

ных аналогий, который подсказывал Катенину и все остальные черты сходства рыцарских эпох у разных народов и который был присущ раннеромантическому сознанию, его историзму и его психологизму.

Впервые: Теория и история литературы. Киев, 1985. Для наст. изд. переработано.

- ¹ Пушкин. Т. II. С. 220—221.
- ² Катенин П. А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 232. Письмо Катенина Н. И. Бахтину от 9 марта 1823 г.
- ³ Декабристы. Эстетика и критика. М., 1991. С. 230
- ⁴ Катенин П. А. Избранные произведения/Вступ. статья, подг. текста и прим. Г. В. Ермаковой-Битнер//М.; Л., 1965. С. 107 и след. Все дальнейшие цитаты из баллады — по этому изданию.
- ⁵ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 248.
- ⁶ См.: Кукулевич А. М. Русская идилия Н. И. Гнедича «Рыбаки»//Ученые записки ЛГУ, 1939. 46. Вып. 3. С. 284—320.
- ⁷ Декабристы. Эстетика и критика. С. 229, 63.
- ⁸ Освобожденный Иерусалим, поэма Торквата Тасса. Перевел с итальянского подлинника А. Ш.<ишков>. Часть первая. СПб., 1818. С. 62.
- ⁹ Катенин П. А. Размышления и разборы. С. 113—115.
- ¹⁰ См. значительный материал о восприятии Тассо в России: Горохова Р. М.: 1) Торквата Тассо в России XVIII века. Материалы к истории восприятия//Россия и Запад. Л., 1973. С. 105—163; 2) Тассо в России конца XVIII века: Материалы к истории восприятия//Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы. Л., 1980. С. 127—161; 3) Образ Тассо в русской романтической литературе//От романтизма к реализму. Л., 1978. С. 117—188.
- ¹¹ О роли Катенина в становлении русской октавы см.: Измайлов Н. В. Из истории русской октавы//Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 102—110; Эткинд Е. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973.
- ¹² Катенин П. А. Размышления и разборы. С. 189—191.

Дельвиг и искусство

Из писателей пушкинского окружения Дельвиг, пожалуй, был более всех связан с миром скульптуры и живописи. Уже после его смерти Пушкин вспоминал об этом:

...в толпе молчаливых кумиров
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет,
В темной могиле почил художников друг и советник...

Пушкин, бродивший с Дельвигом по художественным выставкам, писал не понаслышке: он прекрасно

знал пристрастия и связи своего ближайшего друга. Но мы знаем о них мало. Нам известны стихи Дельвига на сюжеты из области пластического искусства, в частности, идилия «Изобретение ваяния», и несколько имен художников и художественных критиков, с которыми он был знаком. Далее начинается темная область предположений: даже адресат приведенных нами стихов Пушкина не установлен окончательно.

Между тем отрочество и Пушкина, и Дельвига проходило среди портиков и колоннад царскосельского сада, где возвышались величественные аллегорические монумены и обломки античных статуй, привезенные графом Орловым. Создания Камерона и Кваренги и подлинники останки греческой и римской древности составляли их повседневный быт, тот «условный мир античной красоты, полный откликов из области античной истории, мифологии и искусства, который встречает нас в лицейских стихах Дельвига и Пушкина»¹. Этот мир преобразуется, растворяется в поэтической ткани, но постоянно — то прямо, то косвенно — выдает свое присутствие.

Мы попытаемся если не проникнуть в него, то хотя бы немного приподнять скрывающую его завесу.

1. Надписи к статуям

Среди стихов Дельвига, написанных уже по окончании Лицея, есть две маленькие стихотворные «надписи», обычно не привлекающие к себе особого внимания. Одна из них называется «Надпись на статую флорентинского Меркурия».

Перст указывает на даль, на главе развиднся крылья,
Дышит свободою грудь; с легкостью дивною он,
В землю удара крылатой ногой, кидается в воздух...
Миг — и умчится! Таков полный восторг певец.

Вторая озаглавлена «Купидону».

Сидя на льве, Купидон будил радость могущею лирой,
И африканский лев тихо под ним выступал.
Их ваятель узрел, ударил о камень — и камень
Гения сильной рукой в образе их задышал.

Эти два стихотворения были впервые напечатаны вместе в 1820 году, в первом номере вновь организованного

журнала «Невский зритель», одним из издателей которого был лицейский товарищ Дельвига Кюхельбекер. Общий заголовок над стихами гласил: «Надписи к статуям». Затем судьбы их разошлись: первую Дельвиг включил в свой единственный стихотворный сборник; вторую же перепечатывать не стал, и о ней вспомнили только последующие его издатели. Впрочем, забегая вперед, скажем, что о них, вероятно, помнил и Пушкин, когда через шесть лет после смерти Дельвига писал — явно по его образцам — две свои знаменитые надписи: «На статую играющего в свайку» и «На статую играющего в бабки»²; почти одновременно он создал и то стихотворение о Дельвиге, с которого мы начали настоящий очерк. Уже одно это должно побудить нас присмотреться к четверостишиям Дельвига внимательнее: но и вне зависимости от поздних пушкинских стихов они имеют свою историю, весьма небезынтересную, и столь же любопытную предысторию.

Предыстория их уходит в эллинистическую древность, ко времени греческой «антологии», которую так любили русские поэты начала двадцатых годов девятнадцатого века.

Д. В. Дашков, знакомец Дельвига и участник его «Северных цветов», чьи переводы греческих антологических эпиграмм принадлежат к числу лучших на русском языке, писал в примечаниях к ним: «Прекрасную часть греческой анфологии <...> составляют надписи к разным произведениям изящных искусств; и сии отрывки столь выразительны, что в них часто поэт, по видимому, состязается с художником. Но состязания нет: первый следует за вторым, остроумно описывая его творение или изящная то чувство, которое в зрителе хотел возбудить художник»³.

Дашков ссылался при этом на Гердера — и был точен: его примечание было близким переводом маленького отрывка из рассуждения о греческой эпиграмме, которым знаменитый немецкий философ, филолог и эстетик сопроводил свое издание: «Цветы, выбранные из греческой анфологии». Эта книга включала переводы, сделанные самим Гердером с подлинника; для русских литераторов она была основным источником знакомства с греческой эпиграммой, и даже Дашков, читавший «Антологию» в оригинале, постоянно справлялся с Гердером и, печатая свою подборку, дал ей гердеровское название «Цветы, выбранные из греческой анфологии».

Все это, однако, произошло позже. В 1819—1820 годах Дашков еще ничего не публикует; он упорно изучает в Петербурге и Константинополе греческий язык, читает ученые комментарии к Палатинской антологии и консультируется по вопросам античной просодии с Николаем Ивановичем Гнедичем, переводчиком «Илиады». В 1820 году он участвует в издании книги «О греческой антологии», где впервые появились блестящие вариации Батюшкова из Павла Силенциария и других.

Дельвиг в кругу всех этих интересов. Античностью он увлечен еще в Лицее. В новом литературном окружении — в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств, в «Ученой республике» — Вольном обществе любителей российской словесности увлечение крепнет. В 1820 году он пишет античным элегическим дистихом посвящение: «Ф. Н. Глинке, посылая ему греческую антологию»:

Вот певцу Антология, легких Харит украшень,
Греческих свежих цветов вечно пленяющий пух!
Рви их, любимец богов, и сплетай из них русским камням
Неувядаемые в Хроновом царстве венки.

Мы не знаем, какое именно издание посылал Дельвиг старшему «певцу», — но вряд ли ошибемся, если предположим, что это были именно гердеровские «Цветы...». Сходство заглавия и основного образа, правда, мало о чем говорит: «anthos» по-гречески именно «цветок», а «anthologia» — собрание цветов, и Гердер обыгрывал прямые значения греческих слов, — но уже известные нам примечания к его сборнику начинались словами: «Можно почти что сказать, что греческие поэтические цветы имели судьбу природных: они цвели, были собраны и свиты в венок...». Стихи Дельвига как будто намекали на эти начальные строки гердеровского этюда.

Глинка не знал по-гречески, и Дельвиг предлагал ему немецкую «Антологию» для его собственных поэтических замыслов.

Все это отступление не излишне: с именем Глинки нам придется еще встретиться на этих страницах, и именно в связи со стихами об искусстве. Но заходил ли у него с Дельвигом в 1819—1820-х годах разговор о таких стихах — об этом не сохранилось решительно никаких сведений.

Что же касается самого Дельвига, то его «Надписи», только что прочитанные нами, являются красноречивым

свидетельством его внимания как раз к тем антологическим стихам, о которых специально писал Гердер, а вслед за ним и Дашков.

Эти стихи — «надписи к скульптурам» — имели свои законы и свои особенности.

Еще эпическая поэзия Греции знала «экфрасисы» — описания картин природы и предметов искусства, самодостаточные, объективно-отрешенные. В IV веке до нашей эры эпоха эллинизма принесла с собой новое, индивидуальное сознание. В греческой эпиграмме на картину или статую описание — необходимый элемент, а высшая похвала художнику — утверждение жизненной достоверности его творения. До нас дошло несколько эпиграмм на «Телку» Мирона, и все они построены на одном мотиве: скульптура неотличима от живой коровы; она сейчас замычит; обманутый сходством пастух гонит ее в стадо; она привлекает к себе живых быков. Одна из этих эпиграмм вошла и в Гердерово собрание. Однако чем дальше, тем больше поэта интересует теперь внутренний, психологический смысл изображенного, — в сжатой, лаконической форме эпиграммы разворачиваются картины драматических столкновений; в гармоническую статику вторгается динамическое начало. Впрочем, нечто подобное происходило и в самом искусстве⁴.

Таковы в сборнике Гердера эпиграммы на картину Тимохаха, изображающую Медею.

Когда Дельвиг задумал свои «надписи», в его художественном сознании были одновременно и реальные скульптуры, и художественные модели античных эпиграмм.

В рабочей тетради 1819—1820 годов он записал первую редакцию эпиграммы «К летящему Меркурию». Это была чувственная конкретность, непосредственное зрительное представление:

Путь указывает перстом, и крылья к полету развиты,
Дышит свободой грудь, с легкостью дивною бог
В землю удара крылатой ногой, кидается в воздух
Миг — и умчится! таков полный восторга певец⁵

По-видимому, он сразу же почувствовал несовершенство первой строки. В ней была нарушена последовательность описания — от части к целому. Образ летящего бога должен был возникнуть постепенно из частей внешнего облика, — а уже первая фраза предполагала ясное представление о целом: «указует» он, бог Меркурий.

Поэт начинает править:

Перст указывает стезю, и крылья к полету развиты

Здесь в запись чернилами вторгается карандаш.

Было бы соблазнительно предположить, что карандашные исправления принадлежали Пушкину. Пушкин читал эту тетрадь и делал поправки — как раз карандашом. Конечно же, он читал и надпись к Меркурию.

Будем, однако, осторожны. Правка в стихотворении, скорее всего, самого Дельвига. Говорим: «скорее всего», потому что не можем с уверенностью опираться на показания почерка: Дельвиг обвел карандашные поправки чернилами.

Новая редакция строки читалась:

В даль указывает перстом, на главе развилися крылья .

Чернила по карандашу:

Даль указывает перстом

Это было возвращение к неточности первой редакции, — но зато исправлялась другая неточность, быть может, более важная. Нам еще предстоит оценить достоинству эту замену. Дело в том, что летящий Меркурий не «указывал» ни пути, ни стези. Вскинутая вверх рука вестника богов указывала в бездонное небо — в чем не было «пути», но была «даль».

Перст указывает на даль, на главе развилися крылья

Это последний вариант черновой рукописи, он сохранится и в последней редакции текста.

Дышит свободой грудь, с легкостью дивною он ..

Также окончательный вариант.

Третью строку Дельвиг оставил без изменений.

В четвертой вновь правка карандашом, обведенная чернилами.

Миг — и умчится — таков быстрый в восторге певец

В последней редакции Дельвиг вернется к ранее отброшенной строчке

Новая редакция была набело переписана карандашом уже в другой тетради⁶.

Дельвиг работал над своими стихами — но немногие из его черновиков имеют такое число вариантов. Здесь шла тщательная шлифовка слов и строк — так, вероят-

но, делали греческие поэты, достигавшие в эпитафиях стиля безукоризненной точности. Он искал внешне статического описания, которое заключало бы в себе идею стремительного движения. Идею застывшего мгновения, образ крылатого юноши, остановленного в момент взлета.

Это был не «летающий Меркурий», как значилось в первой редакции, а Меркурий взлетающий.

И это была не античная статуя, а «флорентийская».

2. Рисунок Пушкина

В 1912 году Н. О. Лернер опубликовал в журнале «Нива» неизвестные до того рисунки Пушкина. Это был лист из пушкинской тетради, так называемой «второй масонской», ныне хранящейся в Пушкинском доме, с черновиком 29 строфы третьей главы «Евгения Онегина»⁷.

Три женских профиля изображали Е. К. Воронцову. Рядом — круглое асимметричное лицо неврастеника, вздернутый курносый нос... Павел I. Левее, ближе к краю страницы — уверенный набросок юного бога со взметнувшейся вверх рукой.

«Перст указывает на даль, на главе развилися крылья..»

Лернер не дал к рисункам никаких пояснений, — но через пятнадцать лет вернулся к своей старой публикации в газетной статье «Из живописной автобиографии Пушкина (К неизданному рисунку поэта)». Он перечислял сюжеты: «...женские ножки, профили и фигура летящего Меркурия с жезлом в руке и с крыльями на ногах, покровителя воспетых в «Онегине» «детей расчета и отваги», деятелей одесской торговли. Вообще, все эти рисунки представляют собой выражение и как бы итог одесских переживаний поэта»⁸.

Лернера интересовали, однако, не эти наброски, а портреты Павла и особенно Воронцовой. Меркурий был для него наброском более или менее случайным.

О нем вспомнил мельком превосходный знаток пушкинской графики А. М. Эфрос в своей знаменитой книге о рисунках Пушкина: «Летающий Меркурий, слева, у самого края страницы, воспроизводит очерк известной статуи Меркурия, работы Кановы; отдельно ноги статуи воспроизведены и у правого края страницы. Этот

образ бога-вестника явственно связан с письмом к правителю канцелярии наместника А. И. Казначееву, в связи с вопросом об отставке Пушкина. <...>

Датируются рисунки, соответственно черновику письма, приблизительно 22—24 мая 1824 года, в Одессе»⁹.

Эфрос ошибся в определении оригинала. В «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина» М. А. Цявловского мы находим необходимое уточнение:

«1824. Май 25... 31. Пушкин рисует портрет Павла I, Воронцовой (три) и «Взлетающего Меркурия» по статуе Джованни да Болонья»¹⁰.

Эта лаконичная справка абсолютно верна, — и до настоящего времени ею ограничивается все, что мы достоверно знаем об интересующем нас пушкинском рисунке.

Между тем совпадение его сюжета с сюжетом дельвиговской надписи «к флорентинскому Меркурию» вряд ли было простой случайностью. Они восходили к единому источнику.

Этим источником было самое известное из произведений талантливого фламандско-итальянского скульптора Джамболонья, Джованни да Болонья (1524—1608), называемого иногда на французский лад Жан де Булонь, ибо, он был уроженцем Дуэ во Франции. Он учился в Риме, как предполагают, у самого Микельанджело, и был одним из наиболее даровитых его последователей. В 1564 году он создал эту статую, известную в нескольких авторских вариантах; по месту нахождения она и обозначалась как «флорентийский Меркурий». В России знали ее по многочисленным копиям: она была очень популярна. Бронзовый Меркурий стоял в Павловском парке; в Ораниенбауме — у бывшего дворца Петра III. Очень вероятно, что Пушкин видел ее и в Одессе, может быть, даже у Воронцовых: его рисунок говорит о свежих зрительных впечатлениях.

Почему он появился на полях черновика «Онегина»?

Объяснять смысл рисунков из содержания рукописи, на полях которой они сделаны, — занятие привлекательное, но и опасное. Кто знает, какими путями движутся ассоциации гения, да и есть ли они там, где мы хотим их видеть? Быть может, пытаюсь схватить неуловимое, мы неосторожно вторгаемся в темные области подсознательного, откуда всплывают зрительные образы, машинально брошенные на бумагу, в то время, когда мысль поэта напряженно работает над словесным воплощением вовсе иных образов и идей? Рисунки у Пуш-

жина, как было пронизательно замечено, означают остановки, паузы в творческой работе, они часто не связаны с ней непосредственно:

Перо, забывшись, не рисует
Близ неоконченных стихов
Ни женских ножек, ни голов...¹¹

Мы можем лишь предполагать, что рисунок со скульптуры Джованни да Болонья был как-то связан с прочитанными четыре года назад стихами Дельвига, где облик взлетающего бога символизировал вдохновенно-го поэта.

Это были как раз те темы, которые занимали и общественную, и художественную мысль Пушкина в начале 1824 года. И они не имели никакого отношения к одесским негоциантам.

Строфы «из Онегина» с рисунками поместились вслед за черновиком пушкинского письма к А. И. Казначееву, где было сказано:

«...Ради Бога не думайте, чтоб я смотрел на стихотворство как на отдохновение чувствительного человека с смешным тщеславием [поэта] — оно просто мое ремесло, отрасль промышленности, которая одна доставляет мне пропитание и независимость...»¹².

В конце сентября будет написан «Разговор книгопродавца с поэтом»:

Наш век — торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет.
Что слава? — Яркая заплата
На ветхом рубище певца.
Нам нужно злата, злата, злата...

Черновые наброски этого стихотворения находятся на обороте интересующего нас листа:

Стихи <пропуск> питомца граций
Мы вмг рублями заменим
И в пук тяжелых ассигнаций
Его листочки превратим¹³.

Можно было сетовать на железный век, но нельзя было не видеть, что Меркурий — бог предприимчивости и торговли — обеспечивает поэту свободу по крайней мере от унижительного покровительства меценатов.

Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать...

Меркурий приобретал облик Аполлона. Дельвиг ког-

да-то увидел в статуе прообраз поэта. Пушкин как бы заново возвращался к этой мысли, видоизменяя ее.

Вспоминал ли он о стихах Дельвига? Мы никогда этого не узнаем. Но мы можем, по крайней мере, попытаться осмыслить «странное сближение», сквозной образный мотив, связавший стихи и рисунок — воспоминание о статуе Джованни да Болонья.

3. Эрот с лирой

Вторая надпись Дельвига прямо ставила рядом поэта и художника.

Тема ее была одной из излюбленных в эллинистической Греции и Риме. Изображениями Эрота, укротившего льва, украшались сосуды и резные камни. В «Антологии» Гердера Дельвиг мог читать эпиграмму «На изображение Амура» — как и все другие, не подписанную, но автор которой известен: это Марк Аргентарий, ритор, живший в I веке до нашей эры и связанный с кружком Сенеки Старшего. «Взгляните на могущественного бога, неизбежного Амура, здесь, на этой печати; он держит в узде разъяренного льва; другой же рукой размахивает факелом, служащим ему вместо бича. Вокруг прелестного зрелища смеются грации; я же ужасаюсь богу-человекоубийце: если ты так обуздываешь льва, как может устоять человеческое сердце?»¹⁴.

Из всех вариаций этого сюжета Дельвиг выбрал один, и притом наиболее редкий.

Он оставил без внимания идею всепобеждающей и грозящей Любви, Эроса, смиряющего даже диких зверей. Его Эрот имеет только один атрибут, и притом, не слишком ему свойственный — лиру. Правда, в «Пире» Платона устами Агафона Эрот объявляется поэтом. «...Каждый, кого коснется Эрот, становится поэтом, хотя бы «дотоле он и был чужд Музам». А это может нам служить доказательством, что Эрот хороший поэт, сведущий вообще во всех видах мусических творений»¹⁵. Это рассуждение потом было популярно у русских неоплатоников; Блок взял его эпиграфом к своим юношеским стихотворениям.

Надпись Дельвига — не апология любви, как у Марка Аргентария, не мифотворчество, как у Платона. Аллегорическая картина для него — данность. Все элементы в ней значимы — любовь и поэзия укрощают афри-

канского льва, — но не здесь раскрывается смысл, его эпитафии. Подобно десяткам авторов Палатинской антологии, он создает апофеоз художника-гения, воплотившего эту группу в камне.

В первой редакции надпись называлась: «К Купидону с лирою, сидящему на льве»:

Что не творит Купидон и могущая лира, он грядет
И африканский лев тихо ступает под ним.
Их ваятель узрел, ударил о камень, и камень
Гения сильной рукой в образе их оживлен.

Труднее всего давалась третья строка — с описанием акта творчества:

Вот уж ваятель взглянул, взял резец свой и молот...
Их ваятель узрел, резцом грянул о камень — и камень...

Потом он вновь возвращается к первоначальной редакции:

Их ваятель узрел, ударил о камень — и камень...

На этом он и остановился, изменив в последней строке одно слово:

Гения сильной рукой в образе их задышал.

Кому он адресовал свою надпись?

Мы знаем изображение, в точности совпадающее с описанием Дельвига. Но это не скульптура. Это знаменитая камея II века до н. э., подписанная именем Протарха, белая на коричневом поле, изображающая Эрота, сидящего на льве и играющего на кифаре.

Мог ли «камень» в стихах Дельвига означать «резной камень»? Уверенности в этом нет, — хотя со времен Винкельмана интерес к античной глиптике все повышался, и на камеи и геммы смотрели как на образец высокого искусства. Но Дельвиг мог принять камеею и за круглую скульптуру, если он видел ее в контурном изображении на гравюре или эстампе, — а может быть, он и ее не видел, а в поле его зрения попала вариация ее сюжета в настенном барельефе или на предмете прикладного искусства.

Будем надеяться, что время разрешит эту загадку.

4. Сонет Дельвига и Мадонна Рафаэля

Тема «художник и поэт» продолжала занимать творческое воображение Дельвига.

Она возникала постоянно, но по-разному, иногда скрыто, и лишь черновики рабочих тетрадей позволяют проследить, как она преломлялась в его стихах.

В 1822 году он пишет свой сонет «Вдохновение» — один из лучших сонетов пушкинской поры, посвященный поэту и поэзии:

Не часто к нам слетает вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит;
Но этот миг любимец муз ценит,
Как мученик с землею разлученье

В друзьях обман, в любви разуверенье
И яд во всем, чем сердце дорожит,
Забыты им: восторженный пиит
Уж прочитал свое предназначенье.

И презренный, гонимый от людей,
Блуждающий один под небесами,
Он говорит с грядущими веками;

Он ставит честь превыше всех честей,
Он клевете мстит славою своей
И делится бессмертием с богами,

Черновик этого сонета мы находим в рабочей тетради Дельвига. На том же листе, несколько выше, находится неоконченный набросок, записанный теми же чернилами. Нет сомнения, что в сознании поэта был какой-то замысел, который начал было осуществляться в наброске, а затем отлился в законченную форму в сонете «Вдохновение». Набросок читался так:

Когда крылам воображенья
Ты вдохновенный миг отдашь,
Презри земные обольщенья,
Схвати, художник, карандаш.

Богами на сии мгновенья.
Весь озаряется дух наш.
Ты вскрикнешь: в тайне я творенья
Постигнул помысл, боги, ваш.

Дельвиг собирался писать сонет о художнике. То, что это был именно сонет, нет никакого сомнения: написаны два катрена с одинаковой парой рифм. Он написал сонет о поэте, но сохранил и основную, и побочные темы: исчезающий миг вдохновения, божественного озарения художника, во время которого он познает в вещах творческую мысль Божества. Эта идея была очень характерной для романтической эстетики.

Она ясно ощущается в первоначальных вариантах «Вдохновения».

Не часто к нам слетает вдохновенье,
На миг один небесное гостит ¹⁶

Здесь мы остановимся. Только, что прочитанные нами стихи как будто не принадлежат Дельвигу: они напоминают нам нечто неуловимо знакомое, словно читанное прежде и у другого поэта:

Я Музу юную, бывало,
Встречал в подлунной стороне,
И Вдохновение летало
С небес, незвонное, ко мне

Или, быть может, это:

Ах, не с нами обитает
Гений чистой красоты,
Лишь порой нас навещает
Он с небесной высоты;
Он поспешен, как мечтанье,
Как воздушный утра сон .

Или еще вот это:

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?

Или даже:

Ты улетел, небесный посетитель,
Ты погостил недолго на земли .

Все это стихи Жуковского конца десятих — начала 1820-х годов. Ни одно из них не является для Дельвига прямым источником, — а первое, процитированное нами, написано позже «Вдохновения». Но первоначальные строчки дельвиговского сонета — словно экстракт заключенных в них поэтических мыслей и образов. Сонет вырастает из этой атмосферы, — и перерастает ее: в окончательной своей редакции он не только не совпадает с представлениями Жуковского о роли и назначении поэта, но и во многом противоречит им. Поэт, гонимый

«толпой» и в гордом одиночестве хранящий верность своей священной миссии — это не поэт Жуковского: это герой «Поэтов» Кюхельбекера и пушкинских стихов, вплоть до «Памятника».

Но все это — особая тема, сейчас же нас интересует внутренняя связь первых строк «Вдохновения» с целой группой стихов Жуковского начала двадцатых годов. Установить же эту связь важно потому, что почти все эти стихи питаются художественными впечатлениями, и в первую очередь впечатлениями от «Сикстинской мадонны» Рафаэля.

В июне 1821 года, путешествуя по Германии, Жуковский впервые увидел в Дрездене «Сикстинскую мадонну».

Эту картину сопровождала романтическая легенда, с которой Жуковский был, несомненно, знаком. Когда, восемь месяцев ранее, в Дрездене побывал Кюхельбекер, он смотрел на Рафаэлев шедевр сквозь призму этой легенды, на которую потом сделал ссылку в печатном издании своих путевых писем ¹⁷.

Ее рассказал безвременно умерший Вильгельм Генрих Вакенродер, провозвестник немецкой романтической эстетики, в своем знаменитом «Видении Рафаэля», вошедшем в книгу «Сердечные излияния отшельника — любителя искусств». Эта книга потом стала популярной в России: ее перевели в 1826 году молодые московские «любомудры», — и «легенда о Рафаэле» отразилась в стихах Пушкина и Лермонтова. Когда Жуковский приехал в Дрезден, Вакенродера уже двадцать три года не было на свете, — но в Дрездене жил его ближайший друг и издатель (а отчасти и соавтор) его книги Людвиг Тик; Жуковский познакомился с ним и бывал у него. Вероятно, общение с Тиком во многом определило тот угол зрения, под которым Жуковский воспринял Рафаэлеву Мадонну: он описал свои впечатления в письме императрице Александре Федоровне от 29 июня 1821 года. Часть этого письма с описанием картины была напечатана в 1823 году в «Полярной звезде» как статья «Рафаэлева Мадонна (Из письма о Дрезденской галерее)»; она получила широкую известность и ее воздействия не избежал, вероятно, ни один русский эстетик романтической ориентации, писавший о Рафаэле.

Жуковский передавал ту же легенду, что и Вакенродер, но несколько иначе и с иными выводами.

Вакенродер рассказывал, что великий художник «прилепился к одному тайному образу», который по временам навещал его душу. Это были подлинные слова Рафаэля из письма к Бальдасару Кастильоне 1514 года, — но в переводе и толковании Вакенродера они утратили свой исконный смысл и превратились в признание художника, проникнутого религиозной идеей¹⁸. Тайный образ был образом Мадонны (эта мысль потом стала центральной в стихотворении Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...»), который Рафаэлю никак не удавалось перенести на полотно. Однажды ночью, когда он во сне молился пресвятой Деве, рассказывал Вакенродер, его посетило видение: «висевший на стене, еще не законченный образ Мадонны блистал кротким сиянием и казался совершенным и будто живым образом <...> Чудеснее всего, что Рафаэль нашел в нем именно то, чего искал всю жизнь и о чем имел темное и смутное предчувствие. Он не мог припомнить, как заснул опять; но, вставши утром, будто вновь переродился: видение навеки врезалось в его душу и чувства, и вот почему удалось ему живописать мать Божию в том образе, в каком он носил ее в душе своей, и с тех пор всегда с благоговейным трепетом он смотрел на изображение своей Мадонны». «Не поймут ли наконец, — заканчивал свой рассказ Вакенродер, — что все лжемудрые толкования о восторге художника есть одно согрешение? — и не убедятся ли, что ему нет другой вины, кроме непосредственного присутствия Божия?»¹⁹.

В статье Жуковского словно слышатся дальние отзвуки этого рассказа:

«Сказывают, что Рафаэль, натянув полотно свое для этой картины, долго не знал, что на нем будет: вдохновение не приходило. Однажды он заснул с мыслию о Мадонне, и верно, какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: она здесь, закричал он, указав на полотно, и начертил первый рисунок. <...> Здесь душа живописца без всяких хитростей искусства, но с удивительною простотою и легкостью передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось»²⁰.

Но Жуковский дает легенде как раз то толкование, против которого так решительно возражал Вакенродер: он говорит именно о «вдохновении», а не о непосредственной помощи свыше; последнее же Вакенродер пони-

мал совершенно буквально и во имя этой идеи создавал свою легенду. Даже «тайный образ» — центральный мотив всего рассказа, исчез в пересказе Жуковского. Конечно, вдохновение художника и для Жуковского имеет «божественное», «небесное» происхождение, — но мы нигде не встретим у него программных требований религиозного искусства.

Во время своего путешествия он познакомился с живописцем Каспаром Давидом Фридрихом, в котором увидел осуществление своих эстетических идеалов. «Он пишет свои картины не для глаз знатока в живописи, а для души, знакомой так же, как и он, с его образцом, с природою <...> Он ждет минуты вдохновения, и это вдохновение (как он мне рассказывал) часто приходит к нему во сне. Иногда, говорит он, думаю, и ничто не приходит в голову, но случается заснуть, и вдруг как будто кто-то разбудит: вскочу, отворю глаза, и что душе удобно стоит перед глазами, как привидение — тогда скорей за карандаш и рисуй: все главное сделано!»²¹.

Он рассказывал о Фридрихе теми же словами, что и о Рафаэле, что, вероятно, Вакенродер, будь он жив, счел бы кощунством. Но русские эстетики вообще плохо воспринимали мистические идеи. Кюхельбекер, читавший Вакенродера и посещавший Тика, выразил ту же мысль, что и Жуковский: «то же самое вдохновение, которое исполнило Рафаэля, ниспускалось в душу и других художников, хотя было и слабее...»²².

И для Кюхельбекера, и для Жуковского тайные механизмы творчества одни и те же у всех подлинных художников, — но Фридриха Жуковский выбрал не случайно: его картины полны романтической символики потустороннего, «Sehnsucht» романтических поэтов: недаром же Тик так сблизился с ним, Гартманом и Рунге, когда остался в Дрездене в 1801 году, испытав горечь утраты родителей и друга своего Новалиса.

«Гений чистой красоты» посещал его, как посещал Рафаэля, на миг отбрасывая покрывало, скрывающее тайну:

Чтоб о небе сердце знало
В темной области земной

Для Жуковского здесь была и философия, и мироощущение, и эстетика, и психология творчества.

Он включил в свою статью о дрезденской Мадонне цитату из стихотворения «Лалла-Рук» — о «гении чистой

красоты», — звучавшую теперь как эстетический манифест.

Жуковский вернулся в Петербург 6 февраля 1822 года. За полгода до него — в августе 1821 года — возвратился Кюхельбекер. Они приехали полные художественных впечатлений; на заседаниях Вольного общества любителей словесности, наук и художеств Кюхельбекер уже в августе читает отрывки из своих писем (правда, «французских», а не «немецких»); зато В. И. Туманский, вместе с которым он совершил обратный путь в Россию, прочел не дошедшую до нас «надпись к Рафаэлевой Мадонне»²³.

Трудно сомневаться, что Дельвиг оказался полностью в курсе заграничных впечатлений одного из ближайших своих друзей; нужно думать, что Кюхельбекер знакомил его и со своими дрезденскими письмами, которые ценил особенно высоко. Мы в праве предположить поэтому, что «легенда о Рафаэле» заняла свое место в его эстетическом сознании еще накануне возвращения Жуковского.

В феврале же 1822 года он мог уже прочесть и письмо Жуковского о «Дрезденской Мадонне», и вести разговоры с учителем-поэтом о живописи, литературе и сокровищах немецких картинных галерей, — и даже узнать от него о Каспаре Давиде Фридрихе и его понимании вдохновения. Ибо Жуковский вернулся из путешествия художником, как он сообщал позднее А. П. Зонтаг, и привез с собою около восьмидесяти пейзажных зарисовок, в которых исследователи находят следы воздействия графической манеры Фридриха²⁴.

Все это было своего рода комментарием к серии стихов Жуковского, отзвуки которых слышатся в его «Вдохновении».

Карандаш художника и лира поэта еще раз обнаруживали свое глубинное эстетическое родство.

5. «Журнал изящных искусств»

«...Возьми вышедшие книжки «Журнала изящных искусств», издаваемого *Григоровичем*; рассмотри план и содержание издания. На первый год издатель получил, через *А. Н. Оленина*, на обеспечение издержек по изданию, от казны 8.000 рублей. Когда этот журнал будет приносить выгоды, то издатель и на будущий год станет

продолжать его. Он приглашал меня и *Плисова* к участию с тем, чтобы по истечении года делить, по количеству присылаемых к нему пьес, все выгоды; а убытку мы, посторонние, непричастны. Он рад, верно, будет, если и ты что-нибудь пришьешь соответственное его журналу. Я с ним тогда переговорю, когда ты решишься»²⁵.

Петр Александрович Плетнев пишет в Москву Кюхельбекеру 8 сентября 1823 года.

Плетнев в тесной связи с Дельвигом и Кюхельбекером и ближайший сотрудник «Журнала изящных искусств» упомянутого Григоровича.

Василий Иванович Григорович — некогда студент философии Киевской духовной академии, ныне чиновник невысокого ранга и страстный любитель искусств. Дочь знаменитого Ф. П. Толстого вспоминала впоследствии, что он был «великий знаток в изящных искусствах и мог с первого взгляда на древнюю картину верно определить, кем она написана. Кроме того, он говорил и писал красноречиво»²⁶. Последнее было верно; первое несколько преувеличено. Григорович не имел художественного образования, и профессиональные художники иной раз упрекали его в дилетантизме. Впрочем, в художественных кругах он был известен с лучшей стороны; он постоянный посетитель дома А. Н. Оленина, президента Академии художеств, и коротко знаком чуть что не со всеми художниками Петербурга. Ему принадлежала идея создания «Общества поощрения художников», которое и открылось в 1821 году, и Григорович сделался его секретарем.

В июле 1822 года он обратился к тогдашнему министру финансов графу Д. А. Гурьеву с проектом нового журнала, целью которого должно быть распространение в публике «классических сочинений о художествах» для образования вкуса любителей и для наставления самих художников. «...Я избрал для себя в сотрудники двух особ, отличных по их познаниям и опытности, — писал он. — Известнейшие художники наши обещали служить мне советами»²⁷.

Эти «две особы», нужно думать, и были Плетнев и университетский профессор М. Г. Плисов.

16 апреля 1823 года вышла в свет первая книжка «Журнала изящных искусств». Вторая книжка появилась 2 июля, третья — 31 августа, четвертая — 9 сентября.

Две последние книжки были выданы подписчикам только в следующем году: 10 января и 14 апреля ²⁸.

Издание шло с трудом. Григоровичу не хватало средств. Он обратился к А. Н. Оленину с просьбой о новом пособии. «...Я не могу, подобно другим издателям, наполнять «Журнал изящных искусств» присылаемыми сочинениями, — писал он, — а должен работать сам и иметь, хотя и не многих, но постоянных помощников, которые должны быть вознаграждены» ²⁹. До получения такого пособия он вынужден был прервать издание журнала, который начал выходить вновь лишь в 1825 году: первая книжка появилась 5 февраля, вторая — 25 мая, третья — только 17 ноября... ³⁰. Третья книжка была последней.

Эти хронологические справки, как мы вскоре убедимся, кое-что проясняют в истории взаимоотношений Дельвига и Григоровича.

«Журнал изящных искусств» печатал статьи по эстетике, истории искусств, театральному делу. Однако, пригласив к сотрудничеству Плетнева, Григорович открыл доступ в свое издание поэзии и литературной критике. Плетнев напечатал здесь свои разборы «Путешественника» Гете, переведенного Жуковским, и большую статью об «Умиравшем Тассе» Батюшкова, а также свое стихотворение «Тасс», написанное под явным влиянием Батюшкова. Вероятно, через его посредничество «вкладчиком» журнала стал и Ф. Н. Глинка; этот поэт, печатавшийся в 1820-е годы почти во всех периодических изданиях и охотно откликавшийся на просьбы альманашиков, помещал у Григоровича стихи и этюды в прозе.

Отдел «словесности» был создан в журнале совершенно сознательно. Еще в 1802 году Карамзин напечатал статью «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств», в форме письма к тогдашнему президенту Академии графу Строганову, — по настоянию Строганова в устав Академии художеств было внесено дополнение, предлагавшее давать воспитанникам темы из отечественной истории. Мысль о возможных литературных и исторических сюжетах для живописных полотен получила поддержку; издатель «Журнала изящных искусств», страстный пропагандист национальных начал в искусстве, намерен был дать ей на страницах своего журнала практическое осуществление.

Он шел и дальше, стремясь установить между поэтами и художниками двустороннюю связь. Поэт и историк могут предложить художникам темы для резца и кисти; художники поэтам — зрительный материал для словесного воплощения. Григорович печатал статьи об отношении словесности и изящных искусств, опираясь на теоретиков «классицизирующего» направления: Зольцера, Винкельмана, Менгса, Лессинга, — и снабжал поэтические тексты своими рекомендациями и справками о картинах на предложенный сюжет. Так, в примечании к плетневскому разбору «Путешественника» он писал: «Художник, который захотел бы воспользоваться сочинением сим для произведения живописи, может быть, встретит некоторые трудности в точном выражении мыслей поэта: но и немногие черты, им позаимствованные, достаточны к тому, чтобы картину его сделать занимательною...» — и вслед за тем напоминал о том, как Н. Пуссен изображал на своих полотнах аркадский мир ³¹. В примечании к стихотворению Плетнева «Тасс» он обращал внимание художников на возможный сюжет: свидание Тассо с сестрой Корнелией, — и опять напоминал о картинах, уже созданных, на этот раз Дюсимладшим ³². В свою статью «Разбор статуй Ахиллеса и Гектора, произведенных гг. Гольбергом и Крыловым» он включил обширный отрывок из XXII песни «Илиады» — «бой Ахиллеса и Гектора», с примечанием: «Позволением поместить отрывок сей я обязан благосклонному ко мне расположению почтеннейшего Н. И. Гнедича...» ³³.

Он производил отбор, — не жесткий, но целенаправленный, помещая исторические элегии, сцены, «картины»... Федор Глинка посылал ему пейзажные описания и стихи, посвященные любителям искусств.

Дельвиг, с его устойчивым интересом к «изящным искусствам», Дельвиг, знакомец Григоровича, Ф. Глинки, Гнедича, друг Плетнева, не мог быть обойден вниманием «Журнала изящных искусств».

Почти не рискуя ошибиться, мы можем предположить, что какая-то связь с ним у Дельвига была уже при самом его возникновении, в 1823 году, — но никаких сведений об этом не сохранилось, а сохранилось лишь письмо Дельвига Григоровичу, датированное 10 октября 1825 года. Оно настолько интересно и важно, что мы приведем его целиком, хотя оно было уже напечатано.

«Почтеннейший Василий Иванович, — писал в нем Дельвиг, — посылаю вам две пьесы Федора Николаевича

ча. Они выдержали цензурные испытания и оказались безгрешны. Но друзья мои — увы! Разве вас он послушает, а мне не удалось оправдать их. Он стоит на своем, уверяет, что они развратны и соблазнительны, да и полно. Нельзя ли прибегнуть к просвещенному покровительству министра. Нынче апелляция от автора, кажется, принимается и иногда бывает не бесплодна, впрочем, в руке ваши предаю поэтический дух мой. Похлопочите лучше о вашей статье, а с Красовским мы как-нибудь да сочиним для вас идиллию. Будьте здоровы и любите Дельвига»³⁴.

Н. О. Лернер, впервые опубликовавший это письмо, полагал, что оно относится к «Северным цветам», которые собирал Дельвиг на 1826 год. В самом деле, в этом издании появилась статья Григоровича «О состоянии художеств в России» — первый систематический очерк истории русского искусства, написанный им по просьбе Дельвига, — и, конечно, о ней беспокоится Дельвиг в конце письма. «Друзья» — идиллия Дельвига, как явствует из текста, запрещенная цензором. Стихи Глинки — какие-то два стихотворения из пяти, напечатанных в тех же «Северных цветах». И, наконец, дата письма как будто говорит о том же: в октябре 1825 года Дельвиг упорно трудился над составлением альманаха.

Но тогда остается непонятным, почему Дельвиг посылает стихи Глинки Григоровичу, который никакого организационного участия в издании «Северных цветов» не принимал, что значат слова «сочиним для вас идиллию» и, наконец, какую роль во всем этом играет цензор Красовский — этот человек, стяжавший себе печальную славу мракобеса и гонителя литературы, не был цензором «Северных цветов».

Все это перестанет быть загадочным, если мы вспомним хронологические справки, приведенные на предшествующих страницах.

В октябре 1825 года еще готовилась к выходу запоздавшая третья книжка «Журнала изящных искусств»

В ней были опубликованы три стихотворения Глинки — «Вечер на развалинах», «Ночная картина (с балкона)», «К Алине (при посылке красок)». Два из них Дельвиг, видимо, и посылал Григоровичу.

Ее цензуровал Красовский, и поставил свое разрешение 30 сентября, но часть материалов поступала еще дополнительно, как это случалось нередко; в книжке под статьями есть и ноябрьские даты.

Итак, летом и осенью 1825 года Дельвиг готовился стать сотрудником «Журнала изящных искусств», и только случайные обстоятельства — цензурный произвол Красовского — помешали этому. Идиллия «Друзья» предназначалась для журнала Григоровича, и взамен ее Дельвиг собирался написать другую, — но не успел, потому что журнал прекратился.

Существует другая, лишь недавно ставшая известной записка Дельвига Григоровичу, в которой он благодарит «почтеннейшего Василия Ивановича» за «прекрасную статью». Записка не датирована, но относится она, конечно, к ноябрю 1825 года. Дельвиг просит вернуть ему его «несчастную идиллию» и сообщает, что принял за «изобретение скульптуры»³⁵.

Эта была та самая идиллия «Изобретение ваяния», которая была написана им только в 1829 году и посвящена В. И. Григоровичу. Итак, он выполнял свое обещание. Правда, Григоровичу не довелось увидеть ее в своем журнале, но и по происхождению своему, и по самому содержанию, и даже в более глубоких своих основах она, как мы увидим, была связана с «Журналом изящных искусств».

6. «Изобретение ваяния»

В «Изобретении ваяния» рассмотренные нами эстетические идеи собрались в единый фокус.

Дельвиг с полным основанием посвятил свою идиллию В. И. Григоровичу. Много для нее он почерпнул в «Журнале изящных искусств» — в трудах Винкельмана и Зульцера и в компиляциях самого Григоровича. Почти для каждой ее частной темы можно подобрать параллели — а иногда и источники — на страницах журнала.

Мы не найдем здесь только источника для всей идиллии — ее художественной концепции и образной системы. Из отдельных художественных мотивов Дельвиг создавал единое целое.

...Ликидас любил Хариту, и любил несчастливо. Жесткая презрела всеобщего любимца и искусного гончара, творившего «из розовой глины»

Чаши, амфоры и урны печальные.

«Стремление к приятным впечатлениям и кротким чувствам произвело все искусства, — читаем мы в

статье, объяснявшей «сущность, цель и пользу изящных искусств» «по теории Сульцера». — Пастух, который первый слепил сосуд и дал оному приятную форму, был изобретателем ваяния...»³⁶.

Для автора «Изобретения ваяния» — это еще не искусство, а лишь предпосылка к нему. Искусству нужен индивидуальный творческий акт. Такова романтическая концепция художника.

Поэтому Дельвиг оставляет без внимания то, что говорит Винкельман о произведениях архаического искусства — «произведения художеств были в начале просты и грубы» — и подчеркивает глубокую древность рассказанного им происшествия характерной особенностью техники ваяния. Скульптура Хариты сделана из мягкой, необожженной глины. Этот побочный мотив приобретает в его идиллии некую автономность:

Боги сей подвиг великий
Мне помогли совершить и глину простую в небесный
Облик одели, но в прочности ей отказали!
Раздайтесь,
Други, молю вас! Может иной, в тесноте продираясь,
Вдруг без намеренья ринуться прямо на лик сей и глину
Смять и меня еще в злейшую долю повергнуть!

«Художество началось образованием (configuration) самым простым, — замечал Винкельман в цитированной нами статье, — пластикой (леплением из глины), следственно некоторым родом ваяния...»³⁷. «Восходя к началу и потом следуя за постепенными успехами ваятельного искусства, — читаем в другой статье журнала, — открывается, что первые произведения оно были из глины...»³⁸.

Эта статья также была извлечением из «Истории искусства древности» Винкельмана.

Винкельман писал о статуях из обожженной глины. Несколько позднее Дельвиг мог воспользоваться соображениями Р. Менгса:

«...весьма естественно полагать, что сперва составили идею лепить из глины человеческие фигуры или фигуры животных, и потом случайно или по соображению подвергли фигуры сии огню, чтобы дать им большую твердость и прочность. История не говорит нам с точностью о ходе искусства в его начале; но все заставляет думать, что он был таков, каковым мы представляем...»³⁹.

К этому месту было сделано примечание, почерпнутое из французского перевода трактата Менгса и содержащее ссылку на «Естественную историю» Плиния (кн. XXXIV, 7, 16): «Плиний именно говорит, что пластика существовала прежде искусства делать статуи».

Соседнее примечание напоминало, что тот же Плиний считал изобретателем пластического искусства сиционского горшечника Дибутада (кн. XXXV, 12, 43)⁴⁰.

В указанном месте «Естественной истории» мы действительно находим рассказ о том, как дочь горшечника, разлучаясь с возлюбленным, обвела линией его профиль; отец заполнил глиной контуры рисунка, придав ей рельефность и закрепил обжигом. Легенда была хорошо известна; на нее потом ссылался Лессинг в «Лаокооне».

Из всех этих исследований, ссылок и гипотез выростала фигура горшечника Ликидаса, изваявшего из мягкой глины облик своей возлюбленной.

Отвергнутый ею, он скитался, томимый любовью, без сна и пищи, и поверял свои страдания пустынному морскому берегу:

...слушал стенанья
Волн и им отвечал неутешным рыданием. Нынче
Ночью — как и когда не припомню — упал на песок я,
Смолк и забылся.

Идею этой сцены Дельвиг не мог почерпнуть из «Журнала изящных искусств». Богиня любви — Киприда, Афродита — родилась из морской пены. Берег моря — своеобразный храм, откуда можно вызвать мольбой богиню. Первое произведение искусства порождено любовью и посвящено Афродите. Такова мифология сюжета.

Впрочем, об этом тоже писали в журнале Григоровича.

«Расставшись с приятным обществом или прелестною страной, или милым для сердца предметом, легко можно было разгорячить свое воображение приятным воспоминанием и в словах и звуках или в линиях и красках открыть способ прошедшее сделать настоящим. Таким образом можно было не только для себя возобновить минувшее, приятное впечатление, но и передать оное другим»⁴¹.

Этот наивный исторический психологизм уже не опирался на ученые исследования Винкельмана, который

считал первые статуи почти исключительно культовыми. Но в поэтическом замысле он мог найти себе место.

Смутное, неосознанное предощущение будущего творения приходит Ликидасу во сне:

К утру, чувствую, теплой рукою
Кто-то плечо мое тронул и будит меня, и приятно
На ухо шепчет: «Ликидас, встань! Подкрепи себя пищей,
В кушу иди и за дело примись! Что сотворишь ты,
Вечной Киприде в дар принеси: уврачует богиня
Сердце недужное!» Взоры я поднял — напрасно!

Поднялся —

Нет никого ни вблизи, ни вдали! Но советы благие
В сердце запали послушное: в кушу иду я и глину
Мну и, мягкий кусок отделивши, на круг повергаю...

В парадоксально преображенном виде здесь перед нами является «легенда о Рафаэле», как чистая идея, как принцип, вне всякой, даже легендарной, конкретности. Она почти неузнаваема. Она предстает нам так, как предстала бы наивному сознанию древнего стихийного художника. Но общие контуры ее ощутимы. Вспомним, как пересказывал ее Жуковский в статье о дрезденской Мадонне: Рафаэль заснул, с мыслью о Мадонне, — и словно какой-то ангел разбудил его; она здесь! воскликнул он и начертил на полотне рисунок. И так же, по его мысли, приходило вдохновение к Фридриху.

Именно это и происходит с пастухом Ликидасом. Но Мадонна замещена образом жестокой пастушки, христианский ангел — посланцем Киприды, полотно — куском глины. Религиозный же экстаз художника исходит от богов античного языческого пантеона.

Творит же он так же, как согласно романтикам, творил Рафаэль, — безотчетно, бессознательно:

Вдруг как лучом неожиданным в бурю, меня поразило
Что-то знакомое, я встрепенулся и сердце забилось.
Боги! на глине я вижу очерк прямой и чудесный
Лба и носа прекрасной Хариты, дивно похожий!

Подобно античным эпиграммистам, поэт и его герой не забывают отметить сходство творения с оригиналом. И «прямой» очерк лба и носа — то, что считалось образцом античной красоты. «Греческий профиль, — писал Винкельман, — состоит из почти прямой или мягко изогнутой линии, образуемой лбом и носом у юных и особенно у женских голов... Там, где он встречается, форма лица может быть прекрасна, ибо прямая ровная ли-

ния придает величественность, а мягко ниспадающая — нежность»⁴².

Изваяние древнего художника — плод любви чувственной, а не спиритуалистической, — таково представление дельвиговского времени об искусстве античности, — и в полном соответствии с ним Эрот водит рукою ваятеля:

...прекрасный младенец

Стрелкой златою по глине сверкал; придавая то гордость
Светлому лбу, то понятливость взгляду, то роскошь ланитам,
Кончил улыбкой, улыбкой заманчиво-сладкой!

«Баснь ли то или истина, что тот, кто первый подал пример подражательных искусств, был руководим в том любовью, — говорилось в напечатанном в журнале Григоровича извлечении — компиляции из «Лаокоона» Лессинга, — тем не менее известно, что бог любви не преставал водить кистию художников языческой древности...»⁴³. Нам известно уже, что Лессинг имел в виду предание, рассказанное Плинием; мы могли бы вспомнить и аллегория Эрота с лирой, в антологической надписи Дельвига, — с той же ассоциативной связью.

«Изобретение ваяния» оканчивается апофеозом художника. Открывается Олимп; священный голос произносит прощение Прометею, чье святотатство искуплено «пользой», которую сулит оживленный камень, открывающий смертным путь к Божеству. Аполлон и Зевс предстают очам изнемогающего ваятеля.

Слепну! Узрел я Зевса с Горгоной на длани могучей!
Кудри, как полные грозды, венчают главу золотую,
В полном наклоне покрывшую вечный Олимп и всю землю!

Любопытно это описание кудрей, — в нем также называется одновременно и зритель, и читатель. Волосам Фидиева Зевса Лессинг посвятил специальное рассуждение, ссылаясь на того же Плиния. Великий скульптор сознавался, писал он, что стихи Гомера:

Рек, во знаменье черными Зевс помавает бровями,
Быстро волосы благовонные вверх поднялись у Кронида,
Окрест бессмертной главы, и потрясся Олимп многохолмный

«послужили ему образцом его Юпитера Олимпийского и что только при их помощи удалось ему это божественное лицо, кажущееся как бы сошедшим с небес». «Может быть, — продолжал Лессинг, — те же стихи заставили его обратить больше внимания на волосы и ста-

раться отобразить насколько возможно то, что Гомер называет благовонными волосами. Ибо известно, что древние художники до Фидия мало понимали выразительность физиономии и особенно пренебрегали отделкой волос»⁴⁴.

Итак, знаменитое изваяние Зевса Олимпийского, не дошедшее до нас и, вероятно, воссозданное фантазией поэта по римским изображениям Юпитера, служит моделью для описания. Вторая фигура не менее выразительна:

Феб-Аполлон, это ты, это ты! Тетива еще стонет,
Взор за стрелой еще следует, славой чело и ланиты
Блещут: лишь длань успокоилась, смерть со стрелою
пустивши!

Этот Аполлон — конечно, Аполлон Бельведерский, — тот самый, к которому обращены пушкинские строки:

Лук звенит, стрела трепещет
И, клубясь, издох Пифон;
И твой лик победой блещет...

Здесь тоже есть след зрительных впечатлений. Копии — мраморные, бронзовые, гипсовые — с оригинала Леохара во множестве наполняли парковые ансамбли и частные собрания. Одна из них и сейчас украшает партер у южного фасада Китайского дворца в Ораниенбауме; другая — бронзовая копия 1782 года, отлитая Э. Гасклу по модели Ф. Гордеева, — находится в Павловске, на центральной площадке «Старой Сильвии». В 1826 году была отлита еще одна копия для «Колоннады Аполлона» в Павловске⁴⁵. Слепок стоял и в Академии художеств; еще в 1791 году Державин описывал его в стихотворении «Любителю художеств», посвященное тогдашнему президенту Академии графу А. С. Строганову:

Наполнил грудь восторг священный,
Благоговейный обнял страх,
Приятный ужас потаенный
Течет во всех моих костях;
В веселье сердце утопает,
Как будто бога ощущает,
Присутствующего со мной.
Я вижу, вижу Аполлона
В тот миг, как он сразил Тифона
Божественной своей стрелой:
Зубчата молния сверкает,
Звенит в руке священный лук...

Старинный поклонник Державина, Дельвиг помнил и эти стихи, — которые служили отправной точкой и для Пушкина. Их вспоминал и Батюшков в своей «Прогоулке в Академию художеств»; он рассказывал, как перед фигурой бога поэзии сердце его забилось сильнее, и он понял то восхищение бельведерским кумиром, которое испытывал Винкельман.

Так мы снова возвращаемся к этому имени, с которым не раз уже встречались на этих страницах.

Для русских поэтов, с легкой руки Пушкина, имя Аполлона Бельведерского стало знаком, символическим обозначением идеала античной красоты:

Но мрамор сей ведь бог?..

(Поэт и толпа, 1828).

За этим представлением стояла целая эпоха эстетического сознания — эпоха Винкельмана. Современный искусствовед, да и современный любитель вряд ли станет искать эталон греческого искусства в подчеркнуто изысканном и даже несколько манерном шедевре Леохара, лишенном и фидиевской монументальной мощи, и психологической выразительности Скопаса. Аполлон Бельведерский был «кумиром» «классицизирующих» эстетиков.

Винкельман находил в нем то, что он считал нормой идеального искусства — спокойствие и гармоническую уравновешенность.

«Ватиканский Аполлон, — писал он в «Истории искусства древности», — должен изображать этого бога охваченным негодованием на змея Пифона, которого он поразил стрелой, а вместе с тем и полным презрением к столь ничтожной для бога победе. Мудрый художник, намереваясь изобразить прекраснейшего из богов, поместил выражение гнева в носу, где он сосредоточивается по мнению древних поэтов, а выражение презрения в губах. Презрение у него выражается приподнятой нижней губой, отчего одновременно приподнимается и подбородок, а гнев — раздутыми ноздрями»⁴⁶.

То, что скульптура изображает именно эту сцену, в XVIII—XIX веках не вызывало никаких сомнений. В 1785 году описание Винкельмана перефразирует Шиллер:

«Художник остановился на том мгновении, когда разгневанный бог только что пустил стрелу в дракона Пифона. Правая рука оторвалась от тетивы, в левой

еще сохранилась некоторая жесткость и напряжение. Во взоре величавый гнев и твердость прицела, в выдавшейся нижней губе — презрение к чудовищу, в стройно протянутой шее — торжество и божественное достоинство»⁴⁷.

Три строки описания у Дельвига как будто резюмируют эти пассажи Винкельмана и Шиллера. Но они — не текстуальный источник, они модель эстетического видения и толкования. Дельвиг подошел к своим образцам ближе, чем Державин или Пушкин: он описывал не сцену, а статую, — и уловил в ней то эстетическое качество, на котором специально останавливался Лессинг в «Лаокооне»: момент «кульминации».

В скульптуре событие не имеет временной протяженности: время сжато, сведено до мгновения.

Еще только стрела сорвалась с тетивы, еще не отверден взгляд, еще не остыл пламень возбуждения... Пифон еще жив, стрела не успела войти в его тело, но победа предрешена.

Лессинг считал кульминацией не момент высшего напряжения страсти, а тот, который предшествует ему и оставляет простор воображению. Только тогда мгновение, остановленное искусством, становится непреходящим. Такова, по Лессингу, особенность пластических и живописных искусств, в отличие от искусств временных, и прежде всего от поэзии.

Дельвиг подчинил этому закону свое поэтическое описание, сделав его «скульптурным» и «пластичным». И Зевс, и Аполлон предстали взору древнего художника в своем статуарном облике. И в этом, конечно, заключалась часть замысла:

...Ты же, мгновенной,

Бренной красе даровавший бессмертье, взглянь как потомкам
Поздним твоим представляются боги в нетленном сияньи...

Они явились потомкам, говорит поэт, в виде Фидиева Зевса Олимпийца и Аполлона Бельведерского Леохара.

В последний раз поэзия и изобразительные искусства соединились в художественном сознании Дельвига.

Он не был ни художником, ни художественным критиком. Он был любителем, — быть может, лишь несколько более глубоким и заинтересованным, чем другие. Но

живопись и скульптура античности и новых эпох вошли в плоть и кровь его поэзии, — то непосредственно, то окольными и не всегда ясными для нас путями, и выявить эти пути — значит лучше понять художественную культуру пушкинского времени.

Впервые: Советское искусствознание. 1987. Вып. 22.

- ¹ Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения. Л., 1967. С. 161.
- ² См. прим. Б. В. Томашевского в кн.: Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотв. Л., 1959. С. 298—299.
- ³ Поэты 1820-х — 1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 86. О переводах Дашкова см. также: Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л., 1990. С. 128—136.
- ⁴ См. Кондратов С. Предисловие в кн.: Античные поэты об искусстве. М.; Л., 1938. С. 5—12; Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979. С. 400—406.
- ⁵ ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, ед. 768 (стихотворение под № 41).
- ⁶ ИРЛИ, 18040.
- ⁷ Нива. 1912. № 5. С. 97. Современный шифр тетради — ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 835. См. воспроизведение этого листа в кн.: Фомичев С. А. Графика Пушкина. СПб., 1993. С. 101.
- ⁸ Красная газета: (вечерний выпуск). 1927. 10 марта.
- ⁹ Эфрос Абрам. Рисунки поэта. 1933. С. 292, 294, воспроизведение — с. 197.
- ¹⁰ Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Т. 1. М., 1951. С. 471.
- ¹¹ См.: Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М., 1980. С. 6 и след.
- ¹² Пушкин. Т. 13. С. 391. (Черновые варианты в цитате опущены нами. — В. В.)
- ¹³ Там же. Т. 2 (2). С. 837.
- ¹⁴ Herder I. G. Sämtliche Werke. Th. XI. Wien, 1818. S. 73 (III Buch). Ср. Anthologia Graeca, Buch IX—XI. Griechisch — Deutsch ed. H. Beckby. München, 1958. S. 124, IX. N 221.
- ¹⁵ Платон. Сочинения: В 3 томах. Т. 2. М., 1970. С. 124—125.
- ¹⁶ Впервые отмечено Б. В. Томашевским. См.: Дельвиг А. А. Полн. собр. стих. С. 334.
- ¹⁷ См.: Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи/Изд. подготовил Н. В. Королева, В. Д. Рак//Л., 1979. С. 23.
- ¹⁸ См. коммент. А. В. Михайлова в кн.: Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 254. Перевод цит. по кн.: Об искусстве и художниках: Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком/С послесл. и прим. П. Н. Сакулина//М., 1914. С. 4 и след. (Книга эта — переиздание перевода С. П. Шевырева, В. П. Титова и Н. М. Мельгунова, вышедшего в Москве в 1826 г.).
- ¹⁹ Там же. С. 8—9.
- ²⁰ Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 308.
- ²¹ Русская старина. 1901. № 11. С. 390—391; Жуковский В. А. Сочинения. 7-е изд./Под ред. П. А. Ефремова//СПб., Т. 5. 1878. С. 460. Подробнее см.: Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 125 и след.; 145—146.
- ²² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 33—34.
- ²³ См. Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 273.

- ²⁴ Liebmann M. J. Shukowski als Zeichner. Neues zur Frage «C. D. Friedrich und W. A. Shukowsky». In: Caspar David Friedrich. Leben. Werk. Diskussion. Hrsg. von Hannelore Garther. Berlin, 1977. S. 207.
- ²⁵ Русская старина. 1875. № 7. С. 372.
- ²⁶ Каменская М. Ф. Воспоминания//Ист. вестник. 1894. № 5. С. 348—349.
- ²⁷ Эрнст С. Журнал изящных искусств: 1823—1825//Русский библиофил. 1914 № 3. С. 9.
- ²⁸ РГИА, ф. 777, оп. 1. № 370.
- ²⁹ Эрнст С. Цит. соч. С. 10.
- ³⁰ РГИА, ф. 777, оп. 1, № 370.
- ³¹ Журнал изящных искусств. 1823. № 2. С. 126—127.
- ³² Там же. № 4. С. 290—291.
- ³³ Там же. 1825. № 2. С. 47.
- ³⁴ Голос минувшего. 1917. № 1. С. 267—268. Ср.: Дельвиг А. А. Сочинения. Л., 1986. С. 304.
- ³⁵ Хмелевская Е. А. Письма А. А. Дельвига//Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник. 1979. Л., 1980. С. 30. Ср.: Дельвиг А. А. Сочинения. С. 308.
- ³⁶ Журнал изящных искусств. 1823. № 2. С. 89—90.
- ³⁷ О происхождении художеств: Извлечение из Винкельмана//Журн. изящн. искусств. 1823, № 1. С. 18—19.
- ³⁸ О разных веществах, употреблявшихся в произведениях ваяния//Журн. изящн. искусств. 1823. № 2. С. 100.
- ³⁹ О происхождении, успехах и упадке искусств, основывающихся на рисунке: Соч. Рафаэля Менгса//Журн. изящн. искусств. 1825. № 1. С. 20.
- ⁴⁰ Там же. С. 22.
- ⁴¹ Науки и искусства//Журн. изящн. искусств 1823. № 1. С. 4.
- ⁴² Винкельман И. И. Избранные произв. и письма. М.; Л., 1935. С. 315.
- ⁴³ О пределах между живописью и поэзией и о том, что сии искусства могут заимствовать одно от другого//Журн. изящн. искусств. 1823. № 5. С. 385. Ср.: Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 79.
- ⁴⁴ Лессинг Г. Э. Лаокоон... С. 254—255.
- ⁴⁵ См.: Декоративная садово-парковая скульптура Ленинграда, состоящая под государственной охраной: Каталог, Л., 1977. С. 56, 72.
- ⁴⁶ Винкельман И. Ук. соч. С. 304.
- ⁴⁷ Шиллер И. Х. Ф. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6: Статьи по эстетике. М.; Л., 1950. С. 570.

Дельвиг и немецкие поэты

1

В поздних пушкинских воспоминаниях о Дельвиге есть одно место, не поддающееся сколько-нибудь убедительному объяснению.

«Дельвиг долго обдумывал свои произведения, даже самые мелкие, — писал Пушкин. — Он любил в разговорах развивать свои поэтические помыслы, и мы знали его прекрасные создания несколько лет прежде, нежели были они написаны. Но когда наконец он их читал, выраженные в звучных гекзаметрах, они казались нам новыми и неожиданными.

Таким образом, Русская его Ид.<идиллия>, написанная в самый год его смерти, была в первый раз рассказана мне еще в лицейском зале, после скучного математического класса»¹.

Идиллия, о которой идет речь, — «Отставной солдат», написанная несколько ранее, чем считал Пушкин, — во всяком случае, не позднее 1829 года — и впервые опубликованная в «Северных цветах на 1830 год». Это одна из вершин идиллического творчества Дельвига и, вероятно, наиболее удачная попытка создания идиллии на национальную тему.

Дельвиг избрал для нее драматическую форму. Солдат, потерявший ногу в Бородинском сражении, бредет на костылях к родному дому и по пути опускается передохнуть у пастушеского костра. Все повествование представляет собой диалог между солдатом и пастухами, которые ждут от него диковинных рассказов о «домовых, и водяных, и леших». За этой просьбой стоит целый круг представлений о «наивном» идиллическом герое, живущем в мире народной мифологии; «простонародные суеверия» входили в формирующуюся поэтику национальной идиллии. Дельвиговский солдат — здесь автор «Отставного солдата» демонстративно порывает с традицией — с негодованием отвергает этот «вздор». Его доводы столь же наивно-патриархальны, но на ином уровне просвещения: «Какие черти Крещеному солдату захотят Представиться?»². Вместо небылиц он рассказывает быль, которая понята им как воочию виденное чудо: он описывает зиму, уничтожившую наполеоновскую армию. Во время рассказа слышен звон курьерского колокольчика, и подъехавший офицер, узнавший в солдате своего боевого товарища, рассказывает ему о победоносном окончании войны.

В бумагах Дельвига не сохранилось никаких следов, которые бы указывали, что работа над этой идиллией была начата ранее конца 1820-х годов. Судя по автографу, относящемуся именно к этому времени, она сложилась сразу. Сохранился прозаический план идиллии,