ОБОЗРЕНИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
за 1831 год

Наша литература — ребенок, который только начинает чисто выговаривать.

Несмотря на то, ни в какой земле текущая словесность не имеет такой значительности, как в России, и, между тем как в других государствах литература есть одно из второстепенных выражений образованности, у нас она главнейшее, если не единственное.

Быстрота и важность государственных переломов; деятельное участие, которое обязаны принимать в них люди частные; повсеместная борьба политических и к ним примкнувшихся религиозных партий; их противуположные выгоды и разногласные требования; успехи и распространенность промышленности, связавшие ее перевороты с целым составом народного бытия; все, даже самые первые стихии частной жизни почти во всех странах Европы сосредоточивают деятельность умов на *дела государственные,* которые потому могут одни служить полным представителем общественной образованности, указателем господствующего направления и зеркалом текущей минуты.

Самые науки при таком расположении умов не могут занимать в них первого места. К тому же, созревшие вековым развитием, они уже сами собою склоняются к жизни действительной, являясь пред обществом то как сила, то как орудие политической деятельности.

Только относительная значительность остается для литературы. Но та часть ее, которая не задавлена влиянием

политики, — литература *чистая,* самоценная — едва заметна посреди всеобщего стремления к делам более существенным:

она цветет бледно и болезненно, как цветок осенний, благоухающий для охотников, но не возбуждающий в уме ни надежды на плод, ни доверенности к плодовитости дерева.

В России напротив. Литература наша в первой весне: каждый цвет ее пророчит новый плод и обнаруживает новое развитие. Между тем как в других государствах дела государственные, поглощая все умы, служат главным мерилом их просвещения, у нас неусыпные попечения прозорливого правительства избавляют частных людей от необходимости заниматься политикой[1], и, таким образом, единственным указателем нашего умственного развития остается литература. Вот почему в России следовать за ходом словесности необходимо не только для литераторов, но и для каждого гражданина, желающего иметь какое–нибудь понятие о нравственном состоянии своего отечества.

Заметим ли мы усовершение вкуса в произведениях литературных — мы вправе заключить, что есть публика образованная, следовательно, мыслящая и в своих мнениях не отстающая от века. Увидим ли мы счастливый успех произведения невежественного, бездарного — мы порадуемся ему, предполагая, что самая необразованная часть русских читателей начинает быть публикою и, следовательно, просыпается от своего умственного бездействия. Услышим ли мы жалобы на то, что книги без достоинства расходятся не только успешно, но еще успешнее книг с достоинством, — мы порадуемся вдвое, видя, что нам готовится в будущем еще

больше людей просвещенных, нежели сколько мы имеем теперь.

Так, если самая бездарность в нашей литературе может доставить нам любопытные сведения о нашей первоначальной образованности, сколько же *данных* о нашем просвещении вообще, сколько новых показаний об отношениях нашей литературы к обществу и к чужеземным влияниям, сколько предзнаменований о характере наших будущих успехов открывается внимательному наблюдателю в изучении наших писателей первоклассных, которых каждое слово служит образцом для всего строя рядовых литераторов и каждое произведение отзывается участием отборнейшего круга читателей.

Таким образом, рассматривая замечательные литературные события прошедшего года, мы будем стараться определить настоящую степень нашего литературного развития и вместе открыть отношение нашей образованности вообще

к успехам нашей словесности в особенности. Прежде всего рассмотрим три важнейшие явления нашей поэзии и в том порядке, в каком они выходили в свет: «Бориса Годунова» Пушкина, «Наложницу» Баратынского и собрание «Баллад и повестей» Жуковского[2]. Потом скажем несколько слов о других произведениях нашей словесности, замечательных либо по внутреннему достоинству, либо по посторонним отношениям. Что же касается до тех произведений литературы, которые, не обнаруживая развития, свидетельствуют только о распространении словесности в кругах полуобразованных или едва начинающих

образовываться, то вряд ли нужно об них много распространяться. Довольно нам знать для нашего утешения, что теперь, так же как и прежде, мы не бедны ни дурными сочинениями, ни бездарными писателями, которые воспитывают неопытных читателей и так же необходимы для будущего просвещения, как необходимо удобрение земли для будущего урожая.

«БОРИС ГОДУНОВ»

Каждый народ, имеющий свою трагедию, имеет и свое понятие о трагическом совершенстве. У нас еще нет ни того ни другого. Правда, что, когда французская школа у нас господствовала, мы думали иметь образца в Озерове; но с тех пор вкус нашей публики так изменился, что трагедии Озерова не только не почитаются образцовыми, но вряд ли из десяти читателей один отдаст ему половину той справедливости, которую он заслуживает, ибо оценить красоту, начинающую увядать, еще труднее, чем отдать справедливость совершенной древности или восхищаться посредственностию новою, и я уверен, что большая часть наших самозванцев–романтиков готова променять все лучшие создания Расина за любую морлакскую песню[3].

Чего же требуем мы теперь и чего должны мы требовать от трагедии русской? Нужна ли нам трагедия испанская, или немецкая, или английская, или французская, или чисто греческая, или составная из всех сих родов, и какого рода должен быть сей состав? Сколько каких элементов должно входить в нее? И нет ли элемента, нам исключительно свойственного?

Вот вопросы, на которые критик и публика могут отвечать только отрицательно; прямой ответ на них

принадлежит одному поэту, ибо ни в какой литературе правила вкуса

не предшествовали образцам. Не чужие уроки, но собственная жизнь, собственные опыты должны научить нас мыслить и судить. Покуда мы довольствуемся общими истинами, не примененными к особенности нашего просвещения, не извлеченными из коренных потребностей нашего быта, до тех пор мы еще не имеем своего мнения либо имеем ошибочное; не ценим хорошего приличного потому, что ищем невозможного совершенного, либо слишком ценим недостаточное, потому что смотрим на него из дали общей мысли, и вообще меряем себя на чужой аршин и твердим чужие правила, не понимая их местных и временных отношений.

Это особенно ясно в истории новейшей литературы, ибо мы видим, что в каждом народе рождению собственной словесности предшествовало поклонение чужой, уже развившейся. Но если первые поэты были везде подражателями, то естественно, что первые судьи их держались всегда чужого кодекса и повторяли наизусть чужие правила, не спрашиваясь ни с особенностями своего народа, ни с его вкусом, ни с его потребностями, ни с его участием. Не менее естественно и то, что для таких судей лучшими произведениями казались всегда произведения посредственные; что лучшая часть публики никогда не была на их стороне и что явление истинного гения не столько поражало их воображение, сколько удивляло их ум, смешивая все расчеты их прежних теорий.

Только тогда, когда новые поколения, воспитанные на образцах отечественных, получат самобытность вкуса и

твердость мнения, независимого от чужеземных влияний, только тогда может критика утвердиться на законах верных, строгих, общепринятых, благодетельных для последователей и страшных для нарушителей. Но до тех пор приговор литературным произведениям зависит почти исключительно от особенного вкуса особенных судей и только случайно сходится с мнением образованного большинства.

Вот одна из причин, почему у нас до сих пор еще нет критики. Да, я не знаю ни одного литературного суждения, которое бы можно было принять за образец истинного воззрения на нашу словесность. Не говоря уже о критиках, внушенных пристрастием, не говоря о безотчетных похвалах или порицаниях друзей и недругов, возьмем те суждения об литературе нашей, которые составлены с самою большею отчетливостью и с самым меньшим пристрастием, — и мы везде найдем зависимость мнения от влияний словесностей иностранных. Тот судит нас по законам, принятым в литературе

французской, тот образцом своим берет литературу немецкую, тот английскую и хвалит все, что сходно с его идеалом, и порицает все, что не сходно с ним. Одним словом, нет ни одного критического сочинения, которое бы не обнаруживало пристрастия автора к той или другой иностранной словесности, пристрастия по большей части безотчетного, ибо тот же критик, который судит писателей наших по законам чужим, обыкновенно сам требует от них национальности и укоряет за подражательность.

Самым лучшим подтверждением сказанного нами могут служить вышедшие до сих пор разборы «Бориса Годунова».

Иной критик, помня Лагарпа, хвалит особенно те сцены, которые более напоминают трагедию французскую, и порицает те, которым не видит примера у французских классиков. Другой в честь Шлегелю требует от Пушкина сходства с Шекспиром, и упрекает за все, чем поэт наш отличается от английского трагика, и восхищается только тем, что находит между обоими общего. Каждый, по–видимому, приносит свою систему, свой взгляд на вещи, и ни один в самом деле не имеет своего взгляда, ибо каждый занял его у писателей иностранных, иногда прямо, но чаще понаслышке. И эта привычка смотреть на русскую литературу сквозь чужие очки иностранных систем до того ослепила наших критиков, что они в трагедии Пушкина не только не заметили, в чем состоят ее главные красоты и недостатки, но даже не поняли, в чем состоит ее содержание.

В ней нет единства, говорят некоторые из критиков, нет поэтической гармонии, ибо главное лицо, Борис, *заслонено* лицом второстепенным, Отрепьевым.

Нет, говорят другие, главное лицо не Борис, а Самозванец; жаль только, что он не довольно развит и что не весь интерес сосредоточивается на нем, ибо, где нет единства интереса, там нет стройности.

Вы ошибаетесь, говорит третий, интерес *не должен* сосредоточиваться ни на Борисе, ни на Самозванце. Трагедия Пушкина есть трагедия *историческая,* следовательно, не страсть, не характер, не лицо должны быть главным ее предметом, но целое время, *век.* Пушкин то и сделал: он представил в трагедии своей верный очерк века, сохранил все его краски, все особенности его цвета. Жаль только, что эта картина начертана поверхностно и не полно, ибо в ней забыто многое характеристическое и развито многое лишнее, например характер Марины, и т. п. Если бы Пушкин

понял глубже время Бориса, он бы представил его полнее и ощутительнее, то есть, другими словами, подражая более Шекспиру, Пушкин более удовлетворил бы требованиям Шлегеля[4]. Но забудем на время наших критиков, и Шекспира, и Шлегеля, и все теории трагедий; посмотрим на «Бориса Годунова» глазами, не предубежденными системою и, не заботясь о том, что *должно* быть средоточием трагедии, спросим самих себя: что составляет главный предмет создания Пушкина?

Очевидно, что и Борис, и Самозванец, и Россия, и Польша, и народ, и царедворцы, и монашеская келья и государственный совет — все лица и все сцены трагедии развиты только в *одном отношении:* в отношении к последствиям цареубийства. Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала до конца, управляет ходом всех событий, служит связью всем лицам и сценам, расставляет в одну перспективу все отдельные группы и различным краскам дает один общий тон, один кровавый оттенок. Доказывать это значило бы переписать всю трагедию.

Но если убиение Димитрия с его государственными последствиями составляет главную нить и главный узел создания Пушкина, если критики, несмотря на то, искали средоточия трагедии в Борисе, или в Самозванце, или в жизни народа, и т. п., то очевидно, что они по *совести* не могли быть довольны поэтом и должны были находить в нем и нестройность, и неполноту, и мелкость, и незрелость, ибо при таком отношении судей к художнику, чем более гармонии в творении последнего, тем оно кажется разногласнее для

первых, как верно рассчитанная перспектива для избравшего ложный фокус.

Но если бы вместо *фактических* последствий цареубийства Пушкин развил нам более его *психологическое* влияние на Бориса, как Шекспир в «Макбете», если бы вместо русского монаха, который в темной келье произносит над Годуновым приговор судьбы и потомства, поэт представил нам шекспировских ведьм[5], или Мюльнерову волшебницу–цыганку[6], или пророческий сон

Pendant l'horreur d'une profonde nuit[*7],

тогда, конечно, он был бы скорее понят и принят с большим восторгом. Но чтобы оценить «Годунова», как его создал

Пушкин, надобно было отказаться от многих ученых и школьных предрассудков, которые не уступают никаким другим ни в упорности, ни в односторонности.

Большая часть трагедий, особенно новейших, имеет предметом дело совершающееся или долженствующее совершиться. Трагедия Пушкина развивает последствия дела уже совершенного, и преступление Бориса является не как *действие,* но как сила, как мысль, которая обнаруживается мало–помалу то в шепоте царедворца, то в тихих воспоминаниях отшельника, то в одиноких мечтах Григория, то в силе и успехах Самозванца, то в ропоте придворном, то в волнениях народа, то, наконец, в громком ниспровержении неправедно царствовавшего дома. Это постепенное возрастание коренной мысли в событиях разнородных, но

[*] **В ужасе глубокой ночи (*франц.*). — *Ред.***

связанных между собою одним источником дает ей характер сильнотрагический и таким образом позволяет ей заступить место господствующего лица, или страсти, или поступка.

Такое трагическое воплощение мысли более свойственно древним, чем новейшим. Однако мы могли бы найти его и в новейших трагедиях, например в «Мессинской невесте», в «Фаусте», в «Манфреде», но мы боимся сравнений: где дело идет о созидании новом, пример легче может сбить, чем навести на истинное воззрение.

Согласимся, однако, что такого рода трагедия, где главная пружина не страсть, а мысль, по сущности своей не может быть понята большинством нашей публики, ибо большинство у нас не толпа, не народ, наслаждающийся безотчетно, а гг. читатели, почитающие себя образованными: они, *наслаждаясь,* хотят вместе *судить* и боятся прекрасного непонятного, как злого искусителя, заставляющего чувствовать против совести. Если бы Пушкин вместо «Годунова» написал эсхиловского «Промефея»[8], где также развивается воплощение мысли и где еще менее *ощутительной* связи между сценами, то, вероятно, трагедия его имела бы еще меньше успеха и ей не только бы отказали в праве называться *трагедией,* но вряд ли бы признали в ней какое–нибудь достоинство, ибо она написана явно против всех правил новейшей драмы. Я не говорю уже об нас, бедных критиках; наше положение было бы тогда еще жалче: напрасно ученическим помазком старались бы мы расписывать красоты великого мастера, нам отвечали бы одно: «Промефей» не трагедия, это стихотворение беспримерное, какого нет ни у немцев, ни у англичан, ни у французов, ни даже у испанцев, —

как же вы хотите, чтобы мы судили об ней? На чье мнение можем мы сослаться? Ибо известно, что нам самим

Не должно сметь
Свое суждение иметь[9].

Таково состояние нашей литературной образованности. Я говорю это не как упрек публике, но как *факт* и более как упрек поэту, который не понял своих читателей. Конечно, в «Годунове» Пушкин выше своей публики; но он был бы еще выше, если б был общепонятнее. Своевременность столько же достоинство, сколько красота, и «Промефей» Эсхила в наше время был бы анахронизмом, следовательно, ошибкою.

Мы еще воротимся к трагедии Пушкина, когда будем говорить о русской литературе вообще.

«НАЛОЖНИЦА»

Поэма Баратынского имела в литературе нашей ту же участь, какую и трагедия Пушкина: ее также не оценили, также не поняли, также несправедливо обвиняли автора за недостатки небывалые, также хвалили его из снисхождения к прежним заслугам, и с таким тоном покровительства, который Гёте из деликатности не мог бы принять, говоря о писателях едва известных. И под этими протекторскими обозрениями, под этими учительскими порицаньями и советами большая часть критиков не удостоила даже подписать своего имени.

Такого рода литературное самоуправство нельзя не назвать по крайней мере странным. Но оно покажется еще

страннее, когда мы вспомним, что те же самые критики, которые поступали таким образом с Баратынским, большую половину статей своих о его поэме наполнили рассуждениями о нравственных и литературных приличиях.

Мы припомним это обстоятельство, говоря о характере литературы нашей вообще; теперь обратимся к самой поэме[*].

108

По моему мнению, «Наложница» отличается от других поэм Баратынского большею зрелостью в художественном исполнении. Объяснимся.

Читая «Эду», мы проникнуты одним чувством, глубоким, грустным, поэтически–молодым, но зато и молодо–неопределенным. Воображение играет согласно с сердцем; в душе остаются яркие звуки; но в целом создании чего–то недостает и есть что–то недосказанное, что–то неокончанное как в первом порыве чувства, еще не объясненного воспоминаниями. Наружная отделка «Эды» имеет недостатки такого же рода: поэт часто увлекается одним чувством, одним описанием, прекрасным *отдельно,* но не всегда необходимым в отношении к целому созданию. Одним словом, в поэме не все средства клонятся к одной общей цели, хотя главное чувство развито в ней сильно и увлекательно.

В «Бальном вечере»[11], напротив того, стройность и гармония частей не оставляют ничего желать в художественном отношении. Все соразмерено, все на месте; каждая картина имеет надлежащий объем; каждому описанию

[*] **Большая часть критиков «Наложницы» опровергали сами себя и друг друга; но самый полный разбор поэмы, самые благовидные обвинения, самое отчетливое опровержение присовокупленного к ней предисловия находятся в разборе «Наложницы», напечатанном в X нумере «Телескопа». В конце этой книжки «Европейца» читатели найдут ответ на этот разбор[10], и он же может служить ответом и на остальные критики Баратынского поэмы.**

показаны свои границы. Но, несмотря на эту мерность частей, господствующее чувство проистекает из них не довольно ясно и звучно, и если в «Эде» недостает пластической определенности и симметрии, то в «Бальном вечере» мы хотели бы видеть более лирического единства и увлекательности.

То и другое соединено в «Наложнице», где главной мысли соответствует одно чувство, выраженное ясно и сильно, развитое в событиях, соответственных ему и стройно соразмеренных.

Но эта художественная зрелость, которою отличается последняя поэма Баратынского от прежних, не составляет еще главного достоинства изящных произведений. Художественное совершенство, как образованность, есть качество второстепенное и относительное; иногда оно, как маска на скелете, только прикрывает внутреннюю безжизненность; иногда, как лицо благорожденной души, оно служит ее зеркалом и выражением; но во всяком случае его достоинство не самобытно и зависит от внутренней, его одушевляющей поэзии. Потому, чтобы оценить как должно поэму Баратынского, постараемся определить общий характер его поэзии и посмотрим, как она выразилась в его последнем произведении.

Музу Баратынского можно сравнить с красавицею, одаренною душою глубокою и поэтическою, красавицею скромною,

воспитанной и столь приличной в своих поступках, речах, нарядах и движениях, что с первого взгляда она покажется обыкновенною; толпа может пройти подле нее, не заметив ее

достоинства, ибо в ней все просто, все соразмерено и ничто не бросается в глаза ярким отличием; но человек с душевною проницательностью будет поражен в ней именно теми качествами, которых не замечает толпа[12].

Вот отчего нередко случается нам встречать людей образованных, которые не понимают всей красоты поэзии Баратынского и которые, вероятно, нашли бы его более по сердцу, если бы в его стихах было менее простоты и обдуманности, больше шуму, больше оперных возгласов и балетных движений, точно так же как в половине прошедшего века английская публика не могла сочувствовать с Заирою, видя, что при упреках Орозмана она только плачет, и актриса, игравшая ее роль, желая произвести больше эффекта, должна была кричать и кататься по полу[*].

Но эта обдуманность и мерность, эта благородная простота и художественная докончанность, которыми отличаются произведения Баратынского, не составляют случайного украшения стихов его; они происходят из самой сущности его поэзии, которая, так же как поэзия Батюшкова, дышит единственно любовью к соразмерностям и к гармонии. Вся правда жизни представляется нам в картинах Баратынского в перспективе поэтической и стройной; самые разногласия являются в ней не расстройством, но музыкальным диссонансом, который разрешается в гармонию. Оттого, чтобы дать простор сердцу, ему не нужно выдумывать себе небывалый мир волшебниц, привидений и

---

[*] Le sultan, — говорит Вольтер, — n'est point ими de la voir dans cette posture ridicule et de désespoir, et le moment après il est tout étonné que Zaïre pleure. Il lui dit cet hémistiche:

Zaïre, vous pleurez!

Il auroit dû lui dire auparavant:

Zaïre, vous vous roulez par terre![13]

(Султан, — говорит Вольтер, — ничуть не растроган ее отчаянием, делающим ее почти смешной, а минуту спустя он удивляется, что Заира плачет. Он ей говорит:

— Заира, вы плачете!

Он должен был бы сказать ей прежде:

— Заира, вы катаетесь по земле! — *Ред.*)

животного магнетизма; в самой действительности открыл он возможность поэзии, ибо глубоким воззрением на жизнь понял он необходимость и порядок там, где другие видят разногласие и прозу. Оттуда утверждение его, что все истинное, вполне

представленное не может быть ненравственное[14]; оттого самые обыкновенные события, самые мелкие подробности жизни являются поэтическими, когда мы смотрим на них сквозь гармонические струны его лиры. Бал, маскерад, непринятое письмо, пированье друзей, неодинокая прогулка, чтенье альбомных стихов, поэтическое имя — одним словом, все случайности и все обыкновенности жизни принимают под его пером характер значительности поэтической, ибо тесно связываются с самыми решительными опытами души, с самыми возвышенными минутами бытия и с самыми глубокими, самыми свежими мечтами, мыслями и воспоминаньями о любви и дружбе, о жизни и смерти, о добре и зле, о Боге и вечности, о счастьи и страданиях, о их цели, следах и поэзии.

Эти возвышенные, сердечные созерцания, слитые в одну картину с ежедневными случайностями жизни, принимают от них ясную форму, живую определенность и грациозную ощутительность, между тем как самые обыкновенные события жизни получают от такого слияния глубокость и музыкальность поэтического создания. Так, часто не унося воображения за тридевять земель, но оставляя его посреди обыкновенного быта, поэт умеет согреть его такою сердечною поэзиею, такою идеальною грустию, что, не отрываясь от гладкого, вощеного паркета, мы переносимся в атмосферу музыкальную и мечтательно просторную[15].

Это направление поэзии Баратынского яснее, чем в других поэмах, выразилось в его «Наложнице». Я не стану повторять здесь ее содержания, давно уже известного каждому из моих читателей. Замечу только, что в этой поэме нет ни одной сцены, которая бы не привела к чувству поэтическому, и нет ни одного чувства, которое бы не сливалось неразрывно с картиною из жизни действительной, — и эти картины говорят гораздо яснее всех возможных толкований. Вместо того чтобы описывать словами то тяжелое чувство смутной грусти, которое угнетало душу Елецкого посреди беспорядочной, развратной его жизни; вместо того чтобы рассказывать, как эта грязная жизнь не могла наполнить его благородного сердца и должна была возбудить в нем необходимость любви чистой и возвышенной; как эта новая любовь, освежая его душу, должна была противоречить его обыкновенному быту; вместо всех этих психологических объяснений поэт рисует нам сцены живые, которые говорят воображению и взяты из верного описания действительности:

картину ночного пированья; его безобразные следы в комнате Елецкого; окно, открытое на златоглавый Кремль, поутру, при восхождении солнца; гулянье под Новинским и встречу с Верою, маскерад, разговор с Сарою и проч., и проч. Иногда один стих вмещает целую историю внутренней жизни. Так, чтобы выразить любовь Елецкого, поэт описывает наружность Веры и прибавляет только:

Своими чистыми очами[16],
Своей спокойной красотой,

Столь благородным выраженьем
Сей драгоценной тишины,
Она сходна была с виденьем
Его разборчивой весны.
. . . . . .

Он встречается с Верою в театре:

Елецкой, сцену забывая,
С той ложи не сводил очей,
В которой Вера Волховская
Сидела, изредка встречая
Взор, остановленный на ней.
Вкусив неполное свиданье,
Елецкой приходил домой
Исполнен мукою двойной;
Но, полюбив свое страданье,
Такой же встречи с новым днем
Искал в безумии своем.

Как несколько слов представляют весь характер Веры, и начало ее любви, и ее будущую участь:

Природа Веру сотворила
С живою, нежною душой;
Она ей чувствовать судила
С опасной в жизни полнотой.
Недавно дева молодая,
Красою свежею блистая,
Вступила в вихорь городской.
Она еще не рассудила,
Не поняла души своей;

Но темною мечтою в ней
Она уже проговорила.
Странна ей суетность была;
Она плениться не могла
Ее несвязною судьбиной;
Хотело б сердце у нее
Себе избрать кумир единой,
И тем осмыслить бытие,

112

Тут романические встречи
С героем повести моей
. . . . . .

Но судьба обманула сердце бедной Веры: жених ее погиб, все мечты счастья разрушены навсегда, — и весь ужасный переворот в душе ее поэт рисует одною картиною, ощутительно ясною, глубоко обдуманною и вместе поразительно простою и обыкновенною:

В ту ж зиму, с дядей–стариком,
Покинув город, возвратилась
Она лишь два года потом.
Лицом своим не изменилась;
Блистает тою же красой;
Но строже смотрит за собой:
В знакомство тесное не входит
Она ни с кем. Всегда отводит
Чуть–чуть короткий разговор.
Подчинены ее движенья

Холодной мере. Верин взор,
Не изменяя выраженья,
Не выражает ничего.
Блестящий юноша его
Не оживит, и нетерпенья
В нем не заметит старый шут;
Ее смешливые подруги
В нескромный смех не вовлекут;
Разделены ее досуги
Между роялем и канвой;
В раздумье праздном не видали
И никогда не заставали
С романом Веры Волховской;
Девицей самой совершенной
В устах у всех она слывет.
Что ж эту скромность ей дает?
Увы! тоскою потаенной
Еще ль душа ее полна?
Еще ли носит в ней она
О прошлом верное мечтанье
И равнодушна ко всему,
Что не относится к нему,
Что не его воспоминанье?
Или, созрев умом своим,
Уже теперь постигла им
Она безумство увлеченья?
Уразумела, как смешно
И легкомысленно оно,
Как правы принятые мненья
О романических мечтах?
Или теперь в ее глазах,
За общий очерк, в миг забвенья

Полусвершенный ею шаг

Стал детской шалостью одною,
И с утонченностью такою,
Осмотру светскому верна,
Его сама перед собою
Желает искупить она?

Одно ль, другое ль в ней виною
Страстей безвременной тиши —
Утрачен Верой молодою
Иль жизни цвет, иль цвет души.

Это описание Веры служит одним из лучших примеров того, как самые обыкновенные явления в жизни действительной получают характер глубоко поэтический под пером Баратынского. Я не говорю уже об изображении Сары, лучшего, может быть, создания в целой поэме.

Однако, несмотря на все достоинства «Наложницы», нельзя не признаться, что в этом роде поэм, как в картинах Миериса, есть что–то бесполезно стесняющее, что–то условно–ненужное, что–то мелкое, не позволяющее художнику развить вполне поэтическую мысль свою. Уже самый объем поэмы противоречит возможности свободного излияния души, и для наружной стройности, для гармонии переходов, для соразмерности частей поэт часто должен жертвовать другими, более существенными качествами. Так, самая любовь к прекрасной стройности и соразмерности вредит поэзии, когда поэт действует в кругу, слишком ограниченном. Паганини, играя концерты на одной струне, имеет по крайней мере то

самолюбивое утешение, что публика удивляется искусству, с которым он побеждает заданные себе трудности. Но многие ли способны оценить те трудности, с которыми должен бороться Баратынский?

Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что публика наша до тех пор не поймет всей глубокости и всей поэзии оригинального взгляда на жизнь, которым отличается муза Баратынского, покуда он не представит его в произведении, более соответственном господствующему направлению его воображения. Баратынский, больше чем кто–либо из наших поэтов, мог бы создать нам поэтическую комедию[17], состоящую не из холодных карикатур, не из печальных острот и каламбуров, но из верного и вместе поэтического представления жизни действительной, как она отражается в ясном зеркале поэтической души, как она представляется наблюдательности тонкой и проницательной, перед судом вкуса разборчивого, нежного и счастливо образованного.