- 481¹. У Пушкина (гл. 2, строфа XI): «Гораздо меньше был умен». Начало цитаты — из строфы XXXIV.
- 485¹. Речь идет об «Опыте исторического словаря о российских писателях» (1772) Н. И. Новикова.
- 489¹. Гл. 3, строфы VII—X. Курсив Белинского.
- 489². Вольмар и Юлия — герои романа Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элонза»; Малек-Адель — герой романа М. Коттен «Матильда, или Крестовые походы»; де Линар — герой романа В. Крюднер «Валерия»; Вертер — герой романа Гёте «Страдания молодого Вертера»; Кларисса — героиня романа С. Ричардсона «Кларисса Гарлоу»; Дельфина — героиня одноименного романа А. Сталь.
- 491¹. Гл. 3, строфы XVII—XIX. Курсив Белинского.
- 491². У Пушкина: «Мы не слыхали про любовь».
- 492¹. У Пушкина: «Была бы верная супруга».
- 494¹. Курсив, а также вопросительный и восклицательный знаки в скобках — Белинского.
- 495¹. Эти две строфы Пушкин исключил, заменив их в окончательном тексте третьей главы романа строфой XXV («Кокетка судит хладнокровно»). У Пушкина первый, пятый и шестой стихи сверху: «А вы, которые любили»; «Тоски, надежд и неги сладкой, ||Быть может, если вам украдкой».
- 496¹. Эти стихи Пушкин исключил из белой рукописи седьмой главы («Альбом Онегина»).
- 497¹. Гл. 7, строфа XXI. Курсив Белинского.
- 498¹. Курсив Белинского.
- 499¹. Курсив Белинского.
- 500¹. В цитате курсив Белинского.
- 501¹. Курсив Белинского.
- 501². Белинский осуждал Татьяну за то, что она, с его точки зрения, профанировала высокое чувство любви, принося его в жертву «законам подлой, бессмысленной и презираемой им толпы». За это он резко осуждал и свою невесту. Когда последняя «из боязни толков» отказывалась приехать к нему в Петербург венчаться, он с возмущением писал ей 4 октября 1843 г.: «Вы чувствуете одно, веруете одному, а делаете другое. А это и невеликодушно и неблагородно! Это значит молиться богу своему втайне, а възяв приносить жертвы идолам. Это страшный грех! О, я понимаю теперь, почему вы так застываетесь за Татьяну Пушкина и почему меня это всегда так бесило и опечаливало, что я не мог говорить с вами порядком и толковать об этом предмете! Любовь есть религия женщины, и нет для женщины высшего и более святого наслаждения, как всем жертвовать своей религии. Для нее свято всякое законное и справедливое требование того, кого она любит». Всем пожертвовала для любимого человека Мария, героиня «Полтавы», и Белинский, не колеблясь, поставил ее выше Татьяны (н. т., стр. 425). В настоящей статье Белинский широко развил взгляд на Татьяну, высказанный им в письме к В. П. Боткину от 4 апреля 1842 г.

- 502¹. Работа Пушкина над «Евгением Онегиным» продолжалась более 8 лет: первая глава начата 9 мая 1823 г.; письмо Онегина (в восьмой главе), написанное позже всего, датируется 5 октября 1831 г.
- 503¹. У Пушкина: «И мало к вей привязан я».
- 505¹. «Отеч. записки» 1845, т. XLIII, № 11 (ценз. разр. 31/X), отд. V, стр. 1—22 Без подписи.
- 505². См. примеч. 384¹.
- 505³. О том, как встречен был критикой «Борис Годунов», Белинский говорил еще в 1831 г. в небольшой рецензии на брошюру «О Борисе Годунове, сочинении Александра Пушкина. Разговор» (ИАН, т. I, стр. 18). Сводка прижизненных отзывов о «Борисе Годунове» дана в ПссП (т. VII, 1935, стр. 436—459).
- 508¹. Белинский ошибается, говоря о «рабском» следовании Пушкина Карамзину. Основным, но не единственным источником, откуда Пушкин брал исторические материалы для «Бориса Годунова», были тт. X и XI «Истории государства Российского» Карамзина, вышедшие в свет в марте 1824 г. Но в политическом осмыслении исторических событий Пушкин был не только вполне самостоятельным, но и стоял по ряду существенных вопросов на позициях, прямо противоположных карамзинским. Политические воззрения Пушкина нашли, в частности, выражение в разговоре Афанасия Пушкина с Шуйским («Москва. Дом Шуйского») и в разговоре Гаврилы Пушкина с Басмановым («Ставка»).
- 513¹. «Добродушный пафос» Дмитрия Самозванца в одноименной трагедии Сумарокова заключается в том, что на протяжении всей трагедии он сам на все лады величает себя «алодеем», «тираном» и т. д. «Дмитрий Самозванец» Сумарокова, представленный в первый раз в Петербурге 1 февраля 1771 г., долго не сходил со сцены, особенно провинциальных театров. В середине двадцатых годов он с успехом шел в театре Гладкова в Пензе, где видел его Белинский, бывший тогда учеником Пензенской гимназии.
- 513². С отрицанием, в противовес Карамзину, виновности Бориса Годунова в убийстве царевича Дмитрия и с высокой оценкой личности и деятельности Годунова выступил М. П. Погодин в статье «Об участии Годунова в убийстве царевича Дмитрия», напечатанной в журнале «Московский Вестник», 1829, ч. III. На полях статьи в журнальном экземпляре Пушкин набросал ряд возражений Погодину (ПссП, XII, стр. 243—256), но они очевидно были неизвестны Белинскому. Позднее точку зрения, аналогичную Погодину, высказал А. А. Краевский в предназначенной для четырнадцатого тома «Энциклопедического лексикона» А. А. Плюшара работе «Царь Борис Феодорович Годунов». Работа эта не была принята редакцией словаря и вышла отдельным изданием (СПб., 1836).
- 514¹. Цитата из опубликованного анонимно перевода Леонтьева («Репертуар русского театра» 1840, № 9, приложение № 1, стр. 18; акт II, сцена 7). Положительный отзыв Белинского об этом переводе см. в ИАН, т. IV, стр. 321.
- 517¹. В «Отеч. записках» — «зятем». Исправлено как описка или опечатка: Борис Годунов был не зятем, а шурином наследника Грозного, т. е. Федора Иоанновича.
- 520¹. В «Отеч. записках» вместо «раб» — «брат». Исправление произведено на основании СсБ.

- 524¹. Стих из стихотворения Лермонтова «Не верь себе». О юношеских стихотворениях Пушкина, которые «молодежь того времени так любила читать в рукописи», см. примеч. 338¹.
- 524². Имеется в виду эпиграмма: «Послушайте: я сказку вам начну». «Илья-богатырь» — стихотворная сказка «Илья Муромец», которую Карамзин начал (и не закончил) в 1794 г. (ПссII, т. II, кн. 1, стр. 39).
- 525¹. Курсив Белинского.
- 525². О. П. Сенковский высмеивал употребление старинных слов в статье: «Резолюция на челобитную *сего, оного, такового, коего, вышеупомянутого, вышеереченного, нижеследующего, ибо, а потому, поелику, якобы* и других причастных к оной челобитной, по делу об изгнании оных, без суда и следствия, из русского языка» («Библ. для чтения», 1835, т. VIII, № 2, отд. VII, стр. 26—34). Иронический выпад против Сенковского, который «даже завязал целое дело о двух местоимениях: „сей“ и „оний“, которые показались ему неизвестно почему неуместными „в русском слогѣ“, действительно, имеется в опубликованной в первом номере пушкинского «Современника» статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 гг.», которую Белинский рассматривал как программу нового журнала, приписывая ее перу самого издателя, т. е. Пушкина. В ответ на это Белинский в своей рецензии на первую книжку «Современника» решительно возражал против защиты «старопечатных слов» (см. ИАН, т. II, стр. 183).
- 525³. В «Евгении Онегине», говоря о театре, Пушкин писал: «Там наш Катенин воскресил Корнеля гений величавый» (гл. 1, строфа XVIII), имея в виду перевод Катениным трагедии Корнеля «Сид».
- 525⁴. См. примеч. 508¹.
- 526¹. «Смерть Ляпунова», драма С. А. Геденова (1845); «Князь Михаил Васильевич Шуйский», драма Н. В. Кукольника (1835); «Россия и Баторий», историческая драма барона Е. Ф. Розена (1833); «Дочь Иоанна III», трагедия его же (1837); «Дмитрий Самозванец», трагедия А. С. Хомякова (1833); «Царь Василий Иоаннович Шуйский, или Семейная ненависть», драма П. Г. Ободовского (1842); «Елена Глинская», драма Н. А. Полевого (1842); неясно, что имеет в виду Белинский, говоря о «Пожарских»: трагедия М. В. Крюковского «Пожарский» была написана задолго до «Бориса Годунова», в 1807 г.
- 527¹. «Сцена в Чудовом монастыре», опубликованная в первой книжке «Моск. вестника» за 1827 год, вызвала много толков и сочувственных откликов в печати. И. В. Киреевский в статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» писал, что эта сцена «заставляет нас ожидать от трагедии... чего-то *великого*» («Моск. вестник» 1828, ч. VIII, № 6, стр. 195). В статье С. П. Шевырева «Обозрение русской словесности за 1827 год» читаем: «Но всего важнее, всего утешительнее появление сцены из „Бориса Годунова“ между Пименом и Григорием, которая сама в себе представляет целое, особое произведение... Это создание есть неотъемлемая собственность поэта и, что еще отраднее, — поэта русского, ибо характер Пимена носит на себе благородные черты народности» («Моск. вестник» 1828, ч. VII, № 1, стр. 68—69).
- 527². Курсив Белинского.
- 528¹. У Пушкина: «Нельзя прочесть его сокрытых дум». Курсив Белинского.
- 533¹. Местничество было отменено лишь 12 января 1682 г. Знаками в скобках Белинский, повидимому, выражает сомнение в возможности подготовки отмены местничества при Борисе Годунове.

- 535¹. «Отеч. записки» 1846, т. XLVIII, № 10 (цenz. разр. около 30/IX), отд. V, стр. 41—68.
- 536¹. В конце 1832 — начале 1833 г. Пушкин задумал написать большую поэму «Езерский» в онегинских строфах с героем Езерским — обедневшим потомком древнего боярского рода. Поэма о Езерском не была закончена, но творческий материал ее был в значительной степени использован Пушкиным в написанной им через некоторое время поэме «Медный всадник» (1834). Строфы же о роде Езерского в несколько переработанном виде были опубликованы Пушкиным в «Современнике» (1836, кн. III) под названием «Родословная моего героя» и с подзаголовком «Отрывок из сатирической поэмы».
- 537¹. В цитате курсив Белинского.
- 537². Очевидно, Белинскому был неизвестен один из рукописных набросков Пушкина, относящийся к 1830 г. и начинающийся словами: «В одной газете официально сказано было: «Конечно, есть достоинство выше знатности рода, именно: достоинство личное... Имена Мина и Ломоносова вдвоем перевесят, может быть, все наши старинные родословные, но неужто потомству их смешно было бы гордиться ими именами» (ПссII, т. XI, стр. 160—161).
- 538¹. В цитате курсив Белинского.
- 540¹. Белинский, повидимому, имеет здесь в виду слова, которые Пушкин вложил в 6-й главе «Капитанской дочки» в уста Гриневу при его рассказе о зверском допросе пленного башкирца с вырезанным языком: «Когда вспомню, что это случилось на моем веку... не могу не дивиться быстрым успехам просвещения и распространению нравл. человеколюбия... Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов без всяких насильственных потрясений».
- 540². Курсив и вставка в скобках Белинского.
- 540³. В «Литературной газете» 1830 г., издававшейся А. А. Дельвигом при ближайшем участии Пушкина, в ответ на упреки различных журналистов по адресу Пушкина и его друзей в «литературном аристократизме» был напечатан ряд полемических статей, заметок и эпиграмм. Одна из этих статей, «Новые выходы против так называемой литературной аристократии», возможно, была написана самим Пушкиным. Белинский с демократических, «плебейских» позиций осуждал «светскую» линию «Литературной газеты».
- 540⁴. Белинский имеет в виду набросок «Лорд Байрон» («Род Байронов один из самых старинных в английской аристократии...»), относящийся к 1835 г. и впервые напечатанный в посмертном издании Пушкина (т. XI, стр. 81—88).
- 541¹. В цитате курсив Белинского. Второй стих сверху у Пушкина: «Я разбираю с досужий час».
- 541². Цитата из «Письма о пользе стекла» Ломоносова.
- 542¹. Доподлинно Белинского совершенно правильна: в тексте «Медного всадника», напечатанного после смерти Пушкина в «Современнике» (1837, т. V, стр. 1—21) с цензурными пропусками и поправками, сделанными В. А. Жуковским по требованию Николая I, и перепечатанном в таком виде в посмертном издании, не было стихов: «Добро, строитель чудотворный! — Шепнул он, алобно задрожав: — Ужо тебе!..»
- 543¹. Последние четыре стиха были зачеркнуты Николаем I. В. А. Жуковскому удалось в печати восстановить их, но с заменой третьего стиха снизу, который у Пушкина читается: «Померкла старая Москва».

544¹. У Пушкина: «Ни о почиющей родне» (ПссП, т. V, стр. 138).

544². Под этим названием в русской литературе XVIII в. известны два произведения: «Потоп», перевод с французского Алексея Сергеева (М., 1783), и «Потоп» Геснера, перевод Е. В. Херасковой («Вечера», 1772, ч. 1, стр. 160).

545¹. У Пушкина стих 3 сверху: «Где над возвышенным крыльцом». Стихи 2 и 1 снизу по требованию Николая I В. А. Жуковский переделал. В подлиннике они читаются:

Стоит с простертою рукою
Кумпр на бронзовом коне.

Стих 10 снизу, который у Пушкина читается «Насмешка неба над землей», поэт сам по цензурным соображениям изменил в рукописи поэмы, посланной им на «высочайшую» цензуру Николаю I, на «Насмешка рока над землей». Курсив Белинского.

545². Второй стих снизу по требованию Николая I переделал В. А. Жуковский. В подлиннике он читается: «Кумир с простертою рукою». Курсив Белинского.

546¹. Пятый стих сверху у Пушкина: «Бунтуя злобно вокруг него». Стихи 8—22 сверху («Во мраке с медной головой» «Задумался... Но вдруг стремглав») представляют собой коренную переделку, которую по требованию Николая I В. А. Жуковский произвел для печати. Подлинный текст Пушкина таков:

Во мраке медною главою,
Того чьей волей роковой
Под морем город основался...
Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте уздой железной
Россию поднял на дыбы?
Кругом подножия кумпра
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лян державца полумира.
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный!—
Шепнул он, злобно задрожав,—
Ужо тебе!..» И вдруг стремглав

(ПссП, т. V, стр. 147—148). В цитате курсив Белинского.

547¹. Ср. ИАН, т. V, стр. 96, и н. т., стр. 195.

548¹. Графу Д. И. Хвостову Пушкин посвятил в «Медном всаднике» стихи:

Граф Хвостов,
Поэт, любимый небесами,
Уж пел бессмертными стихами
Несчастье невских берегов.

В этих стихах Пушкин явно иронизировал по адресу Д. И. Хвостова, написавшего бездарное стихотворение «Послание к** о наводнении Петрополя», которое было напечатано в «Невском альманахе» на 1825 г.

548². Слово «народности» употреблено здесь в смысле *популярности*.

548³. «Галуб» — «Тазит». См. примеч. 347².

548⁴. Цитата из баллады Шиллера «Торжество победителей» в переводе В. А. Жуковского.

549¹. У Пушкина стихи 2 и 4 сверху: «Он как чужой; он пелый день» и «Так в сакле вскормленный олень» (ПссII, т. V, стр. 73).

551¹. Отождествление чеченцев с черкесами восходит к тексту поэмы Пушкина. Какой именно народ (чеченцы или черкесы) изображен в «Тазите» — еще не установлено.

552¹. У Пушкина стих 1 сверху: «Они в толпе четою странной»; стихи 6 и 5 снизу: «Мне труд легок. Я удалю От нашей сакли тощий гол-од» (ПссII, т. V, стр. 78—79).

553¹. Повесть «Египетские ночи» писалась предположительно осенью 1835 года. Что касается стихов о Клеопатре, то они были в основном написаны гораздо ранее, между 2 октября и началом ноября 1824 г. и затем переработаны в 1828 году.

553². Имеются в виду стихи из «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье»):

Но как вино — печаль минувших дней
В душе моей чем старе, тем сильней!

553³. В своей оценке драматической поэмы Пушкина «Анджело» Белинский совершенно не учитывает ее взаимоотношений с трагедией Шекспира «Мера за меру».

554¹. Сцена из «Бориса Годунова», т. е. сцена в Чудовом монастыре, впервые была напечатана в первом номере «Моск. вестника» за 1827, а не за 1828 г. Сцена из «Фауста», написанная в 1825 г., первоначально была напечатана в «Моск. вестнике» (1828, № 9) под заглавием: «Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем», а затем под указываемым Белинским заглавием вошла в «Стихотворения Александра Пушкина» (СПб., 1829, ч. II).

554². Несколько измененная цитата из «Сказки для детей» Лермонтова: «Иль мелкий бес из самых нечиновных».

554³. У Пушкина: «В те дни, когда мне были новы». Курсив Белинского.

554⁴. У Пушкина: «Печальны были наши встречи».

555¹. Цитата из «Сказки для детей» Лермонтова. В подлиннике первый стих читается: «Мой юный ум, бывало, возмущал».

556¹. «Пир во время чумы» — перевод части четвертой сцены первого акта трагедии «Чумный город» английского драматурга Джона Вильсона, напечатанной на английском языке в 1816 г., а в 1829 г. вышедшей вторым изданием. Пушкин познакомился с этой трагедией в

1830 г. в Болдине. Несомненно, что за перевод «Чумного города» Пушкин принялся под влиянием холерной эпидемии, державшей его в Болдине и напомнившей ему чумную эпидемию в Лондоне в 1665 г., изображенную в трагедии Вильсона. Перевод, законченный 6 ноября 1830 г., при замечательной в основном его точности более сжат и ярк, чем подлинник. Что касается «Песни Мери» и особенно «Гимна чуме» Вальсингама, то они представляют собой в сущности даже не перевод, а являются совершенно оригинальными созданиями Пушкина.

557¹. В цитате курсив Белинского.

560¹. Цитата из стихотворения Лермонтова «Не верь себе».

560². О «Скупом рыцаре», «Каменном госте» и «Русалке» сам Белинский писал в 1838, 1840, 1841 и 1842 годах в статьях «Несколько слов о „Современнике“» (ИАН, т. II, № 33) и «Литературная хроника» (там же, № 58), в статьях о сборнике «Сто русских литераторов» (ИАН, т. III, № 33) и о «Горе от ума» (там же, № 130), в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (ИАН, т. V, № 1), в рецензиях на «Сочинения Александра Пушкина» (там же, № 32) и на драму Кукольника «Князь Даниил Дмитриевич Холмский» (там же, № 52) и в статье «Русская литература в 1842 году» (ИАН, т. VI). До 1846 г. о названных произведениях Пушкина писали немецкий критик К. А. Фарнгаген фон Энзе (перевод его статьи был напечатан в «Сын отечества» 1839, т. VII, отд. IV, стр. 1—37) и С. П. Шевырев («Москвитянин» 1841, ч. V, № 9, стр. 236—270).

561¹. Курсив Белинского.

562¹. Четвертый стих сверху у Пушкина: «В великолепные мои сады». В этой и последующей цитате курсив Белинского.

563¹. Печатное сообщение о разговорах по поводу происхождения «Русалки» мы впервые встречаем в настоящей статье Белинского. П. В. Анненков, основываясь на этих же слухах, потом высказал предположение в своих «Материалах для биографии А. С. Пушкина», что Пушкин писал «Русалку» для молодого музыканта Андрея Петровича Есаулова, с которым он познакомился через своего друга П. В. Нащокина, и кое в чем помогал ему. Однако версия эта лишена всякого основания (см. ПссП, т. VII, 1935, стр. 636—637).

564¹. Все цитаты из «Русалки» приведены Белинским по тексту посмертного издания сочинений Пушкина, во многом неточному.

566¹. «Роберт Дьявол» — опера Мейербера. См. примеч. 29¹.

570¹. Все цитаты из «Каменного гостя» даны Белинским по тексту посмертного издания сочинений Пушкина, не вполне точному.

573¹. Курсив Белинского.

573². Курсив Белинского.

576¹. «Сказка о попе и о работнике его Балде», написанная Пушкиным 13 сентября 1830 г., впервые была напечатана уже после смерти поэта в «Сыне отечества» (1840, т. II, № 5). Чтобы провести сказку через цензуру, В. А. Жуковский несколько изменил ее текст и дал заглавие: «Сказка о купце Кузьме Остолопе и работнике его Балде». Под таким заглавием сказка печаталась до 1882 г.

577¹. Калеб Бальдерстон — слуга Эдгара Равенсвуда, героя романа В. Скотта «Ламмермурская невеста».

- 578¹. «Летопись села Горюхина» — произвольное заглавие «Истории села Горюхина», под которым это произведение появилось после смерти Пушкина в «Современнике» (1837, т. V), а затем в посмертном издании его сочинений.
- 578². В извещении о выходе книги, напечатанном в «Библи. для чтения», (1834, т. II, «Литературная летопись», стр. 12), труд Пушкина назван был «Историей Пугачева». Но Николай I, полагая, что «преступник, как Пугачев, не имеет истории», собственноручно зачеркнул заглавие Пушкина и написал: «История Пугачевского бунта» (см. «Литературное наследство», № 16—18, стр. 526—527).
- 579¹. Только в 1855 г., т. е. через 9 лет после настоящей статьи Белинского, появилось первое научное издание сочинений Пушкина в шести томах, под ред. П. В. Анненкова; в 1857 г. вышел седьмой, дополнительный том.

Рецензии и заметки

- 583¹. «Отеч. записки» 1843, т. XXIX, № 7 (ценз. разр. 30/VI), отд. VI, стр. 8—10. Без подписи.
- 584¹. Речь идет о Ф. В. Булгарине и Н. Н. Грече. Об этом же см. н. т., стр. 643—644.
- 584². В «Очерках русской литературы» собраны статьи Н. А. Полевого, печатавшиеся ранее в «Моск. телеграфе», «Библи. для чтения» и «Сыне отечества». Искражал статьи Полевого и делал в них вставки редактор «Библи. для чтения» О. И. Сенковский.
- 584³. Сам Белинский в свое время встретил «Очерки» Н. А. Полевого большой статьей, в которой подверг их обстоятельному и суровому анализу, но вместе с тем признал, что «Очерки русской литературы» — книга интересная и достойная полного внимания (ИАН, т. III, стр. 501).
- 584⁴. Под театральным сборником Белинский подразумевает журнал И. Песочного «Репертуар русского театра». Драматические произведения Н. А. Полевого в 1842—1843 годах вышли отдельным изданием в четырех томах под общим заглавием: «Драматические сочинения и переводы Н. А. Полевого». Этому изданию Белинский посвятил три рецензии (ИАН, тт. VI, № 89 и № 126, и н. т., № 5).
- 585¹. Роман М. Н. Загоскина: «Кузьма Петрович Мирошев. Русская быль времен Екатерины II» (4 части, М., 1842). Белинский посвятил этому роману небольшую рецензию и обстоятельную статью (ИАН, т. VI).
- 585². «Отеч. записки» 1843, т. XXIX, № 7 (ценз. разр. 30/VI), отд. VI, стр. 10—17. Без подписи.

Белинский в течение всей своей деятельности был беспристрастен к Б. М. Федорову, как бездарному писателю и сообщнику Ф. В. Булгарина по шпионажу и доносам. С своей стороны и Б. М. Федоров буквально кипел ненавистью к Белинскому и «Отеч. запискам», аккуратно делая из них выписки «преступных» мест. В своей записке «Социализм, коммунизм и пантеизм в России за последние 25-летие», поданной в марте 1846 года Л. В. Дубельту, Булгарин писал: «Есть в Петербурге старинный литератор В. М. Федоров. . Он человек честный, благородный, без упрёка и истинный патриот, преданный

ИСПРАВЛЕНИЯ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
164	2 св.	полноте любви	полном любви
165	5 сн.	в типическом	в титаническом
190	10 св.	выговорил	заговорил

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Н. Ф. БЕЛЬЧИКОВ (главный редактор), Д. Д. БЛАГОЙ,
Б. П. БУРСОВ (зам. главного редактора), А. Г. ДЕМЕНТЬЕВ,
В. А. ДЕСНИЦКИЙ, В. С. НЕЧАЕВА,
В. С. СПИРИДОНОВ, Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ

*

Текст подготовил и комментарии составил В. С. Спиридонов
при участии А. П. Могилянского

*

Редактор тома Д. Д. БЛАГОЙ
Контрольный рецензент Ф. Я. ПРИЙМА

*

Редактор издательства А. И. Корчагин
Технический редактор Е. Н. Симкина
Корректор В. К. Гарди

*

Утверждено Ин-том русской лит-ры № 4-4В. Т-02416. Издат. № 3779.

Тип. заказ № 799. Подп. к печ. 16/III 1955 г.

Формат бум. 60×92. Бум. л. 23¹/₄+3 вкл. Печ. л. 46¹/₄.
+ 3 вкл. Уч.-издат. 45,2+0,2 вкл. Тираж 20 000. Цена 20 р.

2-я тип. Издательства Академии Наук СССР.
Москва, Шубинский пер., д. 10,