

Купреянова Е. Н. Дмитриев и поэты карамзинской школы // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т лит. (Пушкин. Дом). — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941—1956.

Т. V. Литература первой половины XIX века. Ч. 1. — 1941. — С. 121—143.

- 121 -

Дмитриев и поэты карамзинской школы

1

Не поэзия, а проза была основным путем развития русского сентиментализма. Карамзин, В. Измайлов, Подшивалов и другие более или менее видные теоретики и практики русского сентиментализма были прежде всего прозаики. В их «Повестях», «Путешествиях», «Письмах» и утверждался сентиментализм на русской почве как определенное мироощущение и эстетическое течение.

Сентиментальная философия «чувствительности», философия умиления, любования миром и морализма приобретала в России значение дворянской реакции на грозные социальные потрясения эпохи. В самих этих потрясениях русские сентименталисты были склонны видеть «разгул буйных страстей».

Исполненный чудес ужасных,
Спокойства враг и бури царь!
О грозный век! среди туч ненастных
Злодей поставил твой алтарь!
И злость, все страсти вооружая
И жертвы с трона похищая,
К тебе поспешно их влечет;
Свой меч блестящий извлекает,
Главы тем жертвам отсекает,
В дыму на твой алтарь кладет.

.....

От сцен кровавых отвращайте
Свой взор, чувствительны сердца!

Эти строки, взятые из «Оды к моему времени» кн. Павла Гагарина (1777—1805), напечатанной в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» (1794, ч. I), служат характерным примером того освещения, которое получали события французской революции у русских сентименталистов. Соответственно этому, все хоть сколько-нибудь напоминающее подлинную страсть, все сильное и протестующее заранее исключалось сентиментальной эстетикой. Характерно, что само «чувствование» означало на языке дворянских сентименталистов «страсть в малом виде» или «уменьшенную страсть». ¹ И в нем искали не глубины и силы, а «приятности», «милого» (в смысле умилительного). Несмотря на это в

- 122 -

области прозы, в области повествовательных и описательных жанров сентиментальная философия оказалась оплодотворяющим началом. Она открыла путь к эмоционально чувственному восприятию мира и тем самым освободила его из-под покровов абстрактно-логических категорий, наброшенных на него эстетикой классицизма.

Что же касается поэзии и в особенности лирики, то здесь сентиментальные чувствования явились не столько эстетическим принципом, сколько непосредственным объектом изображения. Бедность реального содержания этих чувствований, их эстетизированный характер привели сентиментальную лирику к однообразному воспеванию «сладких и нежных» «колебаний сердца» и наложили на нее общий отпечаток беспредметной слезливости и приторности.

Не дав русской поэзии ни одного более или менее крупного лирика, дворянский сентиментализм породил большое количество третьестепенных поэтов — ранее упомянутый кн. П. Г. Гагарин, кн. Г. А. Хованский (ум. 1796), кн. Ал-др Черкасский, Анна Турчанинова, А. В. Аргамаков, А. В. Лопухин и др., — в свое время с успехом удовлетворявших непритязательные вкусы «чувствительного» читателя, но впоследствии основательно и справедливо забытых. Наиболее типичным представителем этой «массовой» сентиментальной лирики явился кн. П. И. Шаликов, имя которого стало для последующих литературных поколений синонимом слезливости и слащавости.

Перенеся критерий эстетической ценности из сферы «объективного разума» в сферу «чувства», русские сентименталисты все же не преодолели рационализма. Эстетике классицизма, основанной на объективно-логических категориях, они противопоставили столь же общие категории эмоционального и морального порядка, столь же общую систему самодовлеющих, замкнутых в себе «чувствований» — любви, грусти, радости и т. д. В них раскрывалось не индивидуальное своеобразие эмоционального мира конкретной личности, а некая идеальная норма того или другого интимного «чувствования». Поэтому лирический герой произведений сентименталистов столь же условен, как и носитель пиндарического восторга классической оды. Но понятая таким образом «чувствительность» относилась не только к содержанию поэтического произведения. Она распространялась на средства словесного выражения, предъявляла поэтическому слову требования известной эмоциональной выразительности, лирической тональности. Это и было тем принципиально-новым и плодотворным началом, которое несла в себе поэзия дворянского сентиментализма, несмотря на всю ограниченность и условность реального содержания ее «нежных чувствований».

Рационалистическое понимание «чувства», образцом и нормой которого для дворянских сентименталистов были «просвещенность» и «изысканность» высшего французского общества дореволюционного времени, обусловило приверженность русской сентиментальной поэзии образцам и правилам французского классицизма.

Поэзия сентименталистов внешне остается еще в пределах жанрового репертуара отечественного классицизма. Но соотношение отдельных жанров внутри этого репертуара и самый их характер у сентименталистов меняются. Постепенно разрушается и самый принцип иерархии жанров, разделение поэзии на «высокие», «средние» и «низкие» роды.

Торжественная ода по традиции еще занимает в изданиях стихотворений сентименталистов первое место, но фактически бытует как жанр, равноправный с другими «чувствительными» жанрами. Широкое распространение получают жанры так называемой «легкой поэзии»

французского классицизма — стихи в альбом, стихи на случай, надписи, мадригалы, эпиграммы, басни, сказки, послания, сатиры, песни. Все эти жанры были известны и поэзии русского классицизма, но занимали там самое незначительное место и относились частью к средним, частью к низким родам. В поэзии же сентиментализма они вдвигаются в число самых изысканных, изящных жанров. Поэты следующего литературного поколения, поэты арзамасского круга, широко культивировавшие жанры легкой поэзии, отчетливо сознавали свою преемственность от поэтов сентиментализма. «В первом периоде словесности нашей, — писал Батюшков в 1816 г., — со времен Ломоносова у нас много написано в легком роде; но малое число стихов спаслось от общего забвения. Главною тому причиною можно положить не один недостаток таланта или изменение языка, но изменение самого общества; большую его образованность и может быть большее просвещение, требующие от языка и писателей большего знания света и сохранения его приличий; ибо сей род словесности беспрестанно напоминает об обществе; он образован из его явлений, странностей, предрассудков и должен быть ясным и верным его зеркалом». В числе достойных представителей русской легкой поэзии Батюшков называет Богдановича, Хемницера, Дмитриева, Нелединского-Мелецкого, Карамзина и др. «Большая часть писателей, мною названных, — продолжает он, — провели жизнь свою посреди общества Екатеринина века, столь благоприятного наукам и словесности; там заимствовали они эту людскость и вежливость, это благородство, которых отпечаток мы видим в их творениях: в лучшем обществе научились они угадывать тайную игру страстей, наблюдать нравы, сохранять все условия и отношения светские и говорить ясно, легко и приятно». («Речь о влиянии легкой поэзии на язык».) Таким образом именно в поэзии сентименталистов жанры «легкой поэзии» были осознаны как произведения, призванные легко и приятно выразить утонченность светских «просвещенных чувств и отношений», и стали салонными жанрами.

Возникшие в поэзии сентиментализма задачи создания эмоционального лирического слова осложнились вопросами образования национального литературного языка, значимость которых выходила за пределы собственно литературных интересов и распространялась на все сферы культурной жизни России. Для сентименталистов во главе с Карамзиным путем образования национального литературного языка была его европеизация, т. е. обогащение русской книжной речи словесными формами и оборотами, способными к выражению всего богатства европейской культуры и мысли. Параллельно с этим возникла потребность заменить тяжелые латино-германские грамматические формы и синтаксические конструкции русского книжного языка более гибкими формами и тем самым придать им легкость и естественность разговорной речи. Но разговорным языкам европеизированного русского дворянства, от лица которого выступали Карамзин и его единомышленники, был язык французский. Таким образом художественное слово сентименталистов, подчиненное требованию разговорной легкости и гибкости, не имело живой национальной базы. Оно явилось калькой с французского языка русского светского общества.

Все это вместе взятое предопределило эклектичность стилистических принципов поэзии русского сентиментализма. Противопоставляя абстрактно логическому слову отечественного классицизма эмоционально-лирическую речь, русские сентименталисты неизбежно возвращались в своей поэтической практике к стилистическому пуризму французского классицизма (отсюда требования «точности» и «ясности») и прошли мимо яркой и сильной эмоциональной выразительности русской простонародной речи.

Тем не менее выработанное сентименталистами эмоционально-лирическое слово расчистило путь для глубокого и творческого освоения настроений и тем европейской преромантической и романтической лирики. Это было делом следующих поколений, делом Жуковского, Батюшкова и Пушкина. Но та словесная культура, на которой они росли и воспитывались, была создана поэзией русского сентиментализма, преимущественно самым крупным представителем ее — И. И. Дмитриевым.

2

Иван Иванович Дмитриев родился в 1760 г. в семье родовитого симбирского помещика. Материальное благосостояние родителей поэта было подорвано событиями Пугачевского движения, от которых семья Дмитриева бежала из своего симбирского имения в Москву. Вынужденный «стесненными обстоятельствами», Дмитриев с 14 лет начинает строевую военную службу. В силу этого законченного и систематического образования он не получил. Из иностранных языков знал только французский, да и тот изучил уже на службе. Будучи старше Карамзина на шесть лет и выступив в печати раньше его, Дмитриев вошел в литературу как союзник и последователь Карамзина. Но литературный профессионализм и широта литературных интересов Карамзина были Дмитриеву чужды. Поэзия всегда оставалась для него второстепенным делом и не ею определялся его жизненный путь.

Прожив 77 лет, Дмитриев сорок лет жизни посвятил служебной карьере. Начав ее рядовым гвардии Семеновского полка, он кончил постом министра юстиции и чином действительного тайного советника. Что же касается творчества, то сам Дмитриев свидетельствовал, что его «деятельная пиитическая жизнь... продолжалась только одиннадцать лет». Эти одиннадцать лет были годами расцвета литературной деятельности Карамзина, в лице которого сентиментальные устремления эпохи получили в России свое утверждение и признание. Внешне поэтический путь Дмитриева неразрывно связан с Карамзиным. На страницах «Московского журнала» Карамзина стихотворения Дмитриева впервые систематически начали появляться в печати. В 1795 г. вслед за изданием сочинений Карамзина «Мои безделки» Дмитриев выпускает сборник своих стихотворений «И мои безделки», подчеркивая этим самым свое место в литературе подле Карамзина. 1791—1792 и 1802—1803 годы — годы журнально-издательской деятельности Карамзина, — явились для Дмитриева периодами наиболее интенсивной творческой работы.

Вышедшее в 1803—1805 гг. издание «Сочинений и переводов» Дмитриева явилось по существу итогом его творческой деятельности. Критикой на это издание Дмитриев причисляется к числу первоклассных русских поэтов и объявляется основоположником новой русской поэзии. Сам же Дмитриев с 1805 г. вслед за Карамзиным отходит от литературы и делает в последующие годы быструю и блестящую служебную карьеру, закончившуюся в 1814 г. отставкой с десяти тысячной пенсией. Он еще продолжает в эти годы изредка писать и печатать стихи, но они не добавляют уже ничего нового и существенного к его поэтическому облику, сложившемуся в годы сотрудничества с Карамзиным, и воспринимаются современниками как стихотворения поэта «Екатеринина века». Выпущенные Дмитриевым в 1826 г. «Апологи в четверостишиях» (перевод из Мольво) прозвучали анахронизмом.

Умер Дмитриев в 1837 г. глубоким стариком.

Свой жизненный и литературный путь Дмитриев прошел ровно и благополучно. Не отличаясь большой принципиальностью и самостоятельностью мнений, Дмитриев был типичным представителем русского «просвещенного» светского дворянства второй половины царствования Екатерины. Светски «любезный» и осторожный, он больше всего дорожил личным благополучием и спокойствием, умел ладить с самыми разнообразными людьми и одинаково благополучно служил и неуклонно шел вверх при Екатерине, Павле и Александре. Будучи не только соратником, но в какой-то мере и учеником Карамзина, он гораздо раньше, чем Карамзин, получил официальное признание своих литературных заслуг. Так, уже в 1797 г. Российская Академия выбирает Дмитриева в свои действительные члены, в то время как Карамзин был избран лишь в 1818 г.

Писать стихи Дмитриев начал в 1777 г., будучи сержантом Семеновского полка и не имея никаких связей с литературными кругами.¹ Но свое поэтическое летосчисление он вел с 1791 г., все же написанное до того считал ученическим «рифмованием». Если не считать этого четырнадцатилетнего ученического периода, о характере которого мы не можем судить, так как от него почти ничего до нас не дошло, то следует сказать, что творчество Дмитриева лишено эволюции. Оно развивалось, углубляя те тенденции, которые были заложены в нем с самого начала.

Лирика в собственном смысле этого слова не была областью Дмитриева. Уже в наиболее ранних, из известных нам, его стихотворениях обнаруживается тяга к повествовательным формам. Литературную известность приносит Дмитриеву сказка-сатира «Модная жена», напечатанная в 1792 г. В дальнейшем преобладающим жанром его творчества становятся басни.

Ведущий лирический жанр русского классицизма — торжественная ода — приобретает в одах Дмитриева характер повествовательного жанра. Тяга к повествовательным формам и дала возможность Дмитриеву успешно реализовать в своем творчестве те прогрессивные начала, которые были заложены в русском сентиментализме с его эстетикой эмоционально-чувственного восприятия мира, и избежать того тупика, в который эта эстетика завела лирику, бедную реальным содержанием своих «чувствований».

Повествовательные жанры явились в творчестве Дмитриева преобладающими, но не единственными. В начале своей поэтической деятельности Дмитриев получает признание прежде всего как автор чувствительных песен и «поэтических мелочей». Первая песня Дмитриева «Стонет сизый голубочек» (1792) имела колоссальный успех и вызвала многочисленные подражания. Между тем именно в песнях поэтическая индивидуальность Дмитриева проявилась меньше всего. Песня была одним из первых жанров, освоенных поэзией сентиментализма, и к началу литературной деятельности Дмитриева имела своего крупного представителя в лице Нелединского-Мелецкого. Идя по пути, проложенному Нелединским, Дмитриев достигает по сравнению с ним только большего и, можно сказать, максимального единства эмоционального тона стихотворения, единства, требуемого самым жанром чувствительной песни.

Стонет сизый голубочек,
Стонет он и день и ночь,
Миленький его дружок

Отлетел надолго прочь.
Он уж больше не воркует
И пшенички не клюет,
Всё тоскует, всё тоскует
И тихонько слезы льет.
С нетной ветки на другую
Перепархивает он...

и т. д.

Стонет, воркует, тоскует, тихонько слезы льет, голубочек, миленький дружочек, пшеничка, нежная ветка — все это слова единого эмоционального лексического плана, слова, окруженные ореолом «приятного», «чувствительного», «милого». Этим, а также однообразной напевностью интонаций песня приближается к жанру салонного чувствительного романса. Положенная на музыку Ф. М. Дубяньским, она удержалась в репертуаре чувствительных романсов вплоть до XX в. Образ же «пары голубков» стал в поэзии сентименталистов общепотребительной лирической метафорой.

Из других песен Дмитриева следует упомянуть также вызвавшую многочисленные подражания песню «Видел славный я дворец». Песня эта является одним из наиболее прямолинейных выражений принципиальной антигражданственности поэзии русских дворянских сентименталистов. Начинается песня так:

Видел славный я дворец
Нашей матушки-царицы;
Видел я ее венец
И золотые колесницы.
Хорошо всё! я сказал
И к селу мой путь направил:
Там меня мой ангел ждал,
Там я Лизаньку оставил.

Далее следует обычное воспевание мирных радостей уединенной жизни на лоне сельской природы, завершающееся следующим куплетом:

Эрмитаж мой — огород,
Скипетр — посох, а Лизета —
Моя слава, мой народ
И всего блаженство света.

Песня была напечатана в 1794 г. в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» без подписи, но со следующим примечанием от редакции: «Вот и оригинал той песни, которой многие подражали! Любезный сочинитель хочет остаться неизвестным, но его знают!»

В целом песни Дмитриева, несмотря на всю их популярность, в свое время были только данью модному сентиментальному жанру, и не здесь проходит основная линия творческих интересов Дмитриева.

На ряду с песнями в первые годы поэтической деятельности Дмитриева пользуются большим успехом его «поэтические мелочи» — мадригалы, надписи и пр., — жанры, широко культивируемые также и Карамзиным. «Поэтические мелочи», по самому своему заданию не требующие от автора ни силы чувства, ни глубины мысли, расценивались и воспринимались с точки зрения легкости и изящества чисто словесного выражения. Дмитриев культивировал эти мелкие жанры на всем

- 127 -

протяжении своего творчества и в свое время считался непревзойденным мастером в этой области.

Основная линия интересов Дмитриева определилась примерно в 1793—1794 гг. В 1794 г. Дмитриев пишет сатиру «Чужой толк», выступая в ней против ведущего жанра отечественного классицизма — похвальной оды. Не затрагивая жанра оды как такового и даже утверждая его, Дмитриев осмеивает лишь стилистические принципы высокой оды и прежде всего ораторский прием развития темы:

Сперва прочтешь вступленье,
Тут предложение, а там и заключенье
Точь в точь как говорят учены по церквам.

Соответственно с этим осмеивается также «одическое парение», «пиндарический восторг» и абстрактный аллегоризм выражающих этот восторг образов:

... Зари багряны персты
И райский крин, и Феб, и небеса отверсты!
Так громко, высоко!.. а нет, не веселит
И сердце, так сказать, ничуть не шевелит!

В итоге, отвергая ораторские принципы хвалебной оды, Дмитриев утверждает ее как «чувствительный» жанр:

Кто в громкий славою Екатеринин век
Хвалой ему сердец других не восхищает
И лиры сладкою слезой не орошает,
Тот брось ее, разбей, и знай: он не поэт!

Сатира «Чужой толк» явилась принципиальным обоснованием той трансформации жанра оды, которую он претерпевал у поэтов сентименталистов и прежде всего у самого Дмитриева.

Первые оды Дмитриева — «Смерть князя Потемкина» и «На мир с Оттоманскою Портою» — относятся к 1791—1792 гг. Оба стихотворения сохраняют обычную одическую строфу и по официальной патриотичности своих тем прямо продолжают традицию хвалебной оды классицизма. Однако весь эмоциональный колорит их уже существенно иной. Так, «Смерть Потемкина» развита как «унылая тема», тема грусти и печали «чувствительных» сердец:

Уныл внезапно лавр зеленый,
Уныл и долу преклонен!

Восстани, свыше вдохновенный,
Восстани, Бард, сын всех времен!
Бери обвиту крепом лиру;
Гласи на ней, поведай миру
Печаль чувствительных сердец,
Стон воинов непобедимых,
В слезах среди трофеев зримых;
Гласи... Потемкина конец!

Характерно, что Карамзин, несмотря на наличие в этом стихотворении всех внешних признаков оды, называл его не одой, а «печальной песнью на смерть Потемкина».

В другом стихотворении «радостная» тема мира с турками развивается в ряде типичных сентиментальных картин идиллической сельской жизни:

- 128 -

Здесь нежна, сельска красота
С улыбкой искренней, нелестной
Целует жениха в уста

.....

Там юноша румяный, здоровый
С весельем серп кривой острит,

.....

Там воины поют походы
В кругу внимающих отцов,
Или, вмешаясь в хороводы
Пастушек сельских, пастухов
Усугубляют общу радость. —
Какая, ах, для сердца сладость!

и т. д.

Однако эти сентиментально-идиллические картины уживаются в стихотворении рядом с типично одическими риторическими ходами и интонациями:

Во сне ли сладком я мечтаю,
Иль истину в восторге зрю?
Мир! Мир! отсюду я внимаю,
Хвала всемошному царю!
Мир! мир! — гласят орудий громы
Колебля, потрясая дома

и т. д.

Это сосуществование в пределах одного стихотворения различных и часто враждебных друг другу стилистических тенденций составляет отличительную черту поэзии Дмитриева и характеризует ее как поэзию перехода от классицизма XVIII в. к преромантической и романтической поэзии 1800—1810-х годов. Что же касается оды, то в дальнейшем она терпит у Дмитриева все большую трансформацию. Аллегорические образы и риторические интонации постепенно вытесняются конкретно чувственными описаниями,

ораторское развитие темы уступает место сюжетно-повествовательному. Как далеко ушла в этом отношении ода Дмитриева от классической оды, видно из сопоставления заключительных строк «Гласа патриота на взятие Варшавы», развивающих традиционно-одический мотив военного могущества России, с аналогичной по теме заключительной строфой оды Ломоносова «На день восшествия на престол Елизаветы Петровны» (1748).

Ломоносов

Но если гордость ослеплена
Дерзнет на нас воздвигнуть рог,
Тебе, в женах благословенна.
Против ее помощник бог.
Он верьх небес к тебе преклонит,
И тучи страшные нагонит
Во сретенье врагам твоим.
Лишь только ополчишься к бою
Предыдет ужас пред тобою
И следом воскуритя дым.

Дмитриев

Речешь — и двинется полсвета,
Различный образ и язык:

- 129 -

Тавридец, чтитель Магомета,
Поклонник идолов, калмык.
Башкирец с меткими стрелами,
С булатной саблею черкес
Ударят с шумом вслед за нами
И прах поднимут до небес!
Твой росс весь мир дрожать заставит;
Наполнит громом чудных дел,
И там столпы свои поставит,
Где свету целому предел.

Надо думать, что эти строки, написанные в 1794 г., неслучайно перекликаются с «Памятником» Пушкина вплоть до рифмы язык — калмык и, вероятно, ими же было подсказано упоминание «народов неисчетных» в «Памятнике» Державина (1796). По сравнению же с приведенными выше строками Ломоносова здесь существенна конкретизация мотива могущества России перечислением множества населяющих ее народов.¹

Почти одновременно с «Гласом патриота» в том же 1794 г. Дмитриев пишет своего знаменитого «Ермака», а в следующем 1795 г. — «Освобождение Москвы».

Сохраняя еще некоторые признаки «одического», «высокого» стиля, эти стихотворения уже намечают некоторые черты, характерные и для позднейшей романтической гражданской поэзии. Именно в этих стихотворениях возникает упроченное впоследствии в поэзии декабристов понимание «высокой» темы как темы национально-исторических

сюжетов в противоположность официозному патриотизму классической оды. Характерно в этом отношении то значение, которое придавал одам Дмитриева Вяземский в 1823 г., т. е. за два года до появления «Дум» Рылеева. «„Ермак“, „Освобождение Москвы“, „Глас патриота“, — пишет Вяземский, — исполнены огня поэтического и, что еще лучше, если оно в таком случае не одно и то же, огня любви к отечеству, не сей любви грубой, которая более охлаждает душу читателя, но любви возвышенной, переливающей в других пламень животворный, коим она согревается... Желательно, чтобы данный им пример почерпать вдохновения поэтические в источнике истории народной — имел более подражателей» («О жизни и сочинениях И. И. Дмитриева»).²

Тема «Ермака» — завоевание Сибири, «Освобождения Москвы» — изгнание из Москвы поляков в начале XVII в.

Тот же Вяземский писал, что эти стихотворения «приличнее назвать лирическими поэмами, нежели одами».

«Ермак», одно из самых знаменитых стихотворений Дмитриева, ведет, с одной стороны, к «Думам» Рылеева, с другой — к романтической поэме 20-х годов. С поэмой сближает его драматическое развитие темы, данной через диалог двух сибирских шаманов, обрамленный лирическими замечаниями от автора, затем робкая, но все же несомненная попытка передать местный исторический колорит, наконец чувственная конкретность описаний. В отношении последнего особенно примечательно описание боя Ермака с Магомет-Кулом, без конца цитировавшееся критикой как образец «живописной» поэзии:

- 130 -

Они в ручной вступили бой;
Грудь с грудью и рука с рукой.
От вопля их дубровы воют;
Они стопами землю роют;
Уже с них сыплет пот, как град;
Уже в них сердце страшно бьется
И ребра обоих трещат

и т. д.

В живописной конкретности слова современники видели главное достоинство «Ермака» и именно по этой линии противопоставляли его классической оде. «Кажется видишь, — писал Макаров в 1803 г., — как мускулы единоборцев напрягаются, как жилы их вытягиваются, слышишь, как ребра их трещат... И нет гипербол! По крайней мере они так искусно употреблены, что едва приметны; все естественно, возможно». ¹

Место «Ермака» в развитии русской поэзии определил Белинский: «Стихи этой пьесы для нашего времени и грубы и шероховаты и непоэтичны: но для своего времени они были превосходны, и от них веяло духом новизны. Что же касается до манеры и тона пьесы, — это было решительное нововведение, и Дмитриев потому только не был прозван романтиком, что тогда не существовало еще этого слова» («Сочинения Александра Пушкина», статья I).

В стихотворении «К Волге», написанном в том же году, что и «Ермак» (1794), находим любопытное использование исторического мотива с намеком на современность. Так,

упоминание Разина и тот эмоциональный тон, в котором оно дано, содержат несомненный намек на грозные события Пугачевского движения:

Там кормчий, руку простирая
Чрез лес дремучий на курган,
Вещал, спутников сзывая;
«Здесь Разинов был, други, стан».
Вещал, и в думу погрузился;
Холодный пот по нем разлился,
И перст на воздухе дрожал.

Эти строки предвосхищают поэтический метод «Дум» и поэм Рылеева, хотя и с прямо обратной Рылееву политической направленностью.

Стихотворения «Ермак», «К Волге» и «Освобождение Москвы» явились в творчестве Дмитриева завершением его борьбы с одической традицией классицизма, борьбы, принципиальное обоснование которой было дано им в сатире «Чужой толк». Намечавшиеся в этих стихотворениях контуры романтических повествовательно-исторических жанров не получили в творчестве Дмитриева дальнейшего развития. Но повествовательная форма становится с этого времени для него основной.

Так, в том же 1794 г. Дмитриев обращается к повествовательным жанрам, выработанным поэзией французского классицизма, к сказкам и басням. Сказки Дмитриева, наряду с «Душенькой» Богдановича и сказками Николева, Хвостова и других, являются опытом разработки «изящного» новеллистического стихотворного жанра в «легком роде» и в этом смысле противостоят повествовательным жанрам русского классицизма — «высокой» лиро-эпической и «низкой» ирои-комической поэме.

- 131 -

Основоположителем жанра легкой сказки был Лафонтен. Сказка Лафонтена представляет собою легкую картину нравов, развернутую в живом рассказе, отличающуюся некоторой фривольностью содержания, комизмом ситуаций и действующих лиц. Фантастический, собственно сказочный элемент присутствует в сказках Лафонтена, но не является определяющим элементом жанра. Главное в нем — это живость, легкость, занимательность рассказа.

Все сказки Дмитриева являются переводом из Лафонтена или же поэтов, продолжавших в области сказок его традиции. Наибольшей популярностью из сказок Дмитриева пользовалась «Модная жена» — подражание Грекуру, и «Причудница» — перевод из Вольтера.

«Модная жена» — картина «светских нравов». Фабула ее весьма несложна. Молодая жена изменяет старому мужу, Пролазу, с модным франтом. Отосланный за покупками муж возвращается раньше, чем ожидали. Жена ловко и незаметно выпроваживает любовника, осыпает мужа ласками, и растроганный и обманутый муж дарит ей «тюрьбан» и шаль. За этим следует заключение:

Пролаз! Ты этот день во святцах запиши;
Пример согласия! Жена и муж с обновой!
Но что записывать? пример такой не новый.

В «Причуднице» моралистическая и нравоописательная тенденция соединяется с фантастическим элементом. Действие условно отнесено ко времени боярской Москвы. Пресыщенная и томимая скукой красавица Ветрана попадает в волшебное царство. Очарованная вначале его блеском и красотой, она вскоре пресыщается и снова начинает роптать на свою судьбу. Волшебное царство исчезает, Ветрана оказывается

Средь страшных Муромских лесов,
Жилища ведьм, волков,
Разбойников и злых духов.

Она терпит разные страхи и наконец становится добычей неведомого страшного всадника. Всадник бросает ее в Клязьму. Ветрана пробуждается в Москве на своей постели, окруженная родными и близкими, напуганными ее продолжительным сном. Повествование заключается сентенцией:

... мы, всегда чужой завидуя судьбе
И новых благ желая,
Из доброй воли в ад влечем себя из рая.
Где лучше, как в своей родимой жить семье?
И так, вперед страшись ты покидать ее!
Будь добрая жена и мать чадолюбива

и т. д.

В сказках Дмитриева, как в сказках лафонтеновской школы, основное не мораль и не фабула, а живость, занимательность, легкость рассказа.¹ Следуя в этом отношении за французскими оригиналами, Дмитриев отступает от них лишь в обрисовке местных и бытовых деталей, заменяя детали французского быта деталями русского и привнося мотивы из русских сказок, стремясь тем самым придать заимствованному сюжету

- 132 -

русский национальный колорит. Как ни внешне это «бытописание», как ни далеко оно от подлинного проникновения в русский быт и нравы, тем не менее современники высоко ценили бытописательный элемент сказок Дмитриева. Особенно отмечалась в этом отношении сцена пробуждения Ветраны в «Причуднице»:

Вся горница полна людей:
Муж в головах стоял у ней;
Сестры и тетушки вокруг ее постели
В безмолвии сидели;
В углу приходский поп молился и читал,
В другом углу колдун досужий бормотал;
У шкафа ж за столом, вощанкою накрытым,
Прописывал рецепт хирургус из Немчин,
Который по Москве считался знаменитым
Затем, что был один.

и т. д.

«Картина мужа, — писал Воейков в 1810 г., — сестриц, тетушек, колдуна и лекаря из немчин, сидящих вокруг Ветраниной постели, написана в Теньеровом вкусе. Ничего этого нет у Вольтера. У него просто причудница приходит в хижину угольника, который строит ей по обыкновению французов куры. В сей сказке г. Дмитриев одержал знаменитую победу над Вольтером».1 Сопоставление с Теньером не случайно. Жанровые картины Теньера на темы простонародной фламандской жизни служили в России конца XVIII — начала XIX в. образцом изображения национально-бытовой характерности. По этой линии и шло сопоставление с Теньером Дмитриева, распространявшееся и на его басни.

Бытоописательные элементы сказок и басен Дмитриева противостоят грубому натурализму ирои-комической поэмы, трактовавшей темы простонародного быта и нравов как «низкий» сюжет. Натурализм описаний сохраняется и у Дмитриева, но приобретает значение не «низкого», а именно характерного, и выступает не в грубо гротескных, а шутивно-комических тонах.

Первым опытом в творчестве Дмитриева, и едва ли не первым опытом в русской поэзии, подобной разработке «простого» сюжета явилось стихотворение «Отставной вахмистр» или «Карикатура» (1792).

«Отставной вахмистр» «в изодранном колете», «с котомкой на плечах» возвращается домой после двадцати лет службы «на старом рыжаке».

...И вот уж он въезжает
На свой господский двор.
Но что он в нем находит?
Его ль жилище то?
Весь двор заглох в крапиве!
Не видно никого!
Лубки прибиты к окнам,
И на дверях запор.
Все тихо! — лишь на крыше
Мяучит тощий кот.

«Холоп» Терентьич объясняет «боярину», что жена его «вот пятый год в исходе», как увезена властями за притонодержательство.

- 133 -

Несчастный муж поплакал,
Женился на другой.
Сей витязь и поныне,
Друзья, еще живет,
Три года как в округе
Он земским был судьей.

И по теме, и по натурализму деталей стихотворение предвосхищает неприкрашенную карикатурность басен и сказок другого «русского Теньера», А. Е. Измайлова, а также бытоописательный реализм «Опасного соседа» В. Л. Пушкина. Но у самого Дмитриева эта попытка самоцельного изображения «простых» нравов и быта осталась единственной. В его же сказках нравоописательные мотивы подчинены общему развитию изящно-шутивного занимательного сюжета и являются лишь одним из его элементов.

Сказки Дмитриева по легкости рассказа и «слога» значительно превосходили сказки Николева, Хвостова и др. Но самый жанр классической лафонтеновской сказки не получил дальнейшего развития в русской поэзии. Запоздалым рацемом его явились сказки Баратынского «Телема и Макар» (перевод из Вольтера; 1827) и «Переселение душ» (1829).

Все сказки Дмитриева, за исключением «Модной жены», напечатанной в 1792 г., и «Филемона и Бавкиды», появившейся в 1805 г., написаны в 1794 г. С этого времени интересы Дмитриева переключаются от лафонтеновской сказки к сродному с ними жанру лафонтеновской же басни, и вскоре Дмитриев приобретает славу непревзойденного русского баснописца, «русского Лафонтена».

Это наименование шире простого указания на литературные источники басен Дмитриева. Басни Лафонтена переводились русскими поэтами и до него и в частности Сумароковым. Однако басня Сумарокова ни в коем случае не может быть названа лафонтеновской басней. Заимствуя сюжет у Лафонтена или других баснописцев, Сумароков развивает его в своеобразной, принципиально отличной от оригинала языковой манере. Для Сумарокова, согласно жанровой иерархии русского классицизма, басня — низкий жанр. Нарочитая грубость, натурализм языка и образов, установка на гротескный сказ — вот характерные черты басни сумароковской школы. В поэзии сентиментализма трактовка басни как низкого грубого жанра исчезает. Басня включается в число изящных, салонных жанров «легкой поэзии», и образцом ее становится именно лафонтеновская басня.

В этом отношении русские сентименталисты были не оригинальны. Они только приняли и применили на практике новую сентиментальную теорию басен, сформулированную на основе переосмысления басен Лафонтена французским сентименталистом Мармонтелем в третьем томе его «*Eléments de littérature*» (1787). Одним из существенных пунктов этой теории было утверждение басен как изысканного утонченного жанра: «Квинтилиан думал, что басни воздействуют преимущественно на умы грубые и невежественные. Он несомненно говорил о баснях, скрывающих истину под грубою оболочкою. Но вкус, чувство, изящество, которые в них положил Лафонтен, делают их пищей и наслаждением умов самых утонченных, воспитанных и глубоких».

Сумароков и поэты его школы понимали басню по Квинтилиану. Дмитриев и другие сентименталисты шли от Мармонтеля.

Нарочитая грубость жанра исчезает уже в баснях Хвостова и Хемницера, но к числу салонных, изящных жанров приобщает басню в русской поэзии только Дмитриев. «Дмитриев, — пишет Мерзляков, —

- 134 -

отворил басне двери в просвещенные и образованные общества, отличающиеся вкусом и языком».1 Связанное с этим принципиальное отличие стиля басен Дмитриева от стиля сумароковской басни выясняется из слов Блудова: «Он первый показал нам, что есть разница между выражениями простыми и низкими и... что звери, не переставая быть зверьми (в идеальном мире Аполога), могут изъясняться приятно, нежно и остроумно... Кто не дивился искусству, с которым поэт умел подъяческие выражения вместить в стихи и сделать приятными».2

Этим, однако, характеристика басен Дмитриева, как сентиментальных басен, далеко еще не исчерпывается.

На ряду с трактовкой басни как изящного жанра, Мармонтель в противоположность классическому пониманию басни основным ее элементом считает не нравоучение, а повествование, и с этой точки зрения противопоставляет басни Лафонтена морализирующему Апологу древних. «Поучительный» характер жанра этим не отвергается. Но поучение должно заключаться не в обобщающем выводе — морали басни, а в самом ее повествовании. По словам Мармонтеля, басня не «доказывает» (*prouve*), а «обнаруживает» (*développe*) полезную истину.

«Правдоподобие (*vraisemblance*) басни заключается не в описываемых событиях, а в простодушии (*naïveté*) рассказчика, убежденного в справедливости того, о чем он рассказывает. В его намерение не входит убедить нас в том, что лев, осел и лиса разговаривают, но лишь в том, что сам он в этом убежден. Для этого он должен заставить их — льва, осла и лису — говорить и действовать соответственно тем свойствам и стремлениям, которые он в них предполагает». Таким образом аллегорический мир классической басни, мир незыблемых, вечных истин уступает в сентиментальной басне место простодушному, наивному сознанию условного рассказчика, весьма родственному своей простодушностью и наивностью сентиментальному идеалу «добротного человека».

Фикция рассказчика открывала путь к утверждению в басне особенностей сентиментального стиля. Теоретически это было обосновано тем же Мармонтелем и на основе соответствующего переосмысления Лафонтена. Упрекая Ламота за то, что он в погоне за естественностью употребляет при всяком случае простонародные выражения и поговорки, Мармонтель говорит: «Лафонтен всегда владеет стилем предмета... и это никогда не определяется свойствами действующих лиц. Юпитер в делах обыкновенных — только человек; комар — герой, когда сражается со львом. Нет ничего более поучительного и простодушного в то же время, чем эти контрасты». Лафонтен, — говорит далее Мармонтель, — «никогда не испытывает стеснения ни в простом ни в высоком стиле. Если рассуждения и являющиеся ему картины устремляют его к какому-либо постороннему предмету, то сюжет возвращает его к основной теме и всегда так кстати, что читатель не успевает пожелать, чтобы поэт сдержал полет своей фантазии: в нем [в поэте] каждая тема внезапно возбуждает свойственные ей образы и настроения». Здесь обоснованы важнейшие особенности художественного слова сентименталистов как слова, соотносимого не с миром объективных понятий и вещей, а с теми мыслями и чувствами, которые они рождают в сознании автора. «*Eléments de littérature*» Дмитриев читал в конце 80-х годов. Кроме того, мармонтелевская теория басни

- 135 -

широко популяризировалась русскими сентименталистами. 1 Поэтическим воплощением этой сентиментальной теории басни в русской поэзии и явились басни Дмитриева, и в этом причина их широчайшего успеха.

Подавляющее большинство басен Дмитриева — перевод из Лафонтена или баснописцев его школы — Грекура, Мерсье, Арно и несколько особняком стоящего Флориана. Но в отличие от басен Сумарокова Дмитриев не только заимствует сюжет, но стремится передать и стилистические особенности оригинала. Басня Дмитриева — это типично лафонтеновское развлекательное изящное повествование, пересыпанное остротами и

лирическими сентенциями автора — «рассказчика». В этом смысле Дмитриев и явился для современников «русским Лафонтеном».

В числе прочих особенностей лафонтеновской басни Дмитриев сохраняет свободу интонации и контрастность эмоционально-лирических переходов оригинала, но в других, и по существу враждебных Лафонтену стилистических формах. Сам Лафонтен, как известно, выступает сторонником «единства слога» («l'uniformité du style est la règle la plus étroite que nous ayons»), и отмеченные Мармонтелем контрастные переходы от обыденного к «высокому» осуществлены в его баснях в пределах единого «легкого слога». У Дмитриева же эти контрасты образуют внутри басни разительные по своей противоположности стилистические наложения. Выпадая из общего басенного тона непринужденной болтовни, они определяются характером того или другого эмоционального мотива, имеющегося в оригинале. Так, мотивы любви, увядания, смерти независимо от ситуации и лица, с которым они связаны, по ходу басенного сюжета неизменно облакаются в типичные элегические образы и интонации. В басне «Дон-Кихот» находим, по выражению Вяземского, «лучший образец стихов пастушеских» (обращение Дон-Кихота к коровнице). Концовка басни «Смерть и умирающий» носит характер элегической медитации. В басне «Старик и трое молодых» традиционный басенный сюжет оттесняется на второй план вкрапленным в басенную ткань монологом старика, не хуже унылого элегического героя развивающего тему непрочности всего земного:

Поверьте мне, друзья, Старик сказал в ответ,
Что завтра ни мое, ни ваше;
Что Парка бледная равно
Взирает на теченье наше.
От провидения нам ведать не дано,
Кому из нас оно судило
Последнему взглянуть на ясное светило.

Но особенно разительный переход басенного сказа в чистейшую элегию находим в басне «Два голубя» (1795). Вся басня выдержана в тоне непринужденного шуточного рассказа, пересыпанного нарочито обыденными словами и оборотами разговорного языка. Для примера приводим конец повествовательной части басни: Голубь

... прокляв себя, судьбу, дорогу.
Решился бресть назад, полмертвый, полхромой;
И прибыл наконец калекою домой,
Таща свое крыло и волочивши ногу.

Далее следует мораль, заключающаяся типично элегической ламентацией, взрывающей весь басенный сказ стихотворения:

- 136 -

Я сам любил: тогда за луг уединенный,
Присутствием моей подруги озаренный,
Я не хотел бы взять ни мраморных палат,
Ни царства в небесах!.. Придете ль вы назад
Минуты радости, минуты восхищений?

Иль буду я одним воспоминаньем жить?
Ужель прошла пора столь милых обольщений
И полно мне любить?

Вяземский в 1823 г. отмечал эти строки как «лучшие образцы стихов элегии». И действительно, всем строем своей образности и интонационных ходов они предвосхищают элегический стих Жуковского, Батюшкова, Баратынского и др.

Однако сама элегия как жанр почти не отразилась в творчестве Дмитриева.¹ И это вполне закономерно. Элегия, основной жанр преромантической поэзии, жанр единого настроения, единого эмоционального тона. Поэзия же Дмитриева, как и вообще сентиментальная поэзия, далеко еще не лирика настроений, а лирика обособленных замкнутых в себе эмоциональных тем. Лирический субъект каждого данного стихотворения, жанра не получает еще у Дмитриева единой эмоциональной характеристики, не охватывает отдельные лирические мотивы единым настроением, а служит лишь чисто условным знаком их прикрепления.

И все же никто из сентименталистов не сделал больше для подготовки преромантического стиля, чем Дмитриев. Наиболее отчетливо это выступает в стихотворениях Дмитриева, по самым своим жанровым очертаниям приближающихся к распространенному в поэзии 10-х годов жанру посланий и по существу являющихся чем-то средним между посланием и элегией. Тема дружбы и эпикурейского наслаждения жизнью сочетается в такого рода стихотворениях с элегическими мотивами уныния, разочарования, увядания. Примером могут служить послания Батюшкова к Гнедичу и Дашкову, отнесенные в «Опытах» Батюшкова к разделу элегий. Несомненные элементы посланий нивелированы в них единым типично элегическим «слогодом», придающим всему стихотворению характерную элегическую окраску. В противоположность этому послания Дмитриева отличаются поразительным стилистическим разнообразием. Для примера остановимся на «Послании к Карамзину» (1795). Читая его начало, можно думать, что оно написано не Дмитриевым, а Батюшковым.

Не скоро ты, мой друг, дождешься песней новых
От музыки моей. Ни фавны рощ дубовых,
Ни нимфы диких гор и бархатных лугов,
Ни боги светлых рек и тихих ручейков
Не слышали еще им незнакомой лиры.
Под мраком грозных туч играют ли зефиры?
Поет ли зяблица, как бури заревут
И с гибкого куста гнездо ее сорвут?
До песен ли и мне под гнетом рока злого?
Еще дымится пепел отеческого крова,
Еще смущенна мысль все бродит в тех местах,
Недавно где земле навеки предан прах,
Праха старца, для меня толико драгоценна!

- 137 -

Однако в том же стихотворении встречаем мы такие строки:

А дети между тем, амуры светловласы,
Украдкой по снопу играючи берут,

Кряхтят под ношею, друг друга ею прут,
Валяются, встают, и усмотря цветочек,
Все врознь к нему летят, как майский ветерочек.

Вслед за этим стихотворение снова переходит в элегию:

Ах! я и сам готов за ними вслед лететь!..
Уже недолго мне и на цветы смотреть:
Уже я с каждым днем чего-нибудь лишаюсь,
Иду под тень кустов, — ступлю и возвращаюсь
С поникшей головой: там нет уж соловья!
Сегодня у пруда остановился я:
И ласточки над ним кружились, вились,
И серы облака по небесам неслись.
Ах! скоро, милый друг, неистовый Эол
Помчится на крылах шумящих с гор и дол,
Завоет, закрутит, кусты к земле приклонит,
Свинцовые валы на озеро нагонит,
В пещерах заревет и засвистит в дуплах;
И с воздухом смесит и листвия и прах.
День, два и, может быть, цветочка не застану;
День, два, и может быть... как знать?.. и сам увяну?!

Здесь обращает на себя внимание не только включение в элегическую ткань стихотворения таких противоположенных ей «непоэтических выражений», как кряхтят, прут, валяются, но и развитие образа одновременно в двух планах — метафорическом и прямом, — взаимно парализующих друг друга. Невозможно себе представить разлетающихся «как майский ветерочек» «амуров светловласых» кряхтящими, валяющимися, прущими друг друга. В этом отсутствии единства лирической темы, — а отсюда и единства лексического состава стихотворения, — лежит стилистическая грань, отделяющая стихи Дмитриева от преромантической лирики молодого Жуковского, Батюшкова, Баратынского. Но фрагментарные образцы преромантического стиля дал русской поэзии Дмитриев. Этим и объясняется глубочайший пиетет к Дмитриеву поэтов арзамасцев, видевших в нем своего учителя, патриарха новой, т. е. преромантической и романтической, поэзии. «У лириков наших, — писал Воейков в 1824 г., рецензируя последнее издание сочинений Дмитриева, — мы научились краткости, силе и смелости выражения, быстроте переходов, но не правильности и не точности в выражениях.² Это полезно почти единственно

- 138 -

для тех, кто упражняется в сочинении гимнов, од, дифирамбов; для тех же, кто желает писать комедии, послания, сатиры, элегии, сказки, дидактические, описательные и романтические поэмы, мадригалы, эпиграммы, тот должен иметь другие качества в слоге, особый язык; ему нужны другие путеводители».1 Таким путеводителем Воейков и считал Дмитриева.

Своего рода прижизненным памятником Дмитриеву от молодого поколения поэтов явилось собрание «Стихотворений Ивана Ивановича Дмитриева», изданное Вольным обществом любителей российской словесности в 1823 г. с обширной панегирической статьей Вяземского «Известие о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева».

Однако реального значения в это время поэзия Дмитриева уже не имела. Интерес к вопросам стилистического мастерства, к вопросам «языка», «слога» отошел в прошлое. Перед русской поэзией встали иные задачи, задачи широкого идейного и эмоционального наполнения и национально-народного самоопределения. Несоответствие своего творчества этим задачам Дмитриев понимал и сам. Так, в 1823 г. он написал Жуковскому: «Может быть, я имел некоторый успех в механизме стиха, в живости рассказа; может быть, пользовался в свое время некоторым преимуществом пред водяными стихотворцами, но истинно и тогда был недоволен собою, чувствуя сам скудость в глубоких идеях, чувствах и воображении».

Традиции легкой французской поэзии, питавшие творчество Дмитриева, самый принцип подражательности в начале 20-х годов стали одиозны. В 1823 г. Пушкин писал Гнедичу: «Английская словесность начинает иметь влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной. Тогда некоторые люди упадут и посмотрим, где очутится Ив. Ив. Дмитриев со своими чувствами и мыслями, взятыми из Флориана и Легуве». Но того значения, которое имел Дмитриев в свое время для развития русской поэзии, Пушкин не отрицал. Он отрицал лишь актуальность его творчества для современности.

В 1824 г. имя Дмитриева в последний раз явилось предметом живого обсуждения в печати, да и то не само по себе, а по соотнесению с Крыловым. Поводом к тому послужила статья Вяземского «Известие о жизни и стихотворениях Дмитриева», в которой Дмитриев был назван «первым [т. е. лучшим] русским баснописцем» и поставлен выше Крылова. Откликаясь на эту статью, Пушкин писал Вяземскому 8 марта 1824 г.: «Грех тебе унижать нашего Крылова. И что такое Дмитриев? Все его басни не стоят одной хорошей басни Крылова; все его сатиры одного из твоих посланий, а все прочее первого стихотворения Жуковского...». В печати с возражением Вяземскому выступил Булгарин. Спор развернулся вокруг центральной для поэзии начала 20-х годов проблемы народности в литературе. Выражая мнение большинства, Булгарин указал, что подлинно народные басни Крылова далеко оставляют позади себя светские подражательные басни Дмитриева.

Литературная судьба басен Дмитриева, как весьма популярного в поэзии сентименталистов светского салонного жанра, резюмирована Н. Полевым в его некрологе Дмитриеву: «Характеристика басен Дмитриева совершенно справедливо... сделана в следующих словах Мерзлякова: „Дмитриев отворил басням двери в просвещенные и образованные общества, отличающиеся вкусом и языком“. Но за то русский народ отказался от его басен, когда явился Крылов, за то они уже умерли, лишенные самобытности, потому, что они созданы были не русским умом и

- 139 -

пересказаны языком условных приличий. Именно это долженствовало обольщать современников, но вредит Дмитриеву в потомстве и лишит долговечия его сочинения».1

Эта оценка может быть распространена на все творчество Дмитриева и на всю поэзию сентиментализма, представителем которой он был. Но этим не обесцениваются те исторически прогрессивные тенденции русского сентиментализма — тенденции преобразования русского поэтического слова, — а тем самым и историческое значение поэзии Дмитриева, в которой эти тенденции нашли наиболее полное выражение. Это неоднократно подчеркивал Белинский: «Русская версификация в стихах Дмитриева

сделала значительный шаг вперед: в свое время они считались чрезвычайно гладкими и гармоническими. Вообще стихи Дмитриева гораздо лучше стихов Карамзина. Дмитриева можно назвать сотрудником и помощником Карамзина в деле преобразования русского языка и русской литературы: что Карамзин делал в отношении прозы, то Дмитриев делал в отношении к стихотворству» («Русская литература в 1841 г.»).

3

Представленная Карамзиным и Дмитриевым линия русского сентиментализма характеризуется высокой словесной культурой, возникшей на основе требовательного отношения к поэтическому слову как к средству выражения «просвещенных чувств» европеизированного русского дворянства, т. е. как к проводнику западноевропейского просвещения. Тем самым эта линия существенно отличается от «шаликовщины», т. е. от сентиментально-слезливой лирики многочисленных мелких поэтов конца XVIII — начала XIX в., мнивших себя последователями Карамзина, но на деле только дискредитировавших возглавляемое им течение.

Продолжателями дела Карамзина и Дмитриева, подлинными «карамзинистами» явились поэты арзамасского круга, вступившие в литературу в начале 1800-х годов. К этому времени культ «нежных и приятных» чувствований уже для самого Карамзина был пройденным этапом. И арзамасцы шли не от карамзинской чувствительности, а от тех рационалистических основ, которые были заложены в карамзинской эстетике эмоционально-выразительного и в то же время «точного» и «ясного» слова, подчиненного рационалистическим правилам легкой поэзии французского классицизма.

Связующим звеном между старшим и младшим поколениями карамзинистов был Василий Львович Пушкин (1767—1830).

В печати В. Л. Пушкин выступил впервые в 1793 г. (в «СПб. Меркурии» Крылова и Клушина). Но еще задолго до этого за ним установилась репутация светского любезника и остролова, известного своими стихотворными экспромптами, шарадами, буримэ и прочими видами салонных стихотворений. Поэтические мелочи — эпиграммы, стихи в альбом и на случай, басни и т. д. — навсегда оставались излюбленной формой литературной деятельности В. Л. Пушкина. Большинство из них является переводом французских образцов легкой поэзии и носит характер непринужденной светской болтовни в стихах.

Современники ценили в стихотворениях В. Л. Пушкина мастерство словесной отделки и в этом отношении справедливо сближали их с поэзией Дмитриева. Однако в один ряд имена этих поэтов никогда не ставились. Несмотря на незначительную разницу в годах и почти одновременно приобретенную литературную известность, В. Л. Пушкин всегда

- 140 -

оставался только близким спутником Дмитриева и сам считал и открыто называл себя его учеником. В противоположность Дмитриеву, имя которого всегда произносилось его единомышленниками с величайшим почтением и уважением, В. Л. Пушкин был в глазах современников и друзей несколько комической фигурой. Репутация светского любезника, модника и жуира резко контрастировала с некрасивой внешностью В. Л. Пушкина. В соединении с некоторыми, широко известными благодаря открытому образу жизни В. Л.

Пушкина слабостями его характера это служило поводом постоянных шуток и насмешек со стороны друзей.

С той же добродушной иронией относились к своему верному, хотя и не слишком оригинальному последователю, и Карамзин и Дмитриев.

Место и значение В. Л. Пушкина как последовательного карамзиниста определяется не столько его поэтическими мелочами, сколько той ролью, которую сыграли некоторые из его произведений в литературной борьбе карамзинистов с шишковцами. Борьба развернулась в 800—810-е годы, когда и сам Карамзин и Дмитриев уже отошли от литературы. Но от лица их поколения с изложением и защитой литературных взглядов карамзинистов (взглядов, поддержанных молодым поколением поэтов арзамасского круга) выступил В. Л. Пушкин в своих посланиях «К Жуковскому» (1810) и «К Дашкову» (1811).

Существенным в этих посланиях явилось то, что литературные принципы карамзинистов, самый европеизм словесной культуры были обоснованы В. Л. Пушкиным как принципы, отвечающие задачам подлинного «просвещенного» патриотизма в противовес квасному, охранительному национализму «безграмотных славян». Особое значение приобретали в этом смысле следующие строки послания к Жуковскому, напечатанные в защиту Карамзина и его последователей от нападок Шишкова, часто принимавших характер политических обвинений:

Великий Петр, потом великая жена,
Которой именем вселенная полна,
Нам к просвещению, к наукам путь открыли,
Венчали лаврами и светом озарили.
Виргилий и Омер, Софокл и Эврипид,
Гораций, Ювенал, Саллустий, Фукидид
Знакомы стали нам, и к вечной славе россос
Во хладном севере родился Ломоносов!
На лире золотой Державин возгремел,
Бессмертную в стихах бессмертных он воспел;
Любимец Аонид и Фебом вдохновенный
Представил Душеньку в поэме несравненной.
Во вкусе час настал великих перемен.
Явился Карамзин и Дмитрев-Лафонтен!
Вот чем все русские должны гордиться ныне!
Хвала Великому! хвала Екатерине!

Таким образом литературная деятельность Карамзина и Дмитриева ставилась в прямую зависимость от преобразовательской деятельности Петра и «покровительницы наук и искусств» Екатерины. Эта концепция легла в основу общественно-литературной позиции Арзамаса.

В том же послании В. Л. Пушкин, ставя знак равенства между «мыслью» и ее выражением, дал точную формулировку стилистических принципов карамзинистов:

Кто мыслит правильно, кто мыслит благородно,
Тот изъясняется приятно и свободно.

В. Л. Пушкин.
Гравюра С. Галактионова (1822 г.).

Послания В. Л. Пушкина явились первым по времени изложением карамзинистских литературных взглядов в поэтической форме и тем самым немало способствовали их популяризации. На ряду с этим В. Л. Пушкин явился родоначальником аналогичных посланий, широко распространенных в поэзии арзамасцев, в творчестве молодого А. Пушкина и у поэтов его круга.

Самым крупным произведением В. А. Пушкина является комическая поэма «Опасный сосед» (1811). Не пропущенная цензурой в силу щекотливости своего сюжета, повествующего о нескромных похождениях завсегдатая увеселительных притонов, забулдыги Буянова, поэма получила всеобщую известность в списках. Современники восторженно встретили и оценили «Опасного соседа», как первую и единственную в своем роде «правдивую» и в то же время «изящную» картину «низких» нравов. Однако и в этом бесспорно оригинальном и наиболее значительном своем произведении В. Л. Пушкин был продолжателем тех нравоописательных тенденций, которые до него уже наметились в творчестве Дмитриева. Так, «растрепанный», «в пуху», «в картузе с козырьком» и «пахнущий табаком» Буянов имеет свой несомненный, хотя и значительно более бледный прообраз в лице воспетого Дмитриевым отставного вахмистра, «в изодранном колете» «под шляпой в колпаке» возвращающегося со службы

Трях-трях, а инде рысью
На старом рыжаке.

И подобно тому как Дмитриева сближали с Теньером, в «Опасном соседе» В. Л. Пушкина видели «картинку в фламандском вкусе».

На ряду с неприкрашенными и смелыми натуралистическими описаниями «Опасный сосед» насыщен насмешками и полемическими выпадами по адресу членов только что организовавшейся в то время Беседы. В этом отношении поэма В. Л. Пушкина явилась в руках карамзинистов столь же действенным оружием литературной борьбы, каким были и его послания. Помимо того, сочетание умеренного бурлеска поэмы с ее полемической заостренностью как бы намечает стиль полемической буффонады, характерной для арзамасских собраний, протоколов, посланий.

Сам В. Л. Пушкин с кличкой «Вот, я вас!» вошел в члены Арзамаса и в качестве его старосты представлял в нем старшее поколение карамзинистов.

4

Особое место в поэзии русского сентиментализма занимает А. Ф. Мерзляков (1778—1830). Поэт, критик, переводчик и профессор

Московского университета, Мерзляков был сыном бедного пермского купца. До 15-летнего возраста он жил в глухой провинции, исполняя обязанности лакея в доме своего богатого дяди. Первоначальное образование получил в народном училище. Случайная встреча в доме дяди с попечителем пермских народных училищ И. И. Панаевым решила дальнейшую судьбу Мерзлякова. В 1793 г. одно из детских стихотворений Мерзлякова «Ода на заключение мира со шведами» было через посредство Панаева представлено Екатерине II и напечатано по ее распоряжению. Сам же Мерзляков в том же 1793 г. определяется в число воспитанников пансиона при Московском университете на «казенный кошт». Перейдя через два года из пансиона в университет, Мерзляков окончил его в 1799 г. с золотой медалью. В 1804 г. он получил степень магистра и кафедру русского красноречия и поэзии и занимал ее при Московском университете до самой смерти.

Через университет Мерзляков познакомился и сблизился с В. Жуковским, Андреем Тургеневым, братьями Кайсаровыми и вошел в организованное ими дружеское литературное общество (1800—1802). Соответственно общему направлению господствовавших в этом кругу интересов, Мерзляков воспринял сентиментальные устремления эпохи в их немецком варианте (Клопшток, Маттисон, отчасти Гердер).

Французская культура стиха сентименталистов карамзинистского толка, их приверженность к жанрам легкой французской поэзии и вопросам стилистического мастерства были Мерзлякову не только чужды, но и враждебны. Из стен университета, руководимого масоном И. П. Тургеневым, Мерзляков вынес взгляд на поэзию как на трибуну для проповеди морального самоусовершенствования.

Дидактизм и морализм, окрашенные в тона преромантической меланхолии и чувствительности, составляют основное содержание стихотворений Мерзлякова. В стилистическом и жанровом отношении они в своем большинстве тяготели к одической форме. Оды — торжественные и духовные — занимают по количеству солидное место в творчестве Мерзлякова. Морализм немецких сентименталистов сочетается в них с одическим парением од Державина. Отпечаток одического державинского стиля лежит на большинстве сентиментально-дидактических медитаций Мерзлякова (см. «Вечер», «Ночь», «Гроза», «К несчастью», «Благость» и др.). Эклектичное сочетание сентиментального дидактизма с одическим стилем сближает творчество Мерзлякова с ранними опытами Жуковского («Добродетель», 1798; «Стихи на новый 1800 год»; «Человек», 1801 г. и др.). И если одическое воспевание сентиментальных добродетелей и меланхолии было для Жуковского лишь исходным ученическим периодом его творчества, то Мерзляков оставался при этом до конца.

Но на ряду с такого рода эклектичными, по самому своему существу, стихотворениями, Мерзляков отдал дань и собственно сентиментальным жанрам — идиллии, элегии, песне и романсу. Отмечая «тяжелый и прозаический» слог стихотворений Мерзлякова в этом «чувствительном роде», современники выделяли из общей массы и высоко ценили его песни и романсы.

Романсы Мерзлякова непосредственно продолжают традиции сентиментальной песни и прямо примыкают к песням Нелединского-Мелецкого и Дмитриева. Что же касается русской песни, то здесь Мерзляков явился в известной мере новатором.

Ставя песни Мерзлякова ниже песен Кольцова, но выше песен Дельвига, Белинский считал безусловной заслугой Мерзлякова то, что он

«перенес в свои русские песни русскую грусть-тоску, русское гореванье, от которого щемит сердце и захватывает дух» («О жизни и сочинениях Кольцова»).

Существенным нововведением в песнях Мерзлякова, по сравнению с песнями других русских сентименталистов, является широкое применение параллелизма — основного принципа образности народной поэзии:

Не липочка кудрявая
Колышется ветром,
Не реченька глубокая
Кипит в непогоде,
Не белая ковыль-трава
Волнуется в поле:
Волнуется ретивое,
Кипит, кипит сердце

и т. д.

Также в отличие от романсно-куплетной ритмики и строфики песен Нелединского-Мелецкого, Дмитриева и других, Мерзляков разрабатывал белый хореический акцентный стих с дактилическим окончанием, имитирующий свободный стих народной песни. Однако наибольшую популярность из песен Мерзлякова получила песня «Среди долины ровныя», построенная по принципу параллелизма, но сохраняющая романсно-куплетную строфику и ритмику.

Представленная именами Нелединского-Мелецкого, Дмитриева и Мерзлякова традиция сентиментальной песни продолжается в песнях Дельвига. Восприняв от Мерзлякова его опыты разработки хореических акцентированных размеров, Дельвиг сочетал это в своих песнях с приглаженной салонно-романсной лексикой и куплетной формой, присущими песням Нелединского-Мелецкого и Дмитриева (см. «Пела, пела пташечка», «Скучно девушке весною жить одной» и др.).

Непосредственным продолжателем Мерзлякова в области русской песни, углубившим и расширившим элементы, сближающие ее с подлинно народной песней, явился Кольцов.

Сноски

Сноски к стр. 121

1 Термины Подшивалова. Вас. Серг. Подшивалов (1765—1813) — критик, переводчик автор лирических отрывков в прозе. Его считали соратником Карамзина в «преобразовании слога».

Сноски к стр. 125

1 Первое напечатанное стихотворение Дмитриева — «Надпись к портрету Кантемира» (СПб. ученые ведомости Новикова, 1777, № 15). С тех пор до 1791 г. им напечатано в журналах лишь несколько стихотворений.

Сноски к стр. 129

1 В стиле приведенного отрывка выдержана, однако, не вся ода Дмитриева; это только фрагмент, вкрапленный в типичную одическую ткань стихотворения.

2 Стихотворения Ивана Ивановича Дмитриева, ч. I, СПб., 1823, стр. XXII—XXIII.

Сноски к стр. 130

1 Московский Меркурий, 1803, ч. IV, стр. 56.

Сноски к стр. 131

1 Разбирая сказки Дмитриева, Воейков в 1824 г. писал: «Сказка есть безделка, твердят суровые критики. Согласен! Но легкость кисти, живость красок, совершенство отделки есть для искусства трудная задача, а для таланта великий опыт» (Новости литературы, 1824, № 3, стр. 269).

Сноски к стр. 132

1 Цветник, 1810, № 10, стр. 106.

Сноски к стр. 134

1 Рассуждение о российской словесности, Труды Общества любителей российской словесности, ч. I, 1812, стр. 103.

2 Возражения Блудова на статью Каченовского. — М. А. Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти, М., 1869, стр. 268, 277.

Сноски к стр. 135

1 Особенно характерны в этом отношении «Замечания о баснях», напечатанные в журнале «Чтение для вкуса, разума и чувствований» (1791, ч. 2, стр. 247) и являющиеся близким пересказом Мармонтеля.

Сноски к стр. 136

1 Исключение составляет «Подражание Тибуллу» (1795), относящееся к весьма распространенному у французских поэтов XVIII в. жанру сельской «горацианской элегии» и сочетающее любовные мотивы с темой идиллического сельского уединения, и элегия на смерть брата (1798).

Сноски к стр. 137

1 Любопытно сравнить данные здесь детали осеннего пейзажа со второй строфой «Осени» Баратынского (1837):

Пробудится ненастливый Эол;
Пред ним помчится прах летучий,
Качаяся завоюет роща; дол
Покроет лист ее падучий,

И набегут на небо облака,
И, потемнев, запенится река.

2 Во избежание недоразумения, следует отметить, что карамзинский критерий «правильности» и «точности» художественного слова относился прежде всего к правильности и точности в выражении эмоциональных оттенков лирической темы.

Сноски к стр. 138

1 Новости литературы, 1824, № 3, стр. 41.

Сноски к стр. 139

1 Сын отечества, 1838, т. V, отд. IV, стр. 92—93.