

## БАЙРОНИЗМ ПУШКИНА, КАК ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОБЛЕМА <sup>1)</sup>

### 1

Вопрос о влиянии Байрона на Пушкина обсуждается в русской науке и критике уже целое столетие. Он поднят был первыми рецензентами и читателями т. н. «байронических поэм»; в его обсуждении участвовали почти все, писавшие о Пушкине, в том числе, в сравнительно недавнее время, такие авторитетные знатоки западно-европейских литератур, как Стороженко, Дашкевич, Алексей Веселовский. Нельзя признать результаты их работ особенно плодотворными. Частичные совпадения отдельных мотивов установлены достаточно прочно: задумчивость Гирей в «Бахчисарайском Фонтане» и изображение Джафира в начале «Абидосской Невесты»; смерть Заремы и наказание Лейлы в «Гяуре»; некоторые внешние черты в образе пленника («И на челе его высоком не изменялось ничего...») и традиционная внешность байронического героя и т. п. Однако, более широкие и принципиальные выводы страдают неясностью и неопределенностью: с одной стороны, зависимость Пушкина от Байрона была признана самим поэтом и в какой-то мере является непосредственно очевидной для всякого читателя и исследователя; с другой стороны, мы так же непосредственно ощущаем гениальное своеобразие поэзии Пушкина и неохотно соглашаемся признать его зависимость от образов, боясь тем самым умалить его оригинальность,

---

<sup>1)</sup> Статья эта представляет вступительную главу из книги «Байронические поэмы Пушкина», подготовленной автором к печати. Первый набросок был прочитан в мае 1919 года в последнем заседании Пушкинского Общества при Петербургском Университете, состоявшемся под председательством проф. С. А. Венгерова.

а обостренное национальное сознание стремится обосновать самобытность и народность русского поэта отрицанием значительности и глубины возможных иноземных «влияний». В мою задачу не входит подробный разбор обширной литературы по этому вопросу. Причиной неясности выводов при обсуждении историко-литературной проблемы, имеющей столетнюю давность, является в данном случае, как и во многих других, некоторая неясность в постановке самого вопроса, методологическая непродуманность понятия «литературного влияния», результатом которой является бессознательное смешение разнородных и несоединимых точек зрения на этот вопрос. Для того, чтобы сдвинуть научную работу с мертвой точки, необходимо пересмотреть методологические предпосылки и выбрать метод, наиболее плодотворный для решения поставленной задачи.

Изучение влияния Байрона на Пушкина может идти в трех различных направлениях, которые смешиваются большинством исследователей. I. Влияние личности и поэзии Байрона на личность Пушкина. II. Влияние «идейного содержания» байронической поэзии на идейный мир поэзии Пушкина. III. Художественное воздействие поэзии Байрона на поэзию Пушкина. Только последний вопрос относится к понятию «литературного влияния» в точном смысле слова, к байронизму, как историко-литературной проблеме. Его обсуждение кажется мне и плодотворным и новым; оно получает неожиданную поддержку в суждениях и спорах современников Пушкина о новом явлении русского байронизма. Между тем, внимание исследователей останавливалось до сих пор преимущественно на первых двух вопросах, решение которых представляет, с методологической точки зрения, существенные трудности, требует от исследователя крайней осмотрительности и, вместе с тем, навряд ли сколь-нибудь заметно подвинет нас в понимании основной проблемы: каким образом большой и своеобразный поэт может влиять на другого поэта, не менее значительного и оригинального?

Что касается влияния Байрона на личность Пушкина, то здесь материал поэтических произведений Пушкина должен быть оставлен в стороне. Простое отождествление образов искусства с переживаниями автора, его человеческим, эмпирическим опытом, отжило свой век в истории литературы; по отношению к поэзии Пушкина, объективной, самодовлеющей, классически-законченной, биографиче-

ские отождествления требуют особенной осторожности; сам Пушкин не указал ли нам грань, отделяющую творческое сознание поэта от его эмпирического сознания и житейской «психологии» и «биографии» в таких стихотворениях, как «Пророк» или «Пока не требует поэта...»? Лишь косвенные указания писем, подвергнутые строгой и осмотрительной критике, позволяют в отдельных случаях решиться на те или иные отождествления и с некоторой вероятностью наметить пути творческого оформления жизненного переживания. Трудность для того, кто изучает байронизм Пушкина, как явление биографическое, увеличивается еще следующим обстоятельством: развитие каждой оригинальной и значительной личности может быть понято только, как развитие органическое, исходящее из глубочайших индивидуальных основ его бытия. В этом смысле для Пушкина пример и указания Байрона могли только помочь уяснению того, что сложилось в нем уже самостоятельно, дать имя переживанию, уже возникшему в нем в результате органического и независимого от внешних влияний процесса. Отсюда — проблема, неразрешимая в общей форме и представляющая в каждом частном случае огромные практические затруднения: влияние на личность уже предполагает личность, готовую воспринять это влияние, развившуюся самостоятельно навстречу этому влиянию: как отделить в такой личности самобытное от наносного? Я не говорю уже о трудностях биографического метода по существу: сравнивая «душу» Байрона с «душою» Пушкина, как это нередко делается, и определяя их взаимное тяготение, мы изучаем в большинстве случаев воздействие одной неизвестной нам величины на другую, столь же неизвестную. Отсюда — те неопределенности и общие места, которыми заполняются все подобные исследования. Например, мы читаем в известной статье Дашкевича<sup>1)</sup>: «Друг Пушкина, кн. П. А. Вяземский, справедливо заметил, что душа Пушкина была такая же кипучая бездна огня, как Байроновская...» «И у Пушкина была «душа мятежная...» «Подобно Байрону, Пушкин стал «жертвой несчастных сплетней...» «Он часто бывал подвержен так называемой хандре...» «Оба поэта были певцами свободы...» «Оба

<sup>1)</sup> Пушкин, Сочинения под ред. С. А. Венгерова, т. II, стр. 424. «Отголоски увлечения Байроном в поэзии Пушкина» (ср. также Н. П. Дашкевич «Статья по новой русской литературе». Сб. отд. русск. яз. и слов. II. Ак. Наук. т. XIII, стр. 330).

поэта разошлись с правительством, великосветскою публикою и угрожавшей ей журналистикой...» «Пушкин был выслан из Петербурга главным образом за оду «Вольность»...» «Подобно Байрону Пушкин очень принимал к сердцу делу освобождения Греции от турецкой неволи...» «Он был знаком, между прочим, и с Гречанкой, которая целовалась с Байроном...» и т. д. Мне кажется, такие параллели не только недостаточны для определения влияния Байрона на Пушкина, но они слишком зыбки и расплывчаты даже для того, чтобы можно было сближать обоих поэтов по их характеру и душевному настроению. Во всяком случае, они не уясняют нам ничего в проблеме «байронических поэм». Поэтому я считаю нужным исключить вопросы биографии из рассмотрения этих поэм и привлекать биографические данные лишь как подсобный материал при установлении знакомства Пушкина с английским поэтом, степени его начитанности, характера его отзывов об учителе и т. п.

Изучая влияние «идейного содержания» байроновских поэм на идейный мир поэзии Пушкина, мы наталкиваемся прежде всего на аналогичные трудности. Идейный мир поэзии Пушкина есть результат органического развития самого Пушкина; влияние со стороны и здесь могло лишь укрепить и прояснить уже сложившееся в самом поэте. Существеннее—другое соображение, имеющее общее методологическое значение. Говоря об «идейном содержании» художественного произведения, мы оперируем не с исторической реальностью, а с научной абстракцией, построенной ученым исследователем. По отношению к конкретному произведению искусства «мировоззрение», выраженное в системе отвлеченных понятий, есть результат научной обработки непосредственного содержания нашего художественного восприятия, в котором нам дана не система идей, а индивидуальны́й поэтический мотив (или «образ»): причем реальное существование принадлежит в произведении искусства только этому образу, а не идее. Поэтому методологически неправильно говорить, при изучении истории поэтических памятников, о влиянии системы идей, отвлеченных нами от произведений Байрона, на такую же идеологическую систему, построенную нами на основании произведений Пушкина: поэт заимствует не идеи, а мотивы, и влияют друг на друга художественные образы, конкретные и полные реальности, а не системы идей, существующие только, как наше построение. Можно говорить о влиянии образа раз-

очарованного Конрада на образ кавказского пленника, можно изучать традицию изображения индивидуалистического героя в лирической поэме Байрона и Пушкина, относясь при этом с полным вниманием к идейной значительности, к смысловой вескости данного образа или мотива, но принципиально неправильно говорить о том, что «индивидуализм» Байрона, как система идей, воплощенных в его поэмах, каким-то образом влияет на «индивидуализм» Пушкина в «Цыганах» или «Кавказском Пленнике».

Таким образом, намечается третий подход к проблеме «литературного влияния», который я считаю единственно правильным с историко-литературной точки зрения. Пушкин вдохновлялся Байроном, как поэт: чему он научился у Байрона в этом смысле, что «заимствовал» из поэтических произведений своего учителя и как приспособил заимствованное к индивидуальным особенностям своего вкуса и дарования? Именно этот вопрос, наиболее важный для историка литературы, оставался до сих пор незатронутым исследователями, если не считать отдельных указаний на те или иные заимствованные мотивы и положения.

Быть может, это основное методологическое разграничение станет понятнее на наглядном примере из области другого искусства. В истории живописи нередко ставится вопрос о влиянии художника-учителя на своих учеников, о художественной «школе» и традициях этой школы, быть может, — с большим правом, чем это делается в литературе, где понятия «учитель», «ученик» и «школа» могут употребляться только в переносном смысле. Так, Филиппино Липпи и Сандро Боттичелли были учениками фра Филиппо Липпи; вокруг Леонардо да Винчи сгруппировалась целая школа, к которой, между прочим, причисляют Бернардино Луини, Содомо и др. В чем проявляется здесь влияние учителя на ученика, и как подходит историк к исследованию таких вопросов? Разумеется, он не станет говорить о душевной жизни Филиппо или Леонардо, хотя биография первого представляет интересные черты, а последний, во всяком случае, был человек во всех отношениях выдающийся и, несомненно, должен был иметь на своих учеников и личное влияние. Он не станет спрашивать себя, каково было мировоззрение этих художников и как оно повлияло на их учеников, какое чувство жизни выражается в произведениях «ломбардской школы» и какие «идеи» передал Леонардо

своим ученикам; он, пожалуй, вовсе умолчит о том, что и учитель и ученики были люди Возрождения, более раннего или позднего, с теми взглядами и привычками, настроениями и верованиями, которые отличают людей эпохи Возрождения—все то, о чем мы неизменно находим нужным говорить, когда касаемся вопроса о «байронизме» Пушкина. Историк искусства подойдет к задаче своим особым методом, отличным от психологического анализа и философско-исторических построений: и прежде всего он начнет с предметной, объективной стороны вопроса—с анализа произведения искусства. Он покажет нам, что для художников данной школы характерным является известный тип Мадонны, излюбленный цвет волос, овал лица или улыбка (напр., «леонардовский» тип лица и «леонардовская» улыбка), постановка фигуры, некоторые жесты, форма драпировки и т. п.; он отметит традиционные приемы построения картины, которые передавались от учителя к ученику (напр., излюбленную в данной школе композицию «Natività»—«Рождества Христова»); наконец, он остановится на особенностях рисунка, живописной фактуры и т. д. При этом существование определенной традиции в флорентийской или ломбардской школе, конечно, не уничтожает оригинальности ученика по отношению к учителю: неповторимо-индивидуальное искусство Боттичелли не страдает от того, что он учился у Филиппо Липпи и, во многих отношениях, испытал влияние его школы, переработав по-своему ее наследие; однако, влияние это мы изучаем не в мировоззрении Боттичелли, не в его личной жизни, а в приемах его искусства, как живописца.

Именно так я хотел бы поставить вопрос о байронизме Пушкина. Пушкин учился у Байрона, как поэт. Какие художественные навыки и вкусы вынес он из мастерской своего учителя?

Пример, заимствованный из области изобразительных искусств, может показаться недостаточно убедительным. Всякое искусство имеет свои законы; по мнению многих, в искусствах изобразительных вопросы техники, мастерства, школы, играют неизмеримо более важную роль, чем в искусстве словесном. Но вот—другой пример, имеющий непосредственное отношение к вопросу о «литературных влияниях».

О влиянии «Фауста» Гете на «Манфреда» Байрона говорили уже современники обоих поэтов. В научной литературе ставился не раз вопрос о характере этого влияния. Известно, что Байрон читал

«Фауста» в 1816 году, находясь в Швейцарии, вместе со своим приятелем Льюисом (автором романа «Монах»): к этому времени относится начало работы над «Манфредом». Известно также, что он энергично отстаивал свою самостоятельность от всяких сближений с драматической поэмой Гете и более ранним «Фаустом» английского драматурга Марло. Неопределенность постановки вопроса о влияниях отразилась на решении и этой проблемы. Обычно указывают на сходство «идей»: Манфред, как и Фауст, разочарован в знании; с другой стороны, несомненно и различие: Фауст сетует на пределы, поставленные человеку в его постижении жизни, стремясь сам к знанию неограниченному и безусловному, тогда как Манфред, уже обладающий абсолютным знанием и властью над миром, и тем уподобившийся духам, испытал бесплодность всякого знания и достиг пределов абсолютного разочарования. Итак, при частичном сходстве и, вместе с тем,—при существенном различии идейного содержания, вопрос о действительном воздействии Гете на Байрона остается открытым, тем более, что идея разочарования с достаточной ясностью намечается у самого Байрона во всех предшествующих «Манфреду» поэмах, и путь от «Чайльд-Гарольда» через «Восточные поэмы» (особенно «Лару») к «Манфреду» производит впечатление непрерывного и органического развития, без всякого вмешательства посторонних «влияний».

Совершенно иначе решается вопрос, когда речь идет о влиянии чисто художественном. Когда от «Фауста» Гете, рассматриваемого, как произведение искусства, мы переходим к «Манфреду» Байрона, влияние это становится совершенно очевидным: образ кудесника Фауста, среди глубокой ночи, под высокими готическими сводами своей комнаты склоненного над пыльными фолиантами; его монолог о тщете человеческих знаний, как драматическая экспозиция; его заклинательное обращение к духам, покорным магической власти его желаний, как начало (завязка) действия, — вот те конкретные мотивы, в совершенно определенной композиционной функции, которые владели воображением Байрона, когда он работал над «Манфредом», и которые он действительно воспринял (если угодно — «заимствовал») у Гете, вложив в них новый идейный смысл, отчасти напоминающий «Фауста», отчасти различный, но созданный его собственным органическим развитием по уже намеченному в «Чайльд

«Гарольде» и «Восточных Поэмах» пути. Что касается «Фауста» Марло, то его сходство с «Манфредом», более отдаленное, объясняется тем, что в этой первой драматической обработке народной книги о Фаусте впервые вводится вступительная сцена, сохранившаяся затем в непрерывной традиции вплоть до Гете. Никакого более специального сходства между Байроном и Марло отметить нельзя, и в этом смысле утверждение Байрона, что он никогда не читал своего английского предшественника, кажется мне вполне правдоподобным.

С другой стороны, примером Гете объясняется та общая композиционная структура, которую придал Байрон своей «драматической поэме». В последней редакции «Фауст» Гете задуман, как произведение символическое: оно знаменательно открывается в «Прологе на небе» спором между Богом и дьяволом о достоинствах Человека, и жизнь Фауста рассматривается, как символический случай, как пример для решения этого спора. Как в средневековой «моралитэ», герой, поставленный в центре драмы — Человек (с большой буквы! — Every Man), над которым произносится суд, и за душу которого борются божественные и демонические силы; искушения на земном пути и конечное спасение души Фауста, победившей соблазны дьявола — вот та мотивировка, которая объединяет различные ступени действия драматической поэмы. В сущности Фауст, на значительном протяжении поэмы, — единственное действующее лицо, и все события, совершающиеся на сцене, как в средневековой моралитэ с ее аллегорическими персонажами, как бы развертывают перед нами его душевный мир и внутреннее действие, в нем происходящее; поэтому преобладающей драматической формой является монолог героя, прерываемый репликами его немногочисленных партнеров. Эту форму романтической «монодрамы», символической «моралитэ» на тему — жизнь Человека, мы находим и в «Манфреде» в еще более последовательном развитии. Монолог окончательно господствует над репликами других героев; фея Альц, охотник, злые духи и др. являются перед нами, как символические воплощения известных аспектов внутренней жизни героя; вопрос о спасении души и борьба божественных и демонических сил проходят перед нами на сцене, как в старинном театре. В этом смысле Байрон (как и Мидкевич в III части «Дедов») по своему продолжает литературную традицию эпохи романтизма, восходящую непосредственно к «Фаусту» Гете.



Итак, мы можем говорить о «литературных влияниях»: во-первых, — рассматривая особенности литературного жанра, т. е. общее композиционное задание; во-вторых, — в его пределах — отдельные поэтические образы или мотивы, нередко в определенной композиционной функции. И в том и в другом случае художественные вкусы эпохи и индивидуальное творческое устремление поэта-ученика определяют направление влияния поэта-учителя: оно совершается не как механическое воспроизведение образца, а как творческое претворение и приспособление его к индивидуальному своеобразию заимствующего поэта или к художественным потребностям его эпохи.

## 2

«Бахчисарайский фонтан», пишет Пушкин, «слабее «Пленника» и, как он, отзываясь чтением Байрона, от которого я с ума сошел»<sup>1)</sup>.

Это признание самого поэта настолько определено, что уже оно одно не позволяет сомневаться в законности поставленного вопроса: чему научился Пушкин у Байрона, как поэт? Насколько продолжительно и глубоко было это влияние?

Пушкин заимствовал у Байрона новую композиционную форму лирической поэмы и, в пределах общего композиционного задания, — целый ряд отдельных поэтических мотивов и тем, характерных для лирической поэмы Байрона, хотя и не составляющих неизменной и обязательной принадлежности этого романтического жанра, как такового. Но заимствование было связано с переработкой, учение под руководством любимого мастера — с постепенным обнаружением творческой самостоятельности ученика. Поэтому сравнение Пушкина и Байрона в их работе над одинаковыми темами, в пределах сходного композиционного задания, особенно ярко обнаруживает все различие их художественной личности, индивидуального стиля их поэтического творчества.

Традиционный тип классической «поэмы», господствовавший в XVIII веке на Западе и в России, по примеру древних и французов,

<sup>1)</sup> Пушкин, Сочинения, под ред. С. А. Венгерова, т. II, стр. 820.

представляет существенные отличия от нового романтического жанра, представленного в «Восточных Поэмах» Байрона и в так наз. «южных поэмах» Пушкина. Классическая поэтика не признавала смешения литературных видов и строго обозначила границы, приемы и задания каждого из них. Героическая эпопея эпохи классицизма есть произведение повествовательное, богатое внешними событиями и эпизодами, последовательное и медленное в своем движении от одного факта к связанному с ним следующему, охотно задерживающееся на подробностях и эпизодах внешнего характера. Тон повествования — объективный: личное чувство поэта, его эмоциональное участие в судьбе героев нигде не выражается в лирической окраске рассказа. Сюжет эпопеи — возвышенный, героический: изображаются события национальной и исторической важности — обычно, великие национальные войны; изображаются высокие и прославленные герои, «мужи совета и войны», их доблести и подвиги, в эпической идеализации, как носители предназначений родной страны. Особые приемы поэтического стиля установились с большою прочностью и способствуют условной идеализации: мифологическая «механика», участие богов в решениях и действиях героев («небесная мотивировка»), олицетворение душевных сил или абстрактных понятий в форме аллегорических персонажей, направляющих действие по типу древних богов. Высокий слог, сознательно противопоставленный языку разговорному, эпический размер — гекзаметр, александрийский стих, двустопишия шестистопного ямба — являются обязательной принадлежностью торжественного и медленного эпического сказа.

В противоположность поэме старого стиля лирическая поэма Байрона обрабатывает, по преимуществу, новеллистические сюжеты. Действие сосредоточено вокруг одного героя, изображает событие его внутренней жизни, психологический конфликт (чаще всего — любовь). Композиция носит явные следы синкретизма литературных жанров, присутствия в повествовании лирических и драматических элементов: лирическая увертюра, внезапный зачин, вводящий непосредственно в середину действия, в определенную драматическую сцену; сосредоточенность действия вокруг отдельных драматических ситуаций, как бы вершин повествования, отрывочность и недосказанность — в остальном; обилие драматических монологов и диалогов, прерывающих рассказ, как непосредственное выражение пере-

живаний героя. Лирическая манера повествования (лирические повторения, вопросы, восклицания и отступления поэта) подчеркивают эмоциональную заинтересованность автора в ходе действия и в судьбе героев; поэт как бы отождествляет себя со своим героем путем эмоционального участия в его поступках и переживаниях. В самом выборе слов появляется стремление к повышенной эмоциональной выразительности, к насыщенности лирическим содержанием, к эмфазе и нагнетанию однородных или резко контрастирующих эмоциональных эффектов. Короткий лирический размер, четырехударный балладный стих, приближающийся в большинстве случаев к метрической схеме четырехстопного ямба и объединенный в строфические тирады свободной конструкции и неопределенных размеров, придает произведению в самом ритме иную, более лирическую окраску.

Лирическая поэма Байрона имеет свою историю, до сих пор, к сожалению, еще не написанную. Через поэму-балладу Вальтера Скотта («Песнь последнего менестреля», 1805 г., «Мармион», 1808 г., «Госпожа Озера», 1810 г.) и лирическую поэму Кольриджа («Кристалль», 1798—1800 г.г.) она восходит к народной английской балладе исторического или романтического содержания, рецепция которой составляет важнейшее событие в истории английской (как и немецкой) поэзии во второй половине XVIII и в начале XIX века (сборник Перси «Памятники древней английской поэзии», 1765 г.; в Германии — «Народные песни» Гердера, 1778—79 г.г.). С одной стороны — внезапный зачин, вводящий в середину действия, отрывочность и недосказанность повествования — его «вершинность», чередование эпического рассказа с драматическим диалогом, традиционные лирические повторения, особенности ритма, с другой стороны — новеллистический сюжет и романтическая, «средневековая» фабула: все это казалось интересным в эпоху романтизма, наскучившего однообразным повторением изжитых схем классической поэтики, и указывало путь для создания поэмы в новом стиле, более соответствующем изменившимся художественным потребностям эпохи. Таким образом, остатки древнего хорового синкретизма народной поэзии в формальном строении баллады (соединение повествовательного сюжета с лирической и драматической обработкой) становятся источником нового синкретизма, вырастающего на почве романтической поэтики

(лирическая поэма, соединяющая особенности лирики, эпоса, драмы — при главенствующем значении лирической окраски).

Кольридж, как гениальный новатор, впервые использовал эти возможности в поэме нового типа: его «Кристалль» имеет слабо выраженный сюжет, она отрывочна и недосказанна, таинственная и волнующая лирическая атмосфера создается не только «сказочной» фабулой, но манерой повествования, лирическими намеками и недомолвками, эмоциональным участием автора, взволнованными повторениями, вопросами, восклицаниями. В творчестве Вальтера Скотта сильнее влияние исторической баллады. Он тяготеет к широким эпическим формам — его этнографические и исторические картины и сложные повествовательные сюжеты не уместятся в узких рамках лирической поэмы: вот почему он впоследствии переходит к чисто повествовательному жанру исторического романа (пусть, представляющий некоторые аналогии с позднейшим развитием Пушкина). Тем не менее, в композиции своих поэм он сохраняет традиционные особенности балладного жанра, его отрывочность, недосказанность, вершинность, смешение драматических сцен и диалога с эпическим рассказом, лирическую манеру повествования; а в «Мармионе» он является предшественником Байрона в попытке сосредоточить поэму вокруг личности и судьбы одного героя. Этот новый герой, которого Байрон в сатире «Английские барды и шотландские рецензенты» презрительно именуется «не совсем преступником, но лишь наполовину рыцарем» («not quite a felon, yet but half a knight»), величественный и гордый, мрачный и устрашающий, окруженный тайной и тревожимый призраком преступления, совершенного в прошлом, впервые попадает у Вальтера Скотта в поэму высокого стиля из популярных в конце XVIII века романов «тайны и ужаса» — Вальпола («Замок Отранто», 1765 г.), г-жи Рэдклифф («Удольфские тайны», 1794 г. и др.) и Льюиса («Монах», 1795 г.).

В произведениях Байрона лирическая поэма получила наиболее законченную форму и именно в этой форме она распространилась по всем европейским литературам. Из произведений Байрона в этом отношении особенно важны лирические поэмы лондонского периода (1812—16), так назыв. «Восточные Поэмы»: «Гяур», «Абидосская невеста», «Корсар», «Лара», «Осада Коринфа» и «Паризина». Эти поэмы образуют, несмотря на частичные несходства, обособленную и

замкнутую, исторически наиболее влиятельную группу; более поздние лирические поэмы «Шильонский Узник» (1816) и «Мазепа» (1817) представляют уже существенные отклонения от шаблонного типа. Байрон прежде всего усилил в композиции лирической поэмы то, что можно было бы назвать «центростремительной силой»: сосредоточение повествования вокруг личности героя, его внутренних переживаний, которые доминируют над действием, окрашивают собою фабулу и самую обстановку рассказа и, вместе с тем, путем эмоционального отождествления, как бы становятся лирическим выражением внутренней жизни поэта. В центр поэмы он поставил однообразно повторяющийся образ так называемого «байронического героя», неизменный по своей внешности, жестам и позам, раз навсегда определенный по своим внутренним качествам. Далее, он освободил лирическую поэму, как произведение современное, от связи с балладным средневековым Кольриджа и Вальтера Скотта, из которого она возникла исторически; но вместо этого создал свою особую обстановку действия — экзотические картины Востока, его природы и обитателей, и соответствующую этой обстановке романтическую фабулу — битвы, похищения, переодевания, нападения разбойников и т. п. Эти романтические мотивы, как и балладное средневековье Вальтера Скотта, нельзя считать присущими самому жанру, как таковому, а только данному историческому осуществлению этого жанра в искусстве Байрона. Но романтический стиль «Восточных Поэм» оказался во вкусе своего времени, наскучившего однообразной рационализацией жизни в классической поэзии XVIII века. Ученики и последователи Байрона, в том числе и Пушкин, вдохновлялись в его произведениях этими мотивами, и потому мы имеем право говорить в подобных случаях не о лирической поэме вообще, но более специально — о «байронических поэмах».

К числу таких «байронических поэм» должны быть отнесены и так называемые «южные поэмы» Пушкина, написанные между 1820 и 1824 г.г. Сюда относятся «Кавказский Пленник», «Братья Разбойники», эпический отрывок «Вадима» (II), «Бахчисарайский Фонтан» и «Цыганы». Название «южные поэмы» может иметь двоякий смысл: во-первых, поэмы написаны в ссылке, на юге России (за исключением «Цыган», законченных в селе Михайловском), во-вторых, они описывают экзотический юг (за исключением «Вадима» и, пожалуй, «Братьев Разбойников», место действия которых — в заволжских

стях); в последнем смысле термин «южные поэмы» приближается по своему значению к принятому у нас для Байрона названию «Восточных Поэм». «Руслан и Людмила» предшествует эпохе увлечения Байроном (знакомство с Раевскими, 1820 г.) и написана в сказочно шутливом жанре, распространенном в XVIII веке у многочисленных подражателей Ариосто (Вольтер, Виланд и др.). Широкий эпический сюжет, распадающийся на несколько ветвей, с большим числом героев, с разнообразными приключениями и эпизодами, навязанными на старинный композиционный мотив — путешествия в поисках за похищенной красавицей, все эти элементы традиционного жанра ничем не напоминают новый жанр лирической поэмы, который появился у Пушкина через два года под влиянием английского романтизма; разве только фикция рассказчика, обычная в таких поэмах, дает повод к употреблению в тех местах, где господствующий иронический тон переходит в лирически сочувственный, немногочисленных лирических вопросов и восклицаний, отдаленно напоминающих такие же приемы «байронических поэм». «Гавриилиада», написанная непосредственно после окончания «Кавказского Пленника», по сюжету и композиции стоит в иной литературной традиции, хотя и обнаруживает, по авторитетному мнению современного исследователя, «отход от манеры XVIII века... в направлении, определяемом типом Пушкинских «байронических поэм»<sup>1</sup>). «Полтава», как произведение более позднее (1828), нуждается в отдельном рассмотрении: наряду с несомненным влиянием Байрона и общей традиции «байронической поэмы», она обнаруживает новые и самостоятельные задания и в этом смысле завершает борьбу с учителем, намеченную уже в «южных поэмах». Наконец, первые песни «Евгения Онегина» и «Домик в Коломне» носят также следы увлечения байроническими образцами, но здесь источником вдохновения является особый жанр комической поэмы («Беппо», «Дон Жуан»): рассмотрение этого вопроса составляет особую тему.

Пушкин следует за Байроном в общей композиции лирической поэмы: ее отрывочность, недосказанность, обособление вершин, внезапный зачин, вводящий в середину действия, лирическая увертюра, заключающая описание природы или этнографическую картину, присутствие драматического элемента, лирическая манера повествова-

<sup>1</sup>) «Гавриилиада», ред. Б. В. Толмачевского, Петроград, 1922 г. стр. 66.

ния, — все эти особенности композиции находят в «южных поэмах» свое соответствие. Пушкин, как и Байрон, выбирает для поэмы новеллистический (любовный) сюжет, сосредоточенный вокруг одного героя, его душевных переживаний, романтическую фабулу, экзотическую обстановку действия. Портрет его героя напоминает героя «Восточных Поэм», биографическая реминисценция автора рассказывает на том же месте поэмы традиционную историю разочарования, прекрасные героини имеют сходство с восточными красавицами (тип Гюльнары) или прекрасными христианками (тип Медоры) у Байрона. Но элементы литературной традиции переработаны индивидуальным гением Пушкина, подчинены законам его поэтического стиля. Так, напр., рядом с моральным развенчанием байронического героя, о котором говорила критика, идет эстетическое развенчивание его единодержавия в поэме, как бы раскрепощение композиционных элементов лирической поэмы от безусловной подчиненности главному герою и утверждение их художественной самостоятельности: описание внешности героя, его эффектных жестов и поз и подробная характеристика его душевного мира и переживаний перестает быть единственной темой поэта; намечаются самостоятельные душевные миры второстепенных действующих лиц, в особенности героиня становится активным фактором развития действия; описания природы и этнографические картины из несамостоятельной композиционной роли вступления развиваются в самодовлеющие элементы поэтического целого. Появляется повествовательный элемент, рассказ, объединяющий композиционные вершины и несколько ослабляющий их обособленность: в дальнейшем развитии поэзии и прозы Пушкина этому элементу принадлежит особо важная роль. Наконец, стремление романтика Байрона к повышенной эмоциональной экспрессивности, его патетическая риторика — в словах, жестах и позах героев, в их внешнем облике и душевном переживании, не находит себе соответствия в классически строгом и сдержанном искусстве Пушкина, с его стремлением к вещественности, точности, логической ясности и живописной изобразительности. Освобождаясь от влияния романтика Байрона, Пушкин осознает самобытные корни своего творчества и возвращается к идеалам классического искусства, обогащенного более сложным художественным и жизненным опытом отшумевшей романтической эпохи.

Читая отзывы критики двадцатых годов о первых произведениях Пушкина, мы приходим неизбежно к заключению, что для современников проблема «байронизма» в русской литературе была прежде всего — проблемой искусства. Критика консервативная, классическая, и критика прогрессивная, романтическая, одинаково заняты вопросом о новом явлении в русской поэзии, возникшем под несомненным влиянием Байрона. Спорят о границах литературных жанров и о новом жанре, уничтожившем старые границы; обсуждают его композиционные особенности — отрывочность, вершинность, недосказанность; останавливаются на экзотической обстановке, описаниях природы, картинах жизни диких народов, на т. н. «местном колорите» (*couleur locale*); говорят о характере «байронического героя» и о приемах его характеристики. Для одних новые произведения Пушкина отвечают давно назревшей потребности — освободиться от надоевших литературных шаблонов: с этой точки зрения новые темы и новые формы соответствуют изменившемуся чувству жизни и художественному вкусу эпохи и осуществляют заветные чаяния литературных новаторов; для других они дерзко порывают с традицией, освященной веками и славными именами поэтов прошлого, разрушают законы искусства, построенные на разуме и незыблемые во все века, и на место художественной стройности, понятности и простоты классических форм, канонизируют хаотическое разрушение всякой формы, индивидуальный произвол поэта, уродливые отклонения испорченного вкуса романтической эпохи. Так, спор о «байронических поэмах» Пушкина становится спором о сравнительных достоинствах старой, классической и новой, романтической поэтики.

Первый высказался в этом смысле кн. П. А. Вяземский в статье о «Кавказском Пленнике»<sup>1)</sup>. «Шильонский Узник» Жуковского и поэма Пушкина обозначают для него наступление новой эры в истории русской поэзии. «... «Шильонский Узник» и «Кавказский Пленник», следуя один за другим, пением унылым, но вразумительным сердцу,

---

<sup>1)</sup> «Сын Отечества», 1822, ч. 82, № 43, и «Собрание сочинений», т. I.



прервали долгое молчание, царствовавшее на Парнассе нашем... Явление упомянутых произведений, коими обязаны мы лучшим поэтам нашего времени, означает еще другое: успех посреди нас Поэзии романтической». Вяземский—сторонник нового направления: он оправдывает смену художественных вкусов и поэтических стилей и не верит в незыблемые нормы искусства, одинаково обязательные для всех времен, противопоставляя им свободное вдохновение поэтического гения. «Нельзя не почестъ за непоколебимую истину, что литература, как все человеческое, подвержена изменениям... И ныне, кажется, настала эпоха подобного преобразования. Но вы, Милостивые Государи, называете новый род чудовищным потому, что почтеннейший Аристотель с преемниками вам ничего о нем не говорил. Прекрасно! Таким образом и Ботаник должен почестъ уродливое растение, найденное на неизвестной ниве, потому что ни Линней, ни Бошар не означили его примет; таким образом и Географ признавать не должен существования островов, открытых великодушною и просвещенною щедростью Румянцева, потому, что о них не упомянуто в землеописаниях, изданных за год до открытия. Такое рассуждение могло быть основательным, если Природа и Гений, на смех вашим законам и границам, не следовали в творениях своих одним вдохновениям смелой независимости и не сбивали ежедневно с места ваших Геркулесовых столпов...»

Спор между классиками и романтиками, точнее — между кн. Вяземским и критиком «Вестника Европы» (М. Дмитриевым) разыгрался, как известно, по поводу предисловия Вяземского к «Бахчисарайскому Фонтану» («Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны, или с Васильевского Острова», 1824). В области поэтических тем автор предисловия отмечает в романтической поэме — «отпечаток народности, местности»: «Цвет местности сохранен в повествовании со всей возможной свежестью и яркостью. Есть отпечаток Восточный в картинах, в самых чувствах, в слого...». В области композиции он говорит об отрывочности и недосказанности, как о неизменном признаке нового искусства: «...По обыкновению романтическогому, все это действие только слегка обозначено. Читатель в подобных случаях должен быть подмастерьем автора и за него досказывать. Легкие намеки, туманные загадки: вот материалы, подготовленные романтическим Поэтом» (слова классика). «Чем менее выска-

зывается прозаическая связь в частях, тем более выгоды в отношении к целому. Частые местоимения в речи замедляют ее течение, охлаждают рассказ. Есть в изобретении и вымысле также свои местоимения, от коих дарование старается отделяться удачными эллипсами. Зачем все высказывать и на все напирать, когда имеем дело с людьми понятия деятельного и острого?..» (ответ издателя).

Наиболее обстоятельное описание нового жанра «байронической поэмы» дается кн. Вяземским в рецензии на «Цыган»<sup>1)</sup>. Вяземский начинает со ссылки на свое давнишнее утверждение о влиянии Байрона на Пушкина: «Вероятно, не будь Байрона, не было бы и поэмы «Цыганы» в настоящем их виде, если однако ж притом судьба не захотела бы дать Пушкину места, занимаемого ныне Байроном в поколении нашем». Влияние это Вяземский устанавливает прежде всего в композиции «Цыган»: «В самой связи (Собр. соч.: форме) или лучше сказать в самом отсутствии связи видимой и ощутительной (Собр. соч.: так сказать условленной формы), по коему Пушкин начертал план создания своего, отзывается чтение Гяура Байронова и заключение облуданное, что Байрон не от лени, не от неумения не спаял отдельных частей целого, но напротив, вследствие мысли светлой и верного понятия о характере эпохи своей». За этим следует эстетическое оправдание новых приемов романтической композиции и психологическое обоснование перемены художественных вкусов в изменившемся чувстве жизни молодого поколения. «Единство места и времени, спорная статья между классическими и романтическими драматургами может отвечать непрерывающемуся единству действия в эпическом или повествовательном роде. Нужны ли воображению и чувству, законным судиям поэтического творения, математическое последствие и прямолинейная выставка в предметах, подлежащих их зрению? Нужно ли, чтобы мысли нумерованные следовали пред ними одна за другою, по очереди непрерывной, для сложения типа полного и безошибочного? Кажется, довольно отмечать тысячи и сотни, а единицы подразумеваются. Путешественник, любуясь с высоты окрестною картиною, минует низменные проме-

<sup>1)</sup> «Московский Телеграф» 1827, ч. 15, № 10, и «Собрание сочинений», т. I, 313. В. В. Ситовский неправильно приписывает эту статью Н. Полевому; см. «Пушкин, его жизнь и творчество», стр. 482.

жутки и объемлет одни живописные выпуклости зрелища, перед ним разбитого. Живописец, изображая оную картину на холсте, следует тому же закону и, повинаясь действиям перспективы, переносит в свой список одно то, что выделяется из общей массы. Байрон следовал этому соображению в повести своей. Из мира физического переходя в мир нравственный, он подвел к этому правилу и другое. Байрон, более всех других в сочувствии с эпохою своею, не мог не отразить в своих творениях и этой значительной приметы. Нельзя не согласиться, что в историческом отношении не успели бы мы пережить то, что пережили на своем веку, если происшествия современные развивались бы постепенно, как прежде, обтекая заведенный круг старого циферблата: ныне и стрелка времени как-то перескакивает минуты и считает одними часами. В классической старине войска осаждали городок десять лет, и песнопевцы в поэмах своих вели подневно военный журнал осады и деяний каждого войска в особенности; в новейшей эпохе, романтической, минуют крепости по военной дороге и прямо спешат к развязке, к результату войны; а поэты и того лучше: уже не поют ни осады, ни взятия городов. Вот одна из характеристических примет нашего времени: стремление к заключениям. От нетерпения ли и ветренности, как думают старожилы, просто ли от благоразумия, как думаем мы, но на письме и на деле перескакиваем союзные частицы скучных подробностей и порываемся к результатам, которых, будь сказано мимоходом, по настоящему нет у нас... Как в были, так и в сказке, мы уже не приемлем младенца из купели и не провожаем его до поздней старости и, наконец, до гроба, со дня на день исправляя с ним рачительно ежедневные завтраки, обеды, полдни и ужины. Мы верим на слово автору, что герой его или героиня едят, пьют, как и мы грешные, и требуем от него, чтобы он нам выказывал их только в решительные минуты, а впрочем не хотим вмешиваться в домашние дела....» Отсюда — естественный переход к композиции «Цыган»: «Поэма «Цыганы» составлена из отдельных явлений, то повествовательных, то описательных, то драматических, не хранящих математического последствия, но представляющих нравственное последствие (Собр. соч.: развитие), в котором части согласены правильно и гармонически. Как говорится, что и в разбросанных членах виден поэт, так можно сказать, что и в отдельных сценах видна поэма...».

В своем отношении к вопросу о «байронизме» Пушкина кн. Вяземский далеко не одинок: напротив, он только глубже и обстоятельнее развивает мысли, в круге которых вращается литературная критика двадцатых годов. Так, например, в «Разборе поэмы: «Полтава» рецензент «Сына Отечества» <sup>1)</sup> противопоставляет новый литературный жанр старинной классической поэме, с ее традиционной и строгой формой, постепенно сделавшейся шаблонной. Именно это изнашивание старых приемов («все эти пружины слишком ослабли от излишнего употребления») объясняет, по мнению автора, жажду нового в искусстве, которую удовлетворил Байрон.

«Прежние поэмы, т. н. классические, были не что иное, как подробное описание какого-нибудь происшествия, целой эпохи или вымышленного события, род стихотворной истории, украшенной вымыслами суеверия, преданий о волшебстве, о чудесном. В сих поэмах все почти страсти представлялись олицетворенными, и каждый герой действовал, как машина, по внушению какого-нибудь божества, волшебницы и чародея. В поэме не было ни одного лица, действующего произвольно, включительно до самого автора, который должен был подчинять злomu школьному духу порывы своего восторга и воображения. Не нужно, кажется, повторять, что мы говорили о Поэмах новой литературы, которые были сочинены по образцам Илиады и Энеиды, с применениями к нравам новых времен. Между эпическими поэтами новых времен, до 19 столетия, Тасс, Ариост и Камоэнс сияют, как светила во мраке.

Но природа человеческая не постоянна; как воздух, вода и огонь, как все видимые предметы жизни. Этот род поэм, наконец, наскучил. В школах преподавали о классицизме, ученики выучивали наизусть стихи и правила, — но умы дремали. Единообразная отчетливость в делах и происшествиях, описываемых в Поэмах, утомительные битвы, сумасбродная любовь, олицетворенные страсти, заводящие сердце человеческое, как часы, в условное время, когда должно герою действовать, волшебство или сила свыше, которые проявляются всегда, когда автору нужно выпутаться из какого-нибудь хитро сплетенного обстоятельства, все эти пружины слишком ослабли от излишнего упо-

<sup>1)</sup> 1829, ч. 125, № 15.

требления, и множество поэм находило весьма мало читателей. Не менее утомительными сделались эти вечные приступы к песням, эпизоды, подробные описания местоположений, родословные героев, и эти вечные: пою! и призывания Музы. Одним словом, люди требовали от поэм чего-то другого; чувствовали, что может быть что-нибудь лучше, сильнее, занимательнее — и ожидали.

Явился гений и сотворил новый род, или, лучше сказать, воспользовался всеми начинаниями и всеми созревшими материями для сооружения нового рода...»

Композиционную структуру байронической поэмы рецензент определяет сходно с кн. Вяземским, но дополняет его описание некоторыми подробностями: кроме отрывочности, вершинности композиции он упоминает о сосредоточении действия вокруг одного героя и о начале рассказа внезапным зачином, с середины повествования; и для него, как и для Вяземского, существует связь между изменившимся чувством жизни новой исторической эпохи и ее художественными вкусами. «Байрон, чувствуя потребность своего века, заговорил языком близким к сердцу сынов девятнадцатого столетия, и представил образцы и характеры, которых жаждала душа, принимавшая участие в ужасных переворотах, потрясших человечество в последнее время. Байрон сделался представителем духа нашего времени. Постигая совершенно потребности своих современников, он создал новый язык для выражения новых форм. Методическое, подробное описание, все предварительности, объяснения, введения, изыскания *ab ovo*, отброшены Байроном. Он стал рассказывать с середины происшествия, или с конца, не заботясь вовсе о спаянии частей. Поэмы его созданы из отрывков, блистательных выдержек из жизни человеческой» (Ср. в другом месте: «Поэмы Байрона составлены из отрывков, из важнейших эпизодов жизни человека или блистательнейших событий, в которых герой поэмы играл главную или значительную роль»). «Байроновы поэмы не суть огромные картинные галереи или многочисленные книгохранилища, где утомленный любитель должен скучать и мучиться, рассматривая посредственное и дурное, чтобы найти превосходное. Напротив того, поэмы сего современного гения суть собрание картин, избранных знатоком из творений первоклассных художников всех школ: не книгохранилище для удовлетворения страсти библиомана, но извлечение лучших мест из первоклассных

писателей, для угождения разборчивому вкусу, обильная пища сердцу и уму. От того-то люди образованные, просвещенные, люди с чувством и умом, бросились на поэмы Байрона, как алкающие в Аравийской пустыне к источнику ключевой воды; а педанты ужаснулись новости, беспорядка, и стали порицать то, чего постигнуть были не в состоянии. О невеждах молчим».

Пушкин, для рецензента, — последователь Байрона, и заслуга его в том, что он первый создал в русской поэзии произведения в новом романтическом вкусе. «Должно предполагать, что Пушкин уже после сочинения Руслана и Людмилы провикнулся духом новой романтической школы, и, так сказать, вступил в планетную систему Байрона. «Кавказский Пленник», «Бахчисарайский Фонтан», «Братья-Разбойники», «Цыганы», Онегин принадлежат к Байроновской школе и вылиты в формы, созданные великим певцом Британии. Однако, Пушкин есть не подражатель Байрона, а последователь его, и у нас имеет тем большее значение, что он первый ввел этот род и заставил полюбить его гениальными своими произведениями...».

Еще один пример. В статье, озаглавленной «Нечто о характере поэзии Пушкина» Иван Киреевский <sup>1)</sup> различает три периода в развитии поэта: рядом с первым «периодом школы Итальянско-Французской» и последним — «поэзии Русско-Пушкинской» второй период «можно назвать отголоском лиры Байрона». Киреевский — представитель более поздней эпохи в истории русской критики: вопросы философские для него на первом плане; но он, как современник, отчетливо сознает зависимость Пушкина от Байрона в области искусства. «Не только своим воззрением на жизнь и человека совпадает Пушкин с певцом Гяура; он сходствует с ним и в остальных частях своей поэзии: тот же способ изложения, тот же тон, та же форма поэм, такая же неопределенность в целом и подробная отчетливость в частях, такое же расположение, и даже характеры лиц по большей части столь сходные, что с первого взгляда их почтешь за чужеземцев-эмигрантов, переселившихся из Байронова мира в творения Пушкина... «Может быть, он уже слишком много уступал ее влиянию» (т.-е. влиянию «лиры Байрона»), «и, сохранив

<sup>1)</sup> «Московский Вестник», 1828, ч. 8, № 6; Собрание сочинений, под ред. М. О. Гершензона, т. II, стр. 1—13.

более оригинальности, по крайней мере в наружной форме своих поэм, придад бы им еще большее достоинство». В отрывочной композиции «Бахчисарайского Фонтана» Киреевский справедливо усматривает, как у Байрона, единство эмоционального тона, лирического настроения: «Все отступления и перерывы связаны между собою одним общим чувством; все стремится к произведению одного, главного впечатления. Вообще, видимый беспорядок изложения есть неотъемлемая принадлежность Байроновского рода; но этот беспорядок есть только мнимый, и нестройное представление предметов отражается в душе стройным переходом ощущений. Чтобы понять такого рода гармонию, надобно прислушиваться к внутренней музыке чувствований, рождающейся из впечатлений описываемых предметов, между тем как самые предметы служат здесь только орудием, клавишами, ударяющими в струны сердца. Эта душевная мелодия составляет главное достоинство Бахчисарайского Фонтана».

Каждое положение стилистического анализа «южных поэм» можно иллюстрировать параллельными местами из отрывков современников, для которых проблема новой байронической формы, разрушавшей каноны классического искусства, отождествляется с проблемой влияния Байрона на Пушкина. В частности, на первом плане стоят вопросы композиции, логической последовательности, «непрерывающегося единства действия в эпическом и повествовательном роде» (кн. Вяземский). Критик «Вестника Европы», М. Дмитриев, выступая против кн. Вяземского в защиту заветов классицизма, утверждает: «У плохих подражателей новой школы есть еще свойственный им одним признак, состоящий в том, что части картин их разбросаны, несоответственны одна другой и неоконченны, чувства неопределенны, язык темен»<sup>1)</sup>. Недоброжелательный Олин пишет о «Бахчисарайском Фонтане»: «План сей повести, по всей справедливости и безусловно, подлежит строгой критике. Стихотворец, довольно часто, вдруг прерывает окончание и смысл начатых идей и переходит к новым, оставляя читателя в совершенном незнании того, что хотел сказать он... В сих крутых и отрывистых переходах он пренебрегает даже рифмами, оставляя стихи без оных»<sup>2)</sup>. В свою оче-

<sup>1)</sup> «Вестник Европы», 1824, № 5, «Второй разговор между классиком и издателем Бахчисарайского Фонтана».

<sup>2)</sup> «Литературные Листки», 1824, № 7.

редь, как защитник нового байронического рода, выступает не только кн. Вяземский, официальный глашатай романтических идей, но сам редактор «Литературных Листков», Ф. Булгарин, сопровождающий резкое выступление своего критика следующей апологией, с точки зрения натуралистического принципа «подражания природе»: «В диких и разнообразных красотах природы, среди бурь и вьюги, между гор и утесов, в непроходимых дебрях, нет связного плана, но есть гармония, это взаимное согласие и ответственность разнородных предметов». «И так в поэзии, называемой ныне Романтической (которую я назову природною), должно искать, по моему мнению, не плана, но общей гармонии или согласия в целом; не полного очертания характеров, но душевных движений, заимствующих характер. Если в сочинении происшествия не связаны между собою, — это недостаток природного действия, и поэт накрывает покров на промежутки».

К концу двадцатых годов вопрос об «отрывочности» и «видимом беспорядке изложения», как «неотъемлемой принадлежности Байроновского рода», становится общим местом большинства рецензий. Не рискуя ошибиться, любой журналист мог написать в предуведомлении к новой поэме Пушкина: «Вся сия поэма написана как бы отдельными картинами, в которых живость изображения и звучность, сладость стихов Пушкина, совокупляясь с заманчивостью предмета, действует на воображение читателя тройным очарованием»...<sup>1)</sup> Или: «Поэма разделяется на три части; песни состоят из отрывков или отдельных происшествий, представляющихся, как в волшебном фонаре»...<sup>2)</sup> Однако, существование такого шаблона свидетельствует об установке внимания на поэтические особенности байронического жанра.

Сам Пушкин, касаясь мимоходом в своих письмах вопроса о влиянии Байрона на русскую поэзию, неизменно говорит при этом о художественном влиянии. Для него пример английской поэзии означает освобождение от условностей классической поэтики, от скучных и обветшалых правил и схем французского классического искусства. Он пишет Н. И. Гнедичу 27 июня 1822 г.<sup>3)</sup>: «Англий-

<sup>1)</sup> «Сын Отечества», 1827, ч. 113, № 12, о «Цыганах».

<sup>2)</sup> «Северная Пчела», 1829, № 39, о «Полтаве».

<sup>3)</sup> Сочинения, под ред. С. А. Венгерова, т. V, стр. 305.



ская словесность начинает иметь влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии робкой и жеманной». Он благодарит кн. Вяземского за отзыв о «Кавказском Пленнике»: «Все, что ты говоришь о романтической поэзии, прелестно, ты хорошо сделал, что первый возвысил за нее голос — французская болезнь умертвила б нашу отроческую словесность»<sup>1</sup>). Он просит его предпослать второму изданию «Кавказского Пленника» предисловие принципиального, теоретического характера: «Не хвали меня, но побрани Русь и русскую публику — стань за немцев и англичан — уничтожь этих маркизов классической поэзии...»<sup>2</sup>). В черновике того же года мы читаем: «Романтизма нет еще во Франции. — А он-то и возродит умирающую поэзию»<sup>3</sup>). В письме к Л. С. Пушкину сопоставляются приемы характеристики Расина и Байрона, «хвалебная тирада» Ипполита в «Федре» («D'un mensonge si poir...») с речью Уго перед отцом на суде. «...Расин понятия не имел об создании трагического лица — сравни его (хваленую тираду) с речью молодого любовника Паризины Байроновой, увидишь разницу умов»<sup>4</sup>). Из писем Пушкина можно извлечь целый ряд указаний к различным сторонам проблемы «байронической поэмы»; по вопросу о философии Байрона, о его социальном значении и т. п. мы не находим у Пушкина никаких материалов.

Итак, для современников Пушкин в «южных поэмах» явился зачинателем нового литературного жанра — романтической поэмы в байроновском роде. «Кавказский Пленник» вышел в свет в августе 1822 года. Незадолго до этого русская публика ознакомилась в переводе Жуковского с другой байронической поэмой, «Шильонским Узником» (1821), правда — во многих отношениях отличным от типа «Восточных Поэм», но тем не менее принадлежащим к тому же жанру (Пушкин, как известно, впервые познакомился с переводом Жуковского в августе-сентябре 1822 года по отрывкам, помещенным в «Сыне Отечества»<sup>5</sup>); к этому времени были написаны уже

1) 6 февраля 1823, там же, стр. 512.

2) 19 августа 1823, там же, стр. 514.

3) Кн. Вяземскому, 4 ноября 1823, там же, стр. 517.

4) Начало января 1824, там же, стр. 521.

5) Ср. письма кн. Вяземскому, 1 сентября 1822, и Л. С. Пушкину, 4 сентября, там же, стр. 507.

и «Братья Разбойники»<sup>1)</sup>. Вместе с переводчиком Жуковским Пушкин становится учителем русских байронистов. Традиция русской лирической поэмы восходит прежде всего к этим счастливым попыткам усвоения на русской почве байронического жанра. К этому жанру относятся: «Чернец» Козлова (1825), примыкающий к «Гяуру» Байрона, а также «Наталья Долгорукая» (1828) и «Безумная»; (1830) отрывки из поэмы «Наливайко» и «Войнаровский» Рылеева (1825), заслуживший одобрение Пушкина (т. V, стр. 547); «Эдда» Боратынского (1824—26), которую справедливо сближали с черкешенкой Пушкина, а также более поздние реалистические повести — «Бал» (1825—28) и «Наложница» — «Цыганка» (1829—31); незаконченная поэма «Андрей Переяславльский» (1828) А. А. Бестужева-Марлинского; «Див и Пери» (1827) «Борский» (1829), «Нищий» (1830), Подолинского и др.; наконец, в самом конце двадцатых и в начале тридцатых годов, юношеские поэмы Лермонтова, возобновляющего байроновско-пушкинскую традицию «Кавказских поэм». Разумеется, все эти произведения, как и другие менее известные, так же различны, как различны их авторы. К Байрону ближе всего подходят Пушкин, Лермонтов и Козлов в «Чернеце»; «южные поэмы» Пушкина и Лермонтова напоминают Байрона в обстановке действия, в характере действующих лиц, в отдельных заимствованных мотивах. Рылеев, Марлинский, отчасти Козлов (в «Наталье Долгорукой») вводят в лирическую поэму чуждые Байрону национально-исторические темы: этот путь намечает и Пушкин в отрывке «Вадима», осуществляя затем в «Полтаве» слияние героической эпопеи на национальную тему с романической стихотворной новеллой обычного типа. Подолинский в поэмах о «Пери» вдохновляется Муром, которого Пушкин, как известно, не любил, как «чопорного подражателя безобразному восточному воображению»<sup>2)</sup>. Боратынский уже в «Эдде», как видно из предисловия, сознательно борется с влиянием Пушкина и ищет самостоятельных путей; тем не менее внимательный исследователь обнаруживает в его поэме влияние байроновско-пушкинской традиции<sup>3)</sup>. Но даже новый жанр

<sup>1)</sup> Ср. кн. Вяземскому, 11 ноября 1823, там же, стр. 518.

<sup>2)</sup> Кн. Вяземскому, 2 янв. 1822, там же, стр. 502; ср. также Гнедичу, стр. 505, кн. Вяземскому, стр. 546.

<sup>3)</sup> См. М. Л. Гофман. «Поэмы Боратынского», стр. 13—16.

реалистической повести, чуждающейся романтической атмосферы «восточных» и «южных» поэм и в некоторых отношениях примыкающий к «Евгению Онегину», не освобождает Боратынского от этого влияния. Оно сказывается не столько в отдельных мотивах «заимствованных» у Байрона или у Пушкина (в этом отношении названные поэты нередко идут своими путями), сколько в совершенно новых приемах композиции, которые составляют важнейшую особенность нового жанра лирической поэмы. В таком именно смысле «Кавказский Пленник» Пушкина является в истории русской поэзии событием огромной важности, наложившим печать на целую эпоху.

В сознании современников эта группа произведений объединяется общими признаками формального, художественного характера. Так, в известном письме Н. Раевского к Пушкину, по поводу «Кавказского Пленника»: «Твой «Кавказский Пленник» — произведение плохое — открыл путь, на котором посредственность встретит камень преткновения. Я не поклонник длинных поэм; но произведения отрывочного характера требуют всей роскоши поэзии — сильно задуманного характера и положения. «Войнаровский» — произведение мозаичное, составленное из отрывков из Байрона и Пушкина, которые притом соединены не очень-то обдуманно. Не требую от него соблюдения местных красок. Автор — умный малый, но не поэт. Больше достоинств в отрывках из «Наливайка». В «Чернеде» есть настоящее чувство, есть наблюдательность (чуть было не сказал: знание сердца человеческого), счастливая и хорошо выполненная задача, есть, наконец, чистый слог и истинная поэзия, пока Козлов говорит сам от себя; но зачем это он вздумал рамками своей поэмы пародировать «Гяура» и окончил ее длинною парафразою одного места из «Мармиона»? Он подражал, и иногда очень счастливо, твоей манере быстрого рассказа и оборотам речи Жуковского. Он, должно быть, знает по-английски и изучал Кольриджа» <sup>1)</sup>.

В приведенной выше статье «Сына Отечества» о «Полтаве» <sup>2)</sup>, Пушкин, как «последователь» Байрона, противопоставляется убогим «подражателям». Новая форма байронической поэмы, вытеснившая

<sup>1)</sup> Л. Майков, «Пушкин», стр. 146; там же — французский оригинал письма, стр. 144; 10 мая 1825.

<sup>2)</sup> 1829, ч. 125, № 15.

шаблонные схемы классической эпопеи, грозит уже, по мнению рецензента, превратиться в руках подражателей в новый шаблон, такой же однообразный, как старая схема. «После Байрона все почти поэты стали таким образом писать свои поэмы, или повести, называемые поэмами. Что же из этого выходит? Так, как прежде скучно было единовременное разделение поэм на песни и эпохи, как утомительны были эти олицетворения, приступы с восклицанием по ю, описания битв и родословные, так ныне скучны и единообразны все эти кучи отрывков, которые, как отломки разных сосудов, и драгоценных и самых обыкновенных, представляются нам в одном мешке, под именем поэм! От единообразия в формах и приемах, все новые поэмы кажутся похожими одна на другую, как запас фраков или жилетов одного покроя...».

В особенности по отношению к второстепенным представителям нового литературного течения враждебная критика охотно указывала на шаблонные черты байронического жанра. Так критик «Вестника Европы» (Надеждин?) безжалостно обрушился на «Борского» <sup>1)</sup>: «Еще новые роды на нашем Парнассе: еще новая романтическая поемка! — От всего сердца поздравляем русскую Пoesию! Ее эпическое богатство приумножается беспрестанно; оно растет не по дням, а по часам!..» Критик указывает на смешение жанров, строгого разграничения которых требовала классическая поэтика: «Борский есть романтическая поемка! Так по крайней мере предполагаем мы называть все подобные поетические произведения, в коих необузданное самовластие гения посмеивается всем доселе существовавшим размеживаниям поетического мира. Несмотря на смешение всех родов поэзии, составляющее отличительный характер таковых поемок, нельзя однакож не различить, что во всех расказ составляет канву, изузориваемую лирическими и цветами и драматическими картинами. Это дает им рельеф эпический!..» Конечно, делается указание на отрывочность композиции: «Как неудачно состеганы кусочки, из которых счита сия поемка: рука художника не умела даже прикрыть швов, которые везде в глаза мечутся». Насмешки вызывает попытка поэта-романтика передать в своей поэме «местный колорит»: герои «одеваются в маскарадные

<sup>1)</sup> 1829, № 6, стр. 143 сл.

костюмы, представляющие уродливое смешение этнографических и хронологических противоречий». Эстетическое единодержавие героя встречает осуждение и рассматривается, как неумение поэта описывать характеры: «Владимир есть единственный герой, или лучше единственное живое лицо поэмы: ибо все прочие суть восковые фигуры...» Наконец, особенное негодование критика вызывает романтическая фабула, обычная для нового жанра, стремление поэтов романтической школы к мелодраматическим эффектам всякого рода. «То ли теперь в наших поемках?.. Нет ни одной из них, которая бы не гремела проклятьями, не корчилась судорогами, не заговаривалась во сне и на яву, и кончилась бы не смертоубийством. Подрать морозом по коже, взбить дыбом волосы на закружившейся голове, облить сердце смертельным холодом, одним словом — бросить и тело и душу в лихорадку... Вот обыкновенный эффект, до которого добиваются настоящие наши поэты. Душегубство есть любимая тема нынешней поэзии, разыгрываемая в бесчисленных вариациях: резанья, стрелянья, утопленничества, давки, замороженья et sic in infinitum!..» Мелодраматическим эффектам романтической фабулы, как и следовало думать, противопоставляется благородное спокойствие и условное величие традиционных сюжетов классической эпопеи: «Не могло ли бы с избытком заменить всю эту романтическую стукотню и резню — существенное достоинство и величие изображаемых предметов, наставительная знаменательность драпировки, не ослепительная для умственного взора светлость мыслей, не удушительная теплота ощущений?..»

Обвинения в «сей поетической кровожадности, составляющей отличительную черту нашего литературного века», относятся, конечно, и к Байрону и к Пушкину. В «южных поэмах» встречается достаточно примеров «душегубства» — и «резанья» («Цыганы», «Бахчисарайский Фонтан») и «утопленничества» («Кавказский Пленник», «Бахчисарайский Фонтан»). Сам Пушкин скоро освободился от мелодраматических мотивов, появляющихся в «южных поэмах» под влиянием Байрона и значительно ослабленных по сравнению с английским оригиналом. Он писал впоследствии по поводу преувеличенной экспрессивности известного отрывка «Бахчисарайского Фонтана» («Он часто в сечах роковых...»): «Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содра-

гаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама»<sup>1)</sup>. Этот упрек, по справедливости, должен быть отнесен и к самому Байрону.

Итак, для критики двадцатых годов вопрос о влиянии Байрона на Пушкина имел вполне определенное решение: никто не сомневался в том, что Пушкин учился у Байрона, как художник, и что под общим влиянием Байрона и Пушкина в русской поэзии получил распространение новый художественный жанр «романтической поэмы». Такая постановка проблемы не может удивить. Критики двадцатых годов были воспитаны на традициях классицизма, и, следовательно, первый вопрос, встававший перед ними по поводу поэтического произведения, был именно вопрос о его особенностях, как произведения искусства, о его художественных достоинствах и недостатках, об отношении к «законам прекрасного», к классической традиции, о новых достижениях в чисто поэтической области. Так думал о поэзии и Пушкин, когда он писал, например, в шуточной форме: «У вас ересь. Говорят, что в стихах — стихи не главное. Что же главное? проза? Должно заранее истребить это гонением, кнутом, кольями...»<sup>2)</sup>. С другой стороны, современникам была еще непосредственно очевидна и памятна вся новизна и неожиданность появления в русской поэзии таких произведений, как «Кавказский Пленник» и «Бахчисарайский Фонтан», и тем самым яснее обрисовывались те образы, которыми вдохновлялся Пушкин.

Конец двадцатых годов был временем зарождения у нас критики философско-психологической. В статьях Н. Полевого, Надеждина, И. Киреевского, столь различных между собой во всех отношениях, звучат уже эти новые ноты: на первый план выдвигаются вопросы «мировоззрения» и «психологии». Надеждин, например, сознательно полемизирует с критиком «Сына Отечества» и той традицией, которую он представляет: для его противника поэзия Байрона есть новое явление в искусстве, ответившее на потребности современников в новом идеале поэтически-прекрасного, для Надеждина это, прежде всего, — новое жизненное явление, отвечающее известным идейным и жизненным запросам времени: «Если принять вместе с

<sup>1)</sup> Сочинения, под ред. С. А. Венгерова, т. V, стр. 420.

<sup>2)</sup> Л. С. Пушкину, 14 марта 1825, там же, стр. 542.

автором журнальной статейки в «Сыне Отечества», что отличительный характер байронизма состоит в умении рассказывать с середины происшествия или с конца, не заботясь вообще о спаянии частей; то мы можем вести счет нашим Байронам дюжинами. Неблагодарная задача о спаянии частей в наши времена у наших поэтов, — отнюдь не диковинка!.. Но Байрон, кажется, имел кое-что побольше и поважнее: и ежели люди бросились на его поэмы, как алкающие в Аравийской пустыне к источнику ключевой воды, то верно не по причине царствующего в них беспорядка, которого ужасаются не одни только педанты...» и т. д. Интересно отметить позицию Надеждина в вопросе о влиянии Байрона на Пушкина: «Как же можно сравнивать его с Байроном? Они не имеют ничего общего, кроме разве внешней формы изложения, которая никогда и нигде не может составлять главного...» В этих словах впервые дается формула, которая не раз будет возвращаться в нашей критике в тех случаях, когда сравнение мировоззрения или психологии обоих поэтов приводит, как это можно ожидать заранее, к неопределенным или отрицательным выводам <sup>1)</sup>.

Философская критика тридцатых годов, развивающаяся под немецким влиянием, и общественная критика сороковых и последующих годов, от Белинского до наших дней, ничего не открыла существенного в тех вопросах, которые нас ближайшим образом интересуют: удаляясь все больше от произведений Пушкина и Байрона, теряя то непосредственное ощущение событий поэтической жизни, которое было у современников, она погружается в неплодотворные и неопределенные рассуждения о характере обоих поэтов, о влиянии общественной среды, о религиозной, нравственной и социологической интерпретации созданных ими типов и т. д. Но один из ранних биографов Пушкина, Анненков, может быть менее других утративший непосредственную связь с его эпохой, предлагает постановку интересующего нас вопроса, которая кажется удивительно простой и точной. Анненков отлично знает, чему учила нас всех общественная критика его времени, «об общей настроенности века»,

<sup>1)</sup> Ср., например, В. В. Сиповский «Пушкин. Жизнь и творчество» стр. 501, 510.

«о духе европейских литератур», и не пытается возражать своим друзьям; но ссылаясь на отзывы современников Пушкина, он говорит о влиянии Байрона на поэтическое искусство Пушкина в ту эпоху, когда молодой поэт искал новых форм и образов для нового искусства. «Люди, следившие вблизи за постепенным освобождением природного гения в Пушкине, очень хорошо знают, почему так охотно и с такою радостью преклонился он перед британским поэтом. Байрон был указателем пути, открывавшим ему весьма дальнюю дорогу и выведшим его из того французского направления, под которым он находился в первые годы своей деятельности. Разумеется, все, что впоследствии говорено было об общей настроенности века, о духе европейских литератур, имело свою долю истины; но ближайшая причина байроновского влияния на Пушкина состояла в том, что он один мог ему представить современный образец творчества. По-немецки Пушкин не читал, или читал тяжело; перевес оставался на стороне британского лирика. В нем почерпнул он уважение к образам собственной фантазии, на которые прежде смотрел легко и поверхностно, в нем научился художественному труду и пониманию себя. Байрон вложил могущественный инструмент в его руки: Пушкин извлек им впоследствии из мира поэзии образы, несколько не похожие на любимые представления учителя. После трех лет родственного знакомства, направление и приемы Байрона совсем пропадают в Пушкине, остается одна крепость развившегося таланта: обыкновенный результат сношений между истинными поэтами!»<sup>1)</sup>

Только подробный анализ «южных поэм» Пушкина по сравнению с «Восточными поэмами» Байрона поможет разобраться в этих «сношениях между поэтами».

*В. Жирмунский.*

Саратов, февраль 1919 — Петербург, февраль 1922.

<sup>1)</sup> А. С. Пушкин. Материалы для его биографии. 1873, стр. 96.



# ПУШКИНСКИЙ СБОРНИК

ПАМЯТИ ПРОФЕССОРА  
СЕМЕНА АФАНАСЬЕВИЧА  
ВЕНГЕРОВА

---

## ПУШКИНИСТ IV

ПОД РЕДАКЦИЕЙ  
Н. В. ЯКОВЛЕВА

---

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА • ПЕТРОГРАД

1922