УЧЕБНИК ДЛЯ ВУЗОВ

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

В трех частях

Под редакцией доктора филологических наук,
профессора В.И. Коровина

ЧАСТЬ 1 (1795—1830 годы)

*Допущено Учебно-методическим объединением
по специальностям педагогического образования
Министерства образования и науки Российской Федерации
в качестве учебника для студентов
высших учебных заведений,
обучающихся по специальности 032900
«Русский язык и литература»*

Москва

ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР ВЛАДОС

2005

УДК 821.161.1(075.8+091)“1795/1830”
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8я73-1
И90

Авторы:
В.И. Коровин, Н.Н. Прокофьева, С.М. Скибин

История русской литературы XIX века. В 3 ч. Ч. 1 (1795—1830
И90 годы) : учеб. для студентов вузов, обучающихся по специальности 032900 «Рус. яз. и лит.» / [В.И. Коровин, Н.Н. Прокофьева, С.М. Скибин] ; под ред. В.И. Коровина. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. — 478 с. — (Учебник для вузов).

ISBN 5-691-01408-0.
ISBN 5-691-01409-9 (Ч.1).

Агентство CIP РГБ.

В части 1 учебника раскрываются закономерности литературного развития в начале столетия, художественное богатство «золотого века» русской поэзии, расцвет которого наступил в творчестве А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова.

Учебник предназначен студентам филологических факультетов, преподавателям вузов и школ.

УДК 821.161.1(075.8+091)“1795/1830”
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8я73-1

© Коллектив авторов, 2005
© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2005
© Серия «Учебник для вузов» и серийное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2005
© Макет. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2005

ISBN 5-691-01408-0
ISBN 5-691-01409-9 (Ч.1)

СОДЕРЖАНИЕ

Введение (*В.И. Коровин*) 4

Глава 1. Литературное движение 1800—1830-х годов (*В.И. Коровин; при участии С.М. Скибина*) 8

Глава 2. В.А. Жуковский (*В.И. Коровин*) 43

Глава 3. К.Н. Батюшков (*В.И. Коровин; при участии С.М. Скибина*) 79

Глава 4. Литературное творчество декабристов (*В.И. Коровин, Н.Н. Прокофьева*) 115

Глава 5. И.А. Крылов (*В.И. Коровин*) 142

Глава 6. А.С. Грибоедов (*В.И. Коровин*) 170

Глава 7. А.С. Пушкин (*В.И. Коровин*) 201

Глава 8. Е.А. Баратынский (*В.И. Коровин*) 446

ВВЕДЕНИЕ

Русская классическая литература XIX в. является гордостью России и мировой культуры, принадлежа всему человечеству. Русская литература познакомила мировое сообщество со своим исторически сложившимся национальным своеобразием и сказала новое слово о человеке вообще, создав великие по своему художественному масштабу и значению произведения. Этим она продвинула вперед словесное искусство всего мира.

Предлагаемый студентам педагогических университетов и педагогических институтов учебник создан в соответствии с типовой программой коллективом преподавателей кафедры русской литературы Московского педагогического государственного университета с привлечением ведущих специалистов педагогических университетов и институтов других городов России. Он представляет собой органическую часть целого учебного комплекса, в который входят учебники и учебные материалы по курсам: «Русский фольклор», «Литература Древней Руси», «Литература XVIII века», «Теория литературы» («Введение в литературоведение», «Теория литературы»), «История русской критики».

Содержание, структура и композиция учебника определяются закономерностями литературного процесса, который выражается в том, что на смену одним принципам и формам художественного познания, одним эстетическим теориям приходят другие, громко заявляя о своих правах на истину.

В основе изложения литературного процесса в России XIX в. лежит исторический подход, принцип историзма. Это означает, что каждое литературное явление рассматривается в тех историко-литературных условиях, в которых оно возникает и развивается. Принцип историзма исключает привнесение культурно-исторических вкусов последующих эпох или современности в литературу предшествующего периода.

В отличие от точных наук и техники, каждое новое достижение которых отрицает ранее совершенные открытия или, по крайней мере, отбрасывает их на второй план, художественный опыт проникновения во внутренний мир человека не ведет ни к абсолютному, ни к относительному отрицанию прошлого литературного развития и не умаляет его ценности. Произведения Пушкина способны по-прежнему доставлять нам несравненное эстетическое наслаждение, хотя русская литература после Пушкина выдвинула таких гениев, как Лев Толстой, Федор Достоевский, Антон Чехов, Иван Бунин. Словесное искусство классицизма и сентиментализма не было отменено ни романтизмом, ни реализмом.

Следовательно, литературное движение может быть воспринято как исторически закономерный переход от одного направления к другому, от одних словесно-художественных идей и литературных форм к другим, ставящий своей целью качественно иное, но не порывающее с предыдущим периодом проникновение в глубины человеческого духа. Вследствие этого понятие историзма исключает противопоставление одного направления другому, утверждая принцип художественного равноправия. Сме-

на литературных форм может быть также понята как смена угла зрения на предмет художественного постижения. Отрицание и преодоление устаревших художественных принципов осуществляется через их освоение и усвоение, а также еще более полное проявление заключенных в них внутренних возможностей. Это означает, что романтизм не лучше классицизма, а реализм не лучше романтизма, что их достоинства относительны.

Принцип художественного равноправия распространяется также и на жанровую систему: все жанры хороши, кроме скучного. Плохая эпопея нисколько художественно не лучше блестящей эпиграммы, но и хорошая эпопея не отменяет ценности малого жанра. Угасание жанра не означает его смерти: ода уже после своего исчезновения с литературной арены была востребована в ином качестве, как это случилось, например, в «Медном всаднике» Пушкина и в его же стихотворении «Пир Петра Первого».

Исторический подход, таким образом, предполагает, что последующее не отрицает и не отбрасывает предыдущее, но вбирает в себя открытия предшественников. При этом было бы странно, если бы новое литературное направление, идущее на смену старому, не вступало бы с ним в полемику, не спорило бы с ним, не критиковало бы его художественные основы.

Содержание литературного процесса в России XIX в., предполагающее более глубокое постижение человека, состоит в смене литературных направлений и словесных форм, которое обусловлено переходом от мышления жанрами («жанровое мышление») к мышлению литературными стилями и индивидуально-авторскими стилевыми системами, а затем к созданию литературных школ. Последняя стадия литературного процесса (создание литературных школ) свойственна литературному движению XX в. и хронологически выходит за пределы данного курса.

В соответствии с мыслью о переходе от жанрового мышления к мышлению стилями и к индивидуально-авторским стилевым системам материал учебника распределен по трем частям: часть 1 охватывает 1800—1830-е гг. (переход от жанрового мышления к мышлению стилями); часть 2 включает 1840—1860-е гг. (возникновение на основе мышления стилями индивидуально-авторских стилей); часть 3 посвящена литературному движению 1870—1900-х гг. (торжество системы индивидуально-авторских стилей и переход на рубеже XIX—XX вв. к созданию «литературных школ», объединенных, в отличие, например, от «элегической школы» начала XIX в., организационно, а не условно).

Таким образом, в центре внимания авторов учебника — закономерности литературного развития, проявляемые в движении словесно-художественных идей и форм, процессы жанрово-стилевой диффузии (взаимопроникновение жанрово-стилевых признаков и перемена их ценностных характеристик) в рамках отдельных литературных направлений (например, историческая элегия Батюшкова, одический фрагмент Тютчева), взаимодействие прозы и поэзии на жанрово-стилевом уровне, в пределах определенного литературного направления и в творчестве конкретных авторов (например, «роман в стихах» Пушкина, «поэма» Гоголя, «стихотворения в прозе» Тургенева).

Авторы учебника сознают, что предложенная ими периодизация литературного процесса и распределение материала по трем томам условны, поскольку переход от жанрового мышления к мышлению стилями и к созданию развитой системы индивидуально-авторских стилей не совершился в точные календарные сроки. Вместе с тем авторы полагают, что периодизация материала в учебнике представляет собой схему, реально отражающую развитие русской литературы XIX в. и помогающую студенту организовать в своем сознании огромный художественный и научный материал.

Изложенная общая идея учебника требует одной оговорки. Речь идет о проблеме русско-европейских и отчасти русско-мировых литературных связей. Авторы не считали для себя возможным в настоящем учебнике сколько-нибудь полно сосредоточиваться на этой проблеме, учитывая ее сложность и многоаспектность. Поэтому она рассматривается в учебнике не как самостоятельная, а в качестве важного подспорья. Указания на литературные влияния, заимствования, связи присутствуют в тексте лишь по мере настоятельной необходимости — тогда, когда они помогают глубже понять содержание того или иного произведения и творчества того или иного автора. Более полные сведения о русско-европейских и иных связях студенты могут получить из источников, помещенных в тексте главы, а также в общей и специальной библиографии.

Литературный процесс в учебнике рассматривается в обзорных и монографических главах, сочетание которых обеспечивает равное внимание как к смене словесно-художественных идей и форм, так и к своеобразию творчества того или иного писателя. Преимущественный интерес к творческим процессам в литературе не позволяет излагать биографии писателей. Биографические сведения привлекаются лишь в той мере, в какой это необходимо для понимания всего творчества или отдельного произведения. За биографическими сведениями студент может обратиться либо к многочисленным справочным изданиям и словарям, указанным в библиографии, либо к специальным книгам и исследованиям. Если сведения о том или ином писателе составляют часть обзорной главы, то в монографических главах об этом авторе они подробно не освещаются (например, характеристика общества «Арзамас» исключает в дальнейшем анализ деятельности В.А. Жуковского в этом обществе, а характеристика «натуральной школы» предполагает, что участие писателей, принадлежащих к ней, в относящихся к ним монографических главах не рассматривается).

Этот же принцип заложен и в структуру каждой главы. По мнению авторов, студенты должны прочитать произведения, включенные в программу. Например, из обширного корпуса сочинений Пушкина они, как современные культурные люди, обязаны знать все законченные и завершенные произведения, включая некоторые важные замыслы, осуществление которых было прервано автором («Египетские ночи» и др.). Однако детального знания требуют лишь наиболее значительные художественные произведения, которые анализируются в учебнике и которым посвящены отдельные параграфы. Весь остальной материал творчества излагается обзорно (например, обязательным является знание романной трилогии И.А.

Гончарова и критической статьи «Мильон терзаний», которые освещены в учебнике подробно; книга же «Фрегат Паллада» и другие критические статьи лишь упоминаются и кратко излагаются, поскольку о них дается общее представление и их знание факультативно). Соотношение обзорного и монографического материала определяется типовой и действующей в МПГУ программами («Филология. Литература». М., 2002). Студенты педагогических университетов и институтов, кроме МПГУ, могут ориентироваться на типовую программу.

Анализ художественных текстов дается с точки зрения устоявшегося и оправдавшего себя принципа — органического единства содержания и формы.

Учебник опирается на научные традиции отечественной литературной науки. В нем учитываются последние научные достижения современных ученых-литературоведов. Они были использованы авторами в ходе их размышлений над творчеством того или иного писателя.

Художественные произведения и другие тексты цитируются по наиболее авторитетным отечественным изданиям, к коим причислены все академические издания (изданные АН СССР и РАН), включая полные собрания сочинений и отдельные издания в серии «Литературные памятники», а также издания, выпущенные издательствами «Советская энциклопедия», «Российская энциклопедия», «Библиотека поэта» (Большая и Малая серии), «Художественная литература» и некоторые другие, указанные в библиографии. При отсутствии у студентов названных изданий они могут пользоваться иными, в том числе и современными. Авторы учебника сознательно цитируют художественные тексты по проверенным и получившим общественно-научное признание изданиям.

Каждая глава в учебнике состоит из преамбулы, в которой кратко изложена основная мысль последующего текста, содержания, представляющего собой аналитическое изложение фактического материала и выводов, отделенных от основного текста пробелом. Для удобства пользования в главах имеются тематические рубрики. Главу заключает методический аппарат, состоящий из вводящих терминов, вопросов и заданий для самоконтроля, списка литературы, относящегося к данному периоду или данному писателю. К учебнику прилагаются общая библиография для всего курса, примерные темы курсовых и дипломных сочинений.

Все пожелания и замечания, касающиеся учебника «История русской литературы. XIX век», авторы просят направлять по адресу: Москва, Малая Пироговская, д. 1. МПГУ, главный корпус, ауд. 319, кафедра русской литературы.

ГЛАВА 1
ЛИТЕРАТУРНОЕ ДВИЖЕНИЕ 1800—1830-х годов

Основная закономерность литературного движения 1800—1830 годов состоит в отказе от жанрового мышления и в переходе к мышлению стилями, в создании русского национального литературного языка, в возникновении и формировании романтизма и в зарождении реалистических тенденций. Оно обусловлено как историческими обстоятельствами, так и собственно литературными фактами.

ИСТОРИЧЕСКИЕ СОБЫТИЯ

Среди исторических обстоятельств, повлиявших на развитие России и общественное мнение в ней, главное значение имел кризис крепостнической системы, первые признаки которого к началу нового столетия ощущались всем дворянским сословием — единственно образованным слоем общества. Однако идеи Просвещения (демократические свободы, равенство сословий, братство народов), провозглашенные французскими философами блестящего XVIII в. и питавшие гуманные общественные настроения сторонников ограничения самодержавия и освобождения крестьян в России, разделяло лишь меньшинство, небольшая прослойка дворян. Большинство же господствующего привилегированного сословия им решительно противилось.

После Великой французской революции 1789—1794 гг. идеи Просвещения подверглись суровым испытаниям и были переосмыслены. Во-первых, сильно поколебалась вера в абсолютный Разум как средство чудесного исцеления от социальных язв. Во-вторых, монарх уже не воспринимался многими дворянами, в том числе литераторами, носителем просвещенного Разума. В-третьих, определенная цель Истории исчезла, и социальный прогресс уже не мыслился неизбежным и непосредственно зависимым от желаний людей. Тем не менее, идеология Просвещения оставалась все еще весьма влиятельной, так как основные социальные противоречия, устранение которых открыло бы путь к свободе личности и мощному экономическому и культурному развитию страны, не были преодолены.

Сильному влиянию идеологии Просвещения способствовали политические и общественные события внутри страны и за ее пределами. Русское общество внимательно следило за ходом Французской революции. Ее восприятие в России соответствовало трем этапам.

Первый этап (1789—1792) — созыв Генеральных Штатов, провозглашение демократических свобод — был встречен восторженно.

Второй этап (1792—1793) — казнь короля, установление якобинской диктатуры и кровавая расправа над ее противниками — резко отрицательно. В такой оценке сходились Карамзин и Радищев. Одни дворяне, сторонники крепостного права, возложили вину на идеи Просвещения, усматривая все зло в учениях Вольтера, Дидро и других просветителей. Другие дворяне, сторонники гражданских свобод и самодержавия, основанного на соблюдении строгих законов (просвещенной монархии, просвещенного абсолютизма или просвещенного деспотизма), настаивали на том, что не Просвещение виновато в кровавых эксцессах Французской революции, а недостаточная просвещенность народов и государей. Этой позиции держался Карамзин.

Третий этап (1793—1794), приведший в конце концов к власти Наполеона, примирил часть дворян с Французской революцией, поскольку Франция получила чаемые ею свободы и законы и стала быстро и успешно развиваться.

Вскоре для России, как и для других стран Европы, возникла новая опасность, опять исходившая от Франции: император французов задумал насильственную перекройку карты Европы.

Свержение монархических режимов было предлогом для установления господства на континенте. В результате этого европейские государства и народы неизбежно утрачивали национальную самостоятельность. Европа, в том числе и Россия, вверглись в историческую полосу непрерывных войн, которые способствовали росту национального самосознания, патриотическому порыву.

Крупнейшим историческим событием стала Отечественная война 1812 г., нашедшая исключительно полное выражение в русской литературе и искусстве (стихотворения «партизана-поэта» Д.В. Давыдова, басни «Ворона и Курица», «Волк на псарне» И.А. Крылова, ода-элегия «Певец во стане русских воинов» В.А. Жуковского, «Воспоминания в Царском Селе» А.С. Пушкина и др.).

Поскольку войны с Наполеоном не только вызвали национально-патриотический подъем, но и вели к укреплению самодержавного режима, ибо вокруг русского императора объединялись народ и вся нация, сторонникам освобождения крестьян от крепостной неволи и противникам монархического принципа в этих условиях пришлось на некоторое время умолкнуть. Но с победоносным окончанием Отечественной войны, разгромом армии Наполеона в сражении под Ватерлоо, вступлением русских войск в Париж и военными походами, а затем возвращением солдат и офицеров на родину, образованием Священного Союза, который восстановил монархии в освобожденных от власти поверженного французского императора странах, в русском обществе снова оживляются просветительские идеи, отчасти провоцируемые «сверху», самодержавием.

При своем вступлении на престол в 1801 г. Александр I задумал освободить крестьян от крепостной зависимости и дать конституцию сначала

Польше, которая тогда входила в состав России, а потом и России. Однако намерения Александра I не сбылись вследствие нерешительности царя, а главное, из-за сопротивления большинства дворян, считавших, что непросвещенному и безграмотному народу опасно даровать свободы, так как это подорвет экономическое положение дворянства и страны в целом и приведет к безначалию, хаосу, кровавым бунтам и безграничному своеволию.

Не сумев провести политические и социальные реформы, Александр I все-таки осуществил несколько примечательных актов: была проведена реформа государственного управления, учрежден цензурный устав, который ограничивал вмешательство властей в дела печати, разрешен ввоз иностранных книг, открыты Императорский Лицей, гимназии, университеты и Педагогический институт, помещикам дозволили отпускать крестьян на волю. Впоследствии Пушкин поставил в заслугу царю два события: «Он взял Париж, он основал Лицей».

Идеи отмены крепостного права и ограничения самодержавной власти не исчезли из умов просвещенных дворян, которые постепенно убедились, что надежды на правительство напрасны и тщетны. В среде русского офицерства стали возникать тайные общества, носившие полуоткрытый характер — участники обществ не слишком стеснялись публично высказывать свои идеи. Благодаря пропаганде среди молодых дворян число заговорщиков достигало нескольких сотен. Первоначально образовался Союз Спасения (1815), который вскоре распался и вместо него был создан Союз Благоденствия (1818). В первой половине 1820-х гг. возникли Северное и Южное тайные общества, во главе которых стояли поэт К.Ф. Рылеев и полковник П.И. Пестель. Участников этих обществ прозвали декабристами. Они вывели 14 декабря 1825 г. на Сенатскую площадь войска и отказались присягать будущему самодержцу. Выступление дворян, командовавших солдатскими полками, было подавлено. Пятерых декабристов повесили, сотни сослали в Сибирь, в отдаленные губернии и действующую на Кавказе армию.

Попытка ограничения самодержавной власти и освобождения крестьян от крепостной зависимости, предпринятая дворянами, преимущественно молодыми офицерами, закончилась крахом. Тем не менее общественное движение не умерло, великая умственная работа, не видная на поверхности, совершалась, по словам А.И. Герцена, подспудно. Несмотря на чрезмерно жестокие меры, употребленные правительством, общество не утратило надежд на перемены в управлении страной. Николай I по вступлении на престол сделал жесты, которые посеяли иллюзии относительно его будущего правления: вернул из ссылки Пушкина, приблизил ко двору родственников некоторых сосланных декабристов, давая понять, что ценит истинные заслуги перед отечеством и троном. Однако общий итог царствования Николая I безрадостен: постыдно отодвинутое на долгие годы освобождение крестьян от крепостного «рабства» обернулось недопустимой отсталостью России.

Итак, эпоха 1800—1830-х годов была насыщена крупными историческими событиями. Они оказали несомненное воздействие на развитие литературы. В частности, это выразилось в том, что с 1815—1816 гг. в связи с

организацией первых декабристских обществ возникает гражданское, или социальное, течение русского романтизма, а после 1825 г. русский романтизм вступает в новую фазу своей эволюции. После достигнутого расцвета в творчестве Баратынского, молодого Гоголя, Лермонтова и Тютчева он переживает глубокий кризис.

На фоне судьбоносных для России исторических событий литературное движение 1800—1830-х годов испытывает небывалый и устойчивый подъем.

СОСТОЯНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Русские писатели XVIII в. придали литературе национальное содержание. Но национальные формы в их произведениях еще не сложились, потому художественная литература не обрела достоинства искусства, художества. Словесно-художественные формы были большей частью заимствованы, а литературный язык недостаточно обработан. Писатели пользовались различными стилями, всецело зависимыми от жанра (*жанровое мышление*). «Высокие» жанры (героическая поэма, ода, трагедия, переложения псалмов, похвальные надписи, «высокая» сатира[1] и др.) требовали «высокого» книжного слога, или стиля, характерного для церковно-славянских текстов, «средние» (элегия, послание, песня, романс и др.) — «среднего», употребляемого как в книгах, так и в устном разговоре образованного общества, «низкие» (басня, комедия[2] и др.) — «низкого», свойственного устной, бытовой речи как образованного сословия, так и простого люда («народное красноречие», речения национального фольклора). Помимо этого, некоторые жанры (например, идиллию) полагалось писать особым, «гомеровским» стилем (в этом ключе создана идиллия Н.И. Гнедича «Рыбаки»).

Теоретически смешивать жанры или стили считалось недопустимым, но на практике такое смешение происходило постоянно. Примером тому служат ирои-комическая поэма, бурлеск (намеренно грубое и дерзкое стилистически «низкое» изложение «высокой» темы) и травестия (ироническое использование «высокого» жанра и «высокого» стиля для передачи

[1] Понятие сатира в литературоведении употребляется в нескольких значениях, в узком и широком смыслах. Под ними подразумеваются вполне определенный лирический жанр — «высокая», или обличительная, сатира и преобладающая, доведенная до предельной остроты критическая направленность творчества или произведения, отрицательный пафос, свойственный писателю. Слово «сатирический» обозначает идейно-эмоциональную окраску жанра, не меняя его природы, а лишь оттеняя его своеобразие. При этом в первом значении сатира совсем не обязательно связана со смехом, с комическим. Как правило, она подчеркнуто серьезна. В этих значениях, которые легко различить, исходя из контекста, понятие «сатира» и будет употребляться в учебнике.

[2] Из числа «низких» жанров исключалась «высокая» комедия, близкая, по словам А.С. Пушкина, к трагедии. См. о «высокой» комедии в главе, посвященной творчеству А.С. Грибоедова.

заведомо «низкого» содержания). При этом нужно иметь в виду, что всякое нарушение жанрового канона, жанровых правил происходит в рамках жанрового мышления и потому воспринимается особенно остро.

Жанровое мышление, которое в XVIII в. внесло строгий порядок в литературу, в начале XIX в. уже изжило себя и препятствовало свободному и непосредственному выражению внутреннего мира человека: от жанра зависели тема, стиль и даже самый образ автора, личность которого не могла быть выражена в художественном произведении. Образ поэта в лирике XVIII в. — жанровый образ. Из него исключен, как правило, личный, индивидуальный духовный опыт общения автора с окружающим его бытием. В одах Ломоносова образ поэта заранее предопределен: восхищаясь деяниями, например, Петра I, поэт наполнен восторгом и одновременно испытывает «пиитический ужас» перед могуществом императора. Поэт в оде устраняет приметы своей личности, сливаясь с жанровым образом, который изначально предписан этому жанру.

Жанровое мышление и множественность литературных стилей стали очевидным тормозом в развитии русской литературы. Главные усилия писателей начала XIX в. были направлены на преодоление жанрового мышления и на выработку единого национального литературного языка. Эти задачи совпали со становлением романтического направления в литературе и с явно обозначавшимися реалистическими тенденциями.

Состояние русской литературы в начале XIX в. производит весьма пестрое впечатление не только на историка этого периода, но и на современников. Какие-либо ясные контуры будущего литературного развития еще только намечаются. Пока все находится в связном состоянии. Преимущественное значение имеет поэзия. Она сохраняет первенство по сравнению с прозой и драматургией вплоть до 1840-х годов, что объясняется более высоким развитием языка поэзии, чем прозы и драматургии. В этом нерасчлененном состоянии выделяются:

- сочинения классицистов;
- поэзия и проза просветителей, их нравоописательная литература, опирающаяся на стилистику, рационалистическую и моральную философию XVIII в.;
- поэзия, проза и драматургия сентиметалистов[1], не чуждая просветительских идей, но культивирующая не разум, а чувство.

Литераторы-просветители, близкие классицисты, и литераторы-сентименталисты вступают в отношения «дружбы-вражды». При этом отдельные писатели создают произведения одновременно и в духе сентиментализма, и в духе просветительского нравоописания (например, А.Е. Измайлову принадлежат повесть «Бедная Маша» и роман «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества»).

[1] Вождь сентименталистов Н.М. Карамзин в первые годы нового века написал несколько элегий и посланий («Меланхолия. Подражание Делилю», «Эмилии»), но вскоре целиком отдался историческому труду («История государства Российского»).

Постепенно сентиментализм распространяет свое влияние на все жанры и теснит нравоописательную литературу просветителей с литературной арены. Однако она не исчезает и дает себя знать в жанрах комедий, басен, «справедливых» и «полусправедливых» повестей[1].

ПОЭЗИЯ

В поэзии начала XIX в. еще сильно влияние классицизма. По-прежнему появляются громоздкие эпические поэмы («Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия» С.А. Ширинского-Шихматова), сказочные поэмы («Бахариана» М.М. Хераскова), философско-космологические поэмы С.С. Боброва. Большим литературным событием стал выход собрания сочинений крупнейшего поэта XVIII в. Г.Р. Державина (1816). Но в целом классицизм уже покидает литературную сцену. Многие классицисты (например, М.М. Херасков и др.) испытывают сильное влияние сентиментализма. Традиции классицизма были поддержаны и вместе с тем существенно обновлены, с одной стороны, такими поэтами, как М.В. Милонов, написавший знаменитую сатиру «К Рубеллию. Подражание Персиевой сатире», и Н.И. Гнедич, будущий переводчик «Илиады» Гомера, в 1800-е годы обративший на себя внимание стихотворениями, выдержанными в гражданском духе («Военный гимн греков»), и идиллией «Рыбаки» (историю русских рыбаков, живущих естественной, простой жизнью на лоне природы, Гнедич передал «гомеровским стилем», приспосабливая античные реалии к русским условиям).

Традиции гражданской лирики в духе классицизма были продолжены и поэтами «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств»[2]. Их неофициально называют «поэтами-радищевцами», потому что они разделяли идеи А.Н. Радищева и в обществе состояли его сыновья.

---

[1] Оба названия происходят от того, что в повестях полностью или частично торжествует моральная истина — порок наказывается, а добродетель награждается.

[2] «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств» (первоначальное название — «Дружеское общество любителей изящного») открыло свои заседания 15 июля 1801 г. в Петербурге. Большинство членов общества — люди незнатного происхождения. В общество, помимо литераторов, входили люди, интересовавшиеся разными областями знаний — философией, историей, юриспруденцией, химией, минералогией, физикой, археологией, живописью, скульптурой. Идейной и культурной почвой членов общества стали сочинения просветителей (Монтескье, Беккария, Филанджиери и др.), которых они усердно переводили. Целью молодых просветителей было избавление людей от «невежества», стремление растолковать принципы, на которых возможно гармоническое сочетание интересов личности и общества. Не будучи революционерами, они были критически настроены по отношению к деспотизму и крепостническому строю. Им была близка идея воздействия на монарха, которому они адресовали ряд произведений. Словесность рассматривалась ими с точки зрения общественной пользы — способности в яркой форме не-

Поэты Вольного общества (из писателей в него входили И.М. Борн, И.П. Пнин, В.В. Попугаев, А.Е. Измайлов, Г.П. Каменев, А.Х. Востоков и др.) представляли собой неоднородную группу людей, «стремящихся к взаимному себя усовершенствованию для общей пользы». Некоторые поэты тяготели к классицизму и стремились обновить его (Борн, Попугаев, Пнин, Востоков и др.), другие испытывали воздействие предромантизма и романтизма (Г.П. Каменев, автор первой «романтической», по словам А.С. Пушкина, баллады «Громвал»). Основные идеи сторонников неоклассицизма, которых было в Вольном обществе большинство, заключались в провозглашении исключительной ценности человека, его разума, его деяний и его прав. В оде Пнина «Человек» пропет гимн единственно разумному творению Бога. Человек на земле для Пнина — то же, что Бог на небе. В одах других поэтов Вольного общества (Попугаев, например) прославлены достоинства человека и его незыблемые естественные права — право на свободу, твердые законы и праведный суд.

Из этого видно, что ода у поэтов Вольного общества заметно изменилась по сравнению с одой классицистов: ее темой стали не доблести и деяния монарха, не военные победы и придворные торжества, а просвещенный человек, обладающий высоким разумом. Именно такой, пока еще абстрактный человек становится героем высоких чувств и лирических песнопений. В этом виден общий поворот русской лирики к человеку, а впоследствии — к личности. В соответствии с идеей ценности человека поэты Вольного общества не жалеют высоких слов, чтобы возвеличить великое творение Бога и плоды его трудов. Одновременно всю силу поэтического гнева они направляют на тех, кто лишает человека свободы и принадлежащих ему прав. Это негодование также выражается ими посредством высокой лексики (славянизмы и архаизмы), затрудненными синтаксическими оборотами, полными инверсий. Однако поэты Вольного общества не создают своего стиля. Обновляя поэтику классицистов, они стремятся к усилению идейно-смысловой выразительности слова, но опираются при этом на принципы классицистической эстетики. В новых условиях они пытаются воссоздать, а отчасти изобрести готовые поэтические формулы («сыны отчизны», «тягостный ярем» и др.), характерные для

сти в широкие слои дворянства плоды просвещения. В конце 1803 г. общество получило официальное признание и «высочайшее одобрение». Теперь оно могло открыто проводить заседания и публиковать собственные труды. Члены общества печатали свои сочинения в собственных и близких им журналах и альманахах («Периодическое издание “Вольного общества любителей русской словесности, наук и художеств”», «Северный вестник», «Журнал российской словесности», «Любитель словесности», «Цветник», «Санкт-Петербургский вестник», «Благонамеренный», «Свиток муз»). В разное время его заседания посещали многие известные литераторы (К.Н. Батюшков, А.Ф. Мерзляков, Н.И. Гнедич, И.А. Крылов, Н.И. Греч, В.А. Жуковский, А.А. Дельвиг, А.С. Пушкин, Е.А. Баратынский и др.). «Вольное общество...» просуществовало до 1826 г., потом снова было возрождено.

гражданской поэзии и предваряющие «слова-сигналы» в поэзии декабристов. За каждой такой устойчивой поэтической формулой, поэтическим сращением, как впоследствии и за «словами-сигналами» декабристов, стоит целый круг гражданских понятий-чувств, безошибочно узнаваемых современниками. Поэты Вольного общества наряду с поэтами-классицистами в известной мере подготовили гражданскую лирику 1820-х годов, расцвет которой связан с творчеством декабристов.

Поэты Вольного общества проявили интерес к русскому фольклору (А.Х. Востоков), к экспериментам в области стихосложения (ритмика, просодия, рифма). Вместо господствующей силлабо-тоники они пробовали тоническую систему, безрифменный стих. Весьма значительны их усилия в области перевода античных авторов. Поэты Вольного общества пытались воссоздать «истинную античность» через освоение античной метрики, соотносимой с метрикой родного языка. С этой целью они ориентировались на образцы народной поэзии и стремились сохранить при переводе национальный и исторический колорит оригинала. Проблема поэтического перевода античных авторов на русский язык была в то время чрезвычайно актуальной, так как русская литература жадно приобщалась в собственных целях к достижениям культуры народов Западной Европы от античности до современности.

Идеи высокой гражданственности и народности литературы разделял и член «Дружеского литературного общества» юный Андрей Иванович Тургенев. В «Дружеское литературное общество» (открылось в январе 1802 г. и в ноябре того же года распалось) входили воспитанники Московского университета и Университетского Благородного пансиона Андрей и Александр Тургеневы[1], Василий Жуковский, Андрей и Михаил Кайсаровы, Александр Воейков[2] и др. Если Жуковский, Александр Тургенев и Александр Воейков безоговорочно принимали литературные принципы Карамзина, то лидер кружка Андрей Тургенев, отдавая дань таланту вождя русского сентиментализма («хорошо пишет»), считал, что Карамзин увлекся «мелочными родами» и что он уводит русскую словесность на лож-

[1] Семья Тургеневых внесла весомый вклад в русскую культуру: Николай Иванович Тургенев считался декабристом, хотя и не принимал участия в восстании; видный экономист, автор «Теории налогов». Александр Иванович Тургенев — известный литератор, автор мемуаров «Хроника русского»; друг Пушкина, сопровождавший его в последний путь — в Святогорский монастырь. Андрей Иванович Тургенев — друг Жуковского, рано умерший замечательный поэт, подававший большие надежды и написавший одну из лучших программных элегий «Осень» («Угрюмой осени мертвящая рука...»). Вместе со стихотворениями Милонова «Падение листьев» (переложение элегии французского поэта Мильвуа) и Гнедича «Осень» («Дубравы пышные, где ваше увяданье?..») элегия Андрея Тургенева была предшественницей элегии Жуковского «Сельское кладбище» (у них общий источник — элегия английского поэта Грея).

[2] Ему принадлежат замечательная сатира «Дом сумасшедших» и перевод знаменитой книги французского поэта Делиля «Сады».

ный путь отвлеченных чувств и отрывает литературу от проблем современной действительности. Время Карамзина, по его мнению, прошло, и потому следование ему ныне более вредно, чем полезно. Используя идеи гражданственности, мечтая о ревностном служении отечеству, Андрей Тургенев намеревался обновить гражданскую лирику и написал несколько значительных стихотворений в высоком стиле. Взгляды Андрея Тургенева и его небольшая поэтическая практика сыграли заметную роль, подготовив «литературную программу декабризма»[1], с наибольшей полнотой воплотившего поэтические идеи гражданского, или социального, романтизма. Вместе с тем взгляды Андрея Тургенева не получили поддержки большинства в «Дружеском литературном обществе». Члены общества были в основном сторонниками Карамзина и сентиментализма.

Впоследствии вокруг Карамзина собралась литературная молодежь, сочувствовавшая его литературно-языковой реформе (Жуковский, Ал. Тургенев, Воейков, Д.В. Дашков, В.Л. Пушкин, К.Н. Батюшков, молодой Пушкин и др.). Все эти литераторы приняли идею Карамзина о том, что поэтическое произведение должно отвечать хорошему вкусу. В основу карамзинизма были положены те же принципы классицистической эстетики, которые в свое время были провозглашены Буало в его знаменитом трактате «Поэтическое искусство» — логическая ясность, точность словоупотребления, синтаксическая правильность и прозрачность выражения мысли. Однако под пером Карамзина и его последователей они наполнились новым содержанием. Логическая ясность, точность словоупотребления, прозрачность мысли соответствовали, считали карамзинисты, истинному просвещенному вкусу. Однако с точки зрения классицизма совершенный художественный вкус определяется правилами, рациональными понятиями о «хорошем» и «дурном». Карамзинисты отрицали рациональное понимание вкуса. Для них вкус — неотъемлемое свойство человека, личности, а не абстрактных правил. Вкус заключен в душе, а не вне ее.

Новое понимание вкуса сразу же привело к полной переоценке классицистической эстетики. Художественное произведение должно быть «приятно» читающему человеку, оно должно ласкать его слух и не допускать оборотов и выражений, затрудняющих его восприятие. Отсюда проистекает внимание к «гладкости» и «плавности» стиля и стиха, к естественному течению и изяществу стихотворной речи. Язык должен быть очищен от устаревших оборотов, славянизмов и архаизмов, исторически изживших себя, поскольку они исчезли из устного общения, из разговорно-бытовой речи образованного человека.

Стало быть, в основу поэтического языка надо положить «средний стиль», которым пользуется в реальной жизни обыкновенный дворянин. Тем самым доступ в поэтический язык другим стилевым пластам — «вы-

[1] *Лотман Ю.М.* Поэзия 1790—1810-х годов. В кн.: Поэты 1790—1810-х годов: («Библиотека поэта». Большая серия), Л., 1971. С. 54.

сокому» и «народному» красноречию — ограничен. «Высокое» красноречие не допускается из-за его искусственной выспренности, «народное» красноречие — вследствие его простоватости и грубости.

Поскольку «средний стиль» лег в основу реформы поэтического языка, а его естественное бытование — «средние» жанры, то они и были в первую очередь востребованы новой сентиментальной поэзией. Но «средние» жанры культивировались не только сентиментальной и предромантической поэзией, но и «легкой» поэзией, которая вела свое происхождение от салонной аристократической культуры. В ней также были распространены элегии, послания, мадригалы, альбомные стихи, колкие, изящные эпиграммы и другие формы. В этом литературном репертуаре уже существовали мотивы, образные и даже лексические средства, в которых столь нуждалась новая русская поэзия[1].

Из скрещения «легкой» поэзии и сентиментальной лирики возникает новое качественное явление. Все традиционные поэтические средства, характерные, например, для жанра элегии, слагаются теперь в некое новое целое, изменяют свое значение, самый жанр элегии и определяют всю литературно-эстетическую систему[2]. Этот изменившийся жанр становится доминирующим. Так создается элегия романтизма. По тому же подобию возникают и другие жанровые образования.

Почему такие противоположные и даже враждебные явления, как «легкая» поэзия, принадлежащая к салонной аристократической культуре, и сентиментальная предромантическая поэзия, стремившаяся передать чувства в общем-то вполне обыкновенного образованного человека, могли вступить в литературный контакт? Прежде всего потому, что обе имели дело с внутренним миром частного человека в свойственном каждому быту: аристократу — при дворе и в великосветском салоне, обычному дворянину — в домашнем или дружеском кругу. И та, и другая поэзия выражали эмоции не абстрактного, отвлеченного героя, а конкретного человека, конкретной личности. Поэтому в лирике начала XIX в. создались условия, при которых «легкая» поэзия — порождение салонной аристократической культуры — входит в формирующуюся сентиментальную преромантическую[3] литературу, в сущности ей враждебную, и начинает подчиняться ее законам, деформируясь сообразно их требованиям, но в то же время и сама она оставляет в ней весьма заметный след[4].

---

[1] См. об этом: *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 4.

[2] Там же.

[3] Термины *предромантический* и *преромантический* употребляются в тождественном смысле и означают, что старая, просветительская, проблематика освещена в новом, романтическом, ключе. Такого рода литература предшествует литературе романтизма.

[4] *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». С. 90—91; «Новое литературное обозрение». 2003. № 59. С. 297.

ПОЭЗИЯ И РОМАНТИЗМ

«Встреча» двух литературных форм, имеющих разное происхождение, совпала с новым пониманием мира и человека, возникшим на рубеже XVIII—XIX вв. в философии и в искусстве. Оно было предложено urbi et orbi («городу и миру») молодыми немецкими (йенскими) романтиками, поэтами и философами братьями Фридрихом и Августом Шлегелями, Новалисом (Фридрихом фон Гайденбергом), Людвигом Тиком. Их идеи были подготовлены Кантом и нашли философское обоснование в трудах Фихте, Шлейермахера, Шеллинга и др.

После войн с Наполеоном и Великой французской революции чрезвычайно возросло представление о роли человека в мире. Идея личности как самой большой ценности овладела сознанием многих людей. При этом имелась в виду личность самого обычного частного человека, данного, конкретного индивидуума. Личность в ее неповторимой целостности и своеобразии была объявлена мерой всех вещей. Сущность личности — не в разуме, как это представляли себе классицисты и просветители, не в чувстве, как это считали сентименталисты и близкие к ним другие просветители, а во всем ее внутреннем мире, неделимом на способности и качества. Главное качество всякой личности — свобода духа. Личность не может быть зависима от внешних условий, каких-либо установлений и регламентаций, которые нарушают ее свободу и свободу других личностей. Цель всякой личности — «в силе и желании стать подобными Богу и всегда иметь бесконечное перед глазами» (Ф. Шлегель).

Если самую большую ценность в земном мире представляет личность, индивидуальность, то все, что препятствует проявлению ее свободного духа (а романтики не идеализировали реальный мир, в котором свободный дух не может выразиться полностью), враждебно ей. Романтизм сознательно и принципиально обособил личность от земного мира. Это означает, что окружающая среда может погубить личность, но изменить ее она не в силах. Личность всегда равна себе и не зависит от обстоятельств.

Подобно отношениям с обществом, складываются и отношения личности с природой. Человек как носитель Божественного духа абсолютно свободен «от природного стихийного начала»[1]. Сущность бытия скрыта не в хаосе, а в самом человеке. Каждая личность — это неповторимый мир, целая Вселенная. Однако из этого не следует, что личность не может найти в реальном мире понимающую душу, как находит она в природе созвучную ее духу свободу и красоту.

Вместе с тем, несмотря на враждебные отношения с социальным миром, человек включен в бесконечный Космос, но не для того чтобы изучать мир, познавать его законы и объяснять их, а с целью его переживания.

---

[1] *Найдыш В.М.* Философия мифологии: От античности до эпохи романтизма. М., 2002. С. 449.

Человек воспринимает мир не только разумом и не только чувством, а всем существом. Исходя из этого, романтики настаивают на многообразных отношениях человека с миром, исключающих какую-либо односторонность, считая, в противоположность просветителям, что национально-рассудочные отношения не выступают ни единственными, ни доминирующими. Они подчеркивают значимость чувственных связей человека с миром и придают огромное значение эмоциям, лиризму, экспрессии, вчувствованию, экзальтации — субъективному восприятию. Это означает, что романтик не изучает жизнь, а воспринимает ее сразу, целиком, не прибегая к помощи рассудка и надеясь на показания своей интуиции. Романтик не доверяет теоретическим знаниям («системоверию», как выразился Ваккенродер), его мышление непосредственно, «наивно», интуитивно.

Сущность романтизма — в порыве в бесконечное и в томлении по нему. При этом бесконечное безгранично, оно не исчерпывается земными просторами, а простирается за пределы земного бытия. Так рождается характерный признак романтизма — «романтическое двоемирие». Романтик одновременно пребывает в двух мирах — посюстороннем, земном, и в потустороннем, небесном, бытийном. Главное устремление романтиков — совмещение двух миров в едином образе.

Здесь романтики столкнулись с известной трудностью: дух человека бесконечен и универсален, но сам он смертен, т. е. конечен и единичен. Как же можно воплотить бесконечное и универсальное в единичном и конечном? Совершенно ясно, что такой возможностью не обладает наука, что в этом случае не помогут ни простое созерцание (эмпирическое познание), ни жизненный опыт. Бесконечное и универсальное нельзя постичь одним разумом или одним чувством. Их можно охватить таким способом, который одновременно и разумен, и чувствен. Именно такими свойствами обладает чувственный образ, который лежит в основе искусства. Чем дальше тот или иной вид искусства отстоит от рациональных способов постижения мира, тем он выше (словесное искусство изначально сковано словом, несущим мысль, в отличие от музыки, представляющей собой поток звуков, опосредованно связанных с мыслью).

Содержанием элегии стала грусть как преобладающий признак отношения к действительности. Так была поколеблена принудительная связь между жанром и содержанием лирического стихотворения. Если в классицизме личными чувствами ведали жанры «средние», а гражданскими эмоциями — «высокие», то Жуковский сделал шаг к тому, чтобы личность стала единой в своих чувствах, многосложной и многогранной, прекрасной и возвышенной, чтобы «средние» жанры могли наполниться гражданскими переживаниями, а «высокие» — личными и даже интимными. Действительность в поэзии Жуковского выступила не отвлеченной от личности, а пропущенной через ее душевную жизнь, окрашенной неповторимыми индивидуальными настроениями.

Жуковский придал элегической грусти всепроникающий и всеохватывающий характер. Элегическое настроение — это господствующая то-

нальность в его лирике. Элегия — песня всей человеческой жизни, выражающая глубокое и неискоренимое разочарование в земном мире. Для классицистов весь миропорядок, земной и небесный, разумен. Несчастия и беды, горечь и разочарование — это досадные случаи, не отменяющие разумное и целесообразное устройство бытия. Жуковский иначе смотрит на Божий мир. В элегии «На кончину ее величества королевы Виртембергской» он писал:

Прекрасное погибло в пышном цвете,
Таков удел прекрасного на свете.

В отличие от классицистов и просветителей, гибель «прекрасного» осмыслена им не случайностью, а неотвратимым и печальным «уделом», т. е. роковой судьбой, предначертанной свыше, своего рода законом мироздания. Гибель «прекрасного» на земле — знак неизбежного конца молодости, красоты, лучших, возвышеннейших душевных побуждений в их расцвете. Грусть — не результат какого-то нелепого, случайного события, досадно нарушающего разумность и «правильность» общего хода жизни, а чувство, вполне проявляющее ее смысл. Грусть как чувство, выражаемое элегиями, стала всеобщей, всепроникающей. Ею окрашены и вечные философские вопросы — противоречия между конечностью тела и бесконечностью духа, и социальные — неудовлетворенность земной жизнью, в которой гибнут высокие духовные ценности, и психологические — желание передать неповторимость личных эмоций и веру в иной, лучший мир, в загадочное, таинственное *там*, жгучую мечту о нем и жажду его достижения.

Новое понимание мира и новых отношений личности с миром перестроило всю жанровую систему классицизма. Если мир разумен, а случай — исключение из общего правила, то жанры, в которых обычно выражались личные чувства или критиковался превратный свет, имели второстепенное и третьестепенное значение. Главное внимание уделялось жанрам «высоким». Но когда печаль и грусть, разочарование сделались чувствами, воплощавшими закон мироустройства, а не случай, то они выдвинулись на первый план, и жанры «высокие» стали угасать.

В ходе своих рассуждений романтики пришли к пониманию искусства как высшей духовной формы из всех известных духовных форм. «Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого»[1], — писал Новалис. При этом искусство, считали романтики вопреки классицистам, не подражание природе, не игра, а сама жизнь. Искусство действенно, ибо способно преобразовать жизнь. Романтикам было недостаточно создать художественный образ, им нужно было переделать действительность. «Поэтический вымысел, — утверждал Новалис, — все в себе заключающее орудие, которым созидается мой теперешний мир»[2]. Тем самым романтизм пытался урав-

[1] *Новалис.* Фрагменты. — В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 121.

[2] *Новалис.* Гейнрих фон Офтердинген. Фрагменты. М., 1995. С. 146.

нять жизнь и искусство: жизнь должна стать искусством, т. е. наполниться гармонией и красотой, а искусство — наиболее полным и совершенным выражением жизни. Искусство в понимании романтиков — абсолютный и единственный посредник между личностью и Вселенной, между человеком и Богом. Поскольку личность и социальный мир находятся во враждебных отношениях, то романтический герой принципиально одинок и исключителен. Это ни в коей мере не делает его пассивным, а, напротив, сообщает ему большую силу духа и жажду действия.

Для романтизма внутренний мир личности — Вселенная, которую нельзя постигнуть: она всегда наполнена тайной. Человек представляет собой собственную величайшую тайну не только для других людей, но и для себя. Цель человеческой жизни — погружаться в глубины духа и отгадывать тайны своего внутреннего мира. А раз так, то в «хорошем повествовании всегда должно быть нечто таинственное и непостижимое» (Новалис). Из этого понятно, что художественное произведение романтиков принципиально мистериально[3] и мистично, о каком бы жанре ни шла речь. В нем всегда содержится нечто волшебное, странное, непостижимое, необычное, сверхъестественное. О чем бы ни писал романтик, он всегда изображает столкновение человека и бытия как развертывающуюся на его глазах мистерию, содержание которой полно мистического смысла.

Эти представления романтиков дополнены у них одним важным соображением, а именно романтической иронией. Романтики видели, что в реальном мире личность не может осуществить свои идеальные мечты. В значительной мере, по убеждениям романтиков, это зависит от ограниченности человеческого ума, знания и языка, которую они учитывали. В сознании романтиков одновременно жили две противоположные идеи — с одной стороны, они устремлялись к бесконечному, а с другой — осознавали тщетность своих усилий. Романтическая ирония вносила поправку в восприятие романтиками бытия и его художественное изображение. Она позволяла романтику парить над действительностью и не отрываться от нее, сохраняя способность действовать. Романтик постоянно находился между созиданием и уничтожением, бытием и хаосом. Тем самым он избегал всякого одностороннего восприятия жизни — мир не рисовался его воображению только дружески-идеальным или только враждебно-реальным. Это означало, что романтическая ирония вела к свободе романтического духа, освобождая романтика от всякой предвзятости. Бесстрашно иронизировать над бытием и собственной ограниченностью может лишь поистине свободная личность.

Романтизм представляет собой целую эпоху в историческом развитии человечества, подобную таким эпохам, как Возрождение и Просвещение. Идеи романтизма охватили все европейские страны и проникли

[1] Мистерия — творческий акт Бога, а также художественное произведение, в котором действуют божественные и космические силы. Мистерия — это и сотворение мира, и художественное его воспроизведение.

во все области духовной деятельности человека — философию, экономику, искусство и даже медицину. В более узком смысле романтизм понимается как художественное направление в искусстве, и в частности в литературе. В этом втором значении *романтизм — литературное направление, которое поставило в центр художественного изображения, носящего в той или иной степени мистериальный характер, одинокую свободную личность, проникнутую мистическим вечным томлением по бесконечному и не обусловленную ни историческими, ни социальными обстоятельствами, а потому обладающую чертами исключительности и таинственности.*

Европейский романтизм возник как изначально противоречивое направление, в котором чувство абсолютной свободы духа, чувство очарования безграничными возможностями личности сочеталось с противоположным ему чувством разочарования в ограниченности и скованности свободы духа внешними (социальными и иными) и внутренними (несовершенство человеческой природы) причинами. В зависимости от того, какое из этих чувств доминировало в творчестве того или иного писателя, романтики тяготели либо к безусловному приятию бытия, либо к настроениям «мировой скорби».

Наконец, в каждой европейской стране романтизм был своеобразен вследствие особенностей национально-исторических условий. По национальному признаку различают романтизм немецкий, английский, французский и т. д.

Общие свойства европейского романтизма целиком относятся и к русскому романтизму, который, однако, обладает и рядом отличий.

Если в европейских странах личная независимость человека стала свершившимся фактом и многие страны освободились или освобождались от феодальных пут, то в России целое сословие — крестьяне — находилось в крепостной зависимости. В России гораздо сильнее, чем в других странах, было влияние патриархально-общинных отношений и связей. В ней дольше были влиятельными просветительские идеи. Поэтому в русском романтизме при его возникновении идеи индивидуализма и настроения «мировой скорби» звучали более ослабленно. Не характерна для него и «романтическая ирония». Все эти черты появятся в русском романтизме позднее — накануне и особенно после подавления восстания декабристов.

Эти отличия нисколько не отменяют тех обстоятельств и фактов, которые роднят русский романтизм с европейским, частью которого он является. Чувство личности, ее свободы, прав, гордости, чести и достоинства ощущались в России не менее остро, чем в европейских странах. Особенно этому способствовал рост национального самосознания, которому придали мощный толчок войны с Наполеоном и Отечественная война 1812 г. Надежды на освобождение крепостных крестьян таяли. Дворянин, хотя и был лично независим, не ощущал себя свободным, находясь под прессом самодержавной власти, готовой в любое время и по любому поводу нарушить его права и пренебречь ими.

И все-таки перемены в общественном сознании были значительны: духовные ценности стремительно перемещались из сферы самодержавия в сферу конкретного частного человека. Они перестали выступать абстрактными требованиями, находящимися вне человека, как это было в философии и литературе XVIII в., а становились достоянием личности, которая ощущала интересы государства своими собственными интересами. Отвлеченное понятие государства, олицетворенное в самодержавии, уходило в прошлое. Окрашенность общественных понятий личным чувством и наполненность личного мира общественными эмоциями стали знамением времени.

Все это предопределило победу романтических настроений в жизни и в литературе. При этом романтически осмысливались не исчезнувшие из русской действительности идеи Просвещения.

Романтизм в России прошел несколько стадий развития:

• 1810-е гг. — возникновение и формирование психологического течения; ведущие поэты Жуковский и Батюшков;

• 1820-е гг. — возникновение и формирование гражданского, или социального, течения в поэзии Ф.Н. Глинки, П.А. Катенина, К.Ф. Рылеева, В.К. Кюхельбекера, А.А. Бестужева-Марлинского; зрелость психологического романтизма, в котором главными фигурами были А.С. Пушкин, Е.А. Баратынский, П.А. Вяземский, Н.М. Языков;

• 1830-е гг. — возникновение философского течения в поэзии Баратынского, поэтов-любомудров, Тютчева, в прозе В.Ф. Одоевского; проникновение романтизма в прозу и широкое его распространение в жанре повести; расцвет романтизма в творчестве Лермонтова и признаки кризиса: засилье эпигонской (подражательной) поэзии, лирика Бенедиктова, «кавказские» («восточные») повести А.А. Бестужева-Марлинского;

• 1840-е гг. — закат романтизма, его вытеснение с переднего плана литературы; из действующего субъекта литературного процесса романтизм все более превращается в его объект, становясь предметом художественного изображения и анализа.

Деление романтизма на различные течения происходило по следующим критериям:

к *психологическому течению* русского романтизма принадлежат романтики, исповедовавшие идеи самовоспитания и самоусовершенствования личности в качестве наиболее верного пути преображения действительности и человека;

к *течению гражданского*, или *социального*, романтизма относятся романтики, считавшие, что человек воспитывается прежде всего в социальной, общественной жизни, а, стало быть, он предназначен для гражданской деятельности;

к *философскому течению* русского романтизма причислены романтики, полагавшие, что место человека в мире предопределено свыше, его жребий предначертан на небесах и всецело зависит от общих законов мироздания, а вовсе не от социальных и психологических причин. Между

этими течениями нет непроницаемых граней, а различия относительны: поэты разных течений не только полемизируют, но и взаимодействуют друг с другом.

Первоначально романтизм побеждает в поэзии Жуковского и Батюшкова, что было обусловлено:

карамзинской реформой литературного языка;

скрещением поэтических принципов «сентиментальной» литературы с принципами «легкой поэзии»;

дискуссиями по проблемам литературного языка, которые открыли и очистили дорогу романтизму.

СОСТОЯНИЕ ПРОЗЫ

В русской прозе начала XIX в. уживаются едва ли не на равных правах просветительские, нравоописательные и сентиментальные произведения.

Просветительская проза представлена в это время в основном двумя жанрами — повестью и романом. Наиболее крупные авторы этого времени — А.Е. Измайлов и В.Т. Нарежный. Измайлову принадлежит роман «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества», в котором выведены два героя — Евгений Негодяев и Петр Развратин. Евгений Негодяев попадает под влияние «вольтерьянца» Петра Развратина. Негодяев пассивен, Развратин, напротив, проявляет активность, распространяя плоды ложного французского просвещения, сея в умах молодежи скептицизм и безверие. Обоим героям писатель уготовил печальный конец. Но добродетель не торжествует, а порок не наказан. Автор не видит в обществе сил, которые могли бы способствовать очищению нравов. Он испытывает глубокое сомнение в достоинствах просветительской философии. Однако художественное решение волнующих автора мыслей пока еще схематично.

В.Т. Нарежный выступил с несколькими произведениями. Наиболее удачные среди них — роман «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» и повесть «Два Ивана, или Страсть к тяжбам».

В романе «Российский Жилблаз...» повествуется о небогатом князе, который живет своими трудами и сам обрабатывает небольшой надел земли. Затем он покидает свое село, и с этого времени начинаются его приключения. Люди, с которыми встречается Чистяков, оказываются нравственно развращенными. Он попадает под их влияние и становится морально испорченным. По мере того как Чистяков отдаляется от деревни, от природы, он нравственно падает. Низшая степень моральной деградации совпадает с наибольшим карьерным успехом князя — он оказывается приближенным наместника Латрона в Варшаве. Но стоит Чистякову стать ближе к земле, к природе, к простым людям, как его нравственность возрастает. В подобном освещении нельзя не видеть влияние идей Руссо.

Несмотря на критическое отношение к действительности, Нарежный не делает каких-либо радикальных выводов и даже противится освобождению крестьян: полное разорение ждет тех, кто отпущен на волю. Писатель остается типичным просветителем, полагая, что непросвещенному народу рано давать свободу.

Повесть «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» художественно значительна. Сюжет ее прост: поссорились два помещика и сосед их Харитон. Ссора разрослась до невиданных размеров и разорила всех. В конце повести дети преподносят родителям нравственный урок, упрекая в ненужной и губительной страсти к тяжбам. Нетрудно увидеть в этом произведении сюжетные мотивы будущей «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя. От Нарежного в русской литературе ведут два пути — один к Гоголю, другой — к популярному писателю 1830-х гг. А.Ф. Вельтману, а через него — к Н.С. Лескову.

В прозе сентименталистов господствовали два жанра — сентиментальная повесть в ее разновидностях («чувствительная», «воспитательная» и др.) и путешествия. Сюжеты повестей часто повторяли или варьировали сюжет повести Карамзина «Бедная Лиза» («Бедная Маша» А.Е. Измайлова, «Александр и Юлия» Н.А. Львова, «Обольщенная Генриетта, или Женщина, каких мало» И. Свечинского, «Прекрасная Татьяна, живущая у подножья Воробьевых гор» неизвестного автора и др.). Однако, разрабатывая тему Карамзина, авторы обычно смягчали краски и устраняли трагическую или драматическую развязку. Повести заканчивались счастливо, к взаимному удовольствию детей и родителей. Всегда находился какой-нибудь чудесный случай, благодаря которому сословная рознь сама собой исчезла, и уже больше не возникало никаких препятствий к браку влюбленных. Такое поверхностное, неглубокое решение социально-общественного конфликта уводило писателей от магистральных путей развития русской художественной литературы.

Среди сентиментальных повестей распространение получили повести, главным героем которых был чувствительный молодой человек, страдавший от несчастной любви и в порыве отчаяния склонный к самоубийству. Сюжеты этих повестей так или иначе восходили к сюжету романа Гете «Страдания молодого Вертера».

Жанр путешествий также пришел в Россию из западной литературы (романы Стерна и других авторов), но уже был и национальный образец — «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина. На него и ориентировались отечественные писатели.

В жанре путешествий выделяют три разновидности:

научное — с исторической, этнографической, археологической или иной научной целью; автор ставит перед собой не художественные, а чисто научные задачи, и его присутствие не ощущается; художественный вымысел также отсутствует;

смешанное — автор преследует как научные, так и художественно-изобразительные цели, сообщает о своем восприятии увиденного, делится своими впечатлениями и т. д.;

собственно *литературное* — в нем на первом плане стоит личность автора-повествователя и преобладает вымысел; разновидностью такого путешествия было пародийное, или ироническое, путешествие, например «Путешествие моего двоюродного братца по моим карманам».

Смешанное путешествие представлено в сочинении В.В. Измайлова, который объехал Украину, Крым и описал свои впечатления от «полуденной России», ее природы, нравов, языка, обычаев разноплеменного населения этих мест.

Типично литературными были два путешествия в Малороссию, принадлежавшие перу эпигона Карамзина князя П.И. Шаликова — чувствительного поэта, издателя «Дамского журнала», о котором упомянул А.С. Пушкин в романе «Евгений Онегин». Во всяком путешествии чрезвычайно важно, какими именно событиями, фактами, людьми заинтересован тот или иной автор, насколько обширны и глубоки его духовные запросы. Главный предмет повествования Шаликова — он сам, чувствительно настроенный автор. Шаликов изображает и лирически выражает себя, но круг его интересов ничтожен. Сочинения Шаликова невольно, против его желания, становятся едва ли не самопародиями.

Углубленный в себя, автор не замечает ни деревенской нищеты, ни убогой жизни. Все деревни предстают его воображению цветущими, все хаты белыми снаружи и чистыми внутри, вокруг них гуляют тучные стада, бедных крестьян нигде нет или очень мало. Вот автор зашел в черную избу. Ее закопченные стены показались ему гобеленами. Он закурил трубку и кинулся в мечты. По поводу путешествия Шаликова Жуковский справедливо писал, что автор поехал не с тем, чтобы описывать людей и нравы, а чтобы уехать от времени и увезти читателя с собой.

В дальнейшем развитии русской литературы жанр путешествий обогатился такими произведениями, как «Путешествие в Арзрум 1829 года» А.С. Пушкина, «Фрегат “Паллада”» И.А. Гончарова и др.

ДРАМАТУРГИЯ

Классицизм в начале XIX в. был потеснен не только в поэзии, но и в драматургии. В ней особенно сильно ощущалось влияние сентиментализма, которому противостояли комедии И.А. Крылова и других авторов.

Правила классицизма — пять актов, соблюдение единства времени, места и действия, александрийский стих в трагедиях — многими драматургами нарушались: действие сознательно вмещалось в четыре акта, его место и время менялись. Но основная перемена состояла в том, что в драматургическом конфликте чрезвычайно усилилась роль личных чувств, и противостояние долга и чувств далеко не всегда решалось в пользу долга. Это приводило к тому, что трагедия постепенно уступала место драме и даже мелодраме. Если сентименталисты побеждают в жанре трагедии, то просветители — в жанре комедии, особенно в «комедии нравов» (преж-

де всего численно). И хотя «комедия нравов» не дала значительных образцов[1], она подготовила появление блестящей комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».

В.А. ОЗЕРОВ

Крупнейшим драматургом 1800-х годов был В.А. Озеров. Он начал литературную деятельность довольно поздно, тридцати пяти лет. Будучи чиновником, Озеров страстно увлекся театром и захотел попробовать себя в драматическом искусстве. В годы нашумевших постановок трагедий Озерова в России, пожалуй, не было более популярного человека. Пушкин в «Евгении Онегине» вспомнил то время, когда драматург был кумиром театральной публики.

Озеров написал несколько трагедий. Первый успех пришел к нему после постановки трагедии «Эдип в Афинах».

Сюжет трагедии, как видно из заглавия, был заимствован у Софокла. Однако Озеров следовал не столько Софоклу, сколько его французским переделкам, в частности трагедиям французского драматурга-сентименталиста Дюси (в России его называли Дюсис) и отчасти М.-Ж. Шенье, брата знаменитого поэта. Знал Озеров и русские переложения сюжета.

Драматург обработал античный сюжет в сентиментальном духе и возвеличил дочь Эдипа Антигону, любовь которой спасает отца от неминуемой смерти. Эдип Озерова вопреки античному источнику остается жить, погибает же Креон, выведенный в трагедии злодеем. Разумеется, в таком повороте сюжета принцип трагедии (власть Рока над Эдипом неизбежно должна привести к гибели героя) был искусственно и произвольно нарушен. Вяземский, поддержанный Пушкиным, справедливо писал, что Эдип перестает быть Эдипом и что «трагик не есть уголовный судья». Но у Озерова были свои резоны.

Драматург хотел, чтобы его герои выглядели на сцене, как простые люди, которым свойственны обычные чувства отцовской и дочерней любви, жалости, печали и сострадания. Он взывал к сочувствию зрителей, к их сопереживанию. И когда на сцене в одном из эпизодов появился Эдип, который сначала задумался, а потом стал рассказывать с остановками, паузами о своей горестной, несчастной судьбе, зрители почувствовали, что именно такими были переживания древнего старца. Современник вспоминал, что глаза многих людей увлажнились слезами, в руках дам замелькали

[1] См. более подробно о жанрах трагедии и комедии: «Стихотворная трагедия конца XVIII — начала XIX века»: («Библиотека поэта». Большая серия). М.; Л. 1964; «Русская стихотворная комедия начала XIX века»: («Библиотека поэта». Большая серия). Л.: 1994.

батистовые платочки. Сентиментальность озеровского «Эдипа» пришлась по душе многим зрителям. В.В. Капнист в послании к драматургу писал:

«Эдипа» видел я, — и чувство состраданья
Поднесь в растроганной душе моей хранит
Гонимого слепца прискорбный, томный вид[1].

Публика поддержала стремление драматурга передать «правду» личного чувства и взволновать зрителей не идеями, не проблемами (в этом отношении пьесы Озерова могут быть названы трагедиями лишь условно[2]), а изображением чувств страдающих героев. Озеров дал каждому зрителю возможность перенести на себя переполняющие Эдипа переживания и ощутить их близкими себе. Делал этот драматург в духе сентиментализма.

Следующая трагедия Озерова «Фингал» укрепила его славу. На сей раз Озеров взял сюжет из «Песен Оссиана». Герои — Фингал и Моина — любят друг друга, но отец Моины, «темный» Старн, хочет погубить Фингала за убийство своего сына. Старн выведен Озеровым не просто коварным злодеем, но и нежным отцом, который скорбит о гибели любимого сына, чья кровь взывает к мщению. Зрителей трогали и переживания отца, и переживания влюбленных. И в этой трагедии Озеров защищает права личности на интимные чувства, которые часто оказываются выше чувств общественных.

В том же сентиментальном духе была написана трагедия «Димитрий Донской», основой которой послужили события русской истории.

Трагедия Озерова создавалась в чрезвычайно важных и ответственных для России исторических обстоятельствах. Незадолго до премьеры озеровской трагедии «Димитрий Донской» русские воины одержали победу над войсками Наполеона под Прейсиш-Эйлау и едва не захватили в плен императора французов. Однако угроза России со стороны Франции не миновала, и драматург воспользовался случаем, чтобы возбудить патриотизм публики. У Озерова Димитрий Донской обращается к войску:

Российские князья, бояре, воеводы,
Прешедшие на Дон испытывать свободы
И свергнуть, наконец, насильствия ярем...

После этих слов, вспоминал современник, зал огласился неистовыми криками и рукоплесканиями.

---

[1] *Капнист В.В.* Избранные произведения. — («Библиотека поэта». Большая серия). Л. 1973. С. 234.

[2] См. *Альтшуллер М.Г.* Предтечи славянофильства в русской литературе: (Общество «Беседа любителей русского слова»). — Ann Arbor, 1984. С. 146; *Медведева И.Н.* Владислав Озеров. В кн.: В.А. Озеров. Трагедии и стихотворения: («Библиотека поэта». Большая серия). Л. 1960. С. 55—61. О трагедиях Озерова более подробно см.: *Гордин М.* Владислав Озеров. Л., 1991.

Таким образом, успеху трагедии не в малой степени способствовала ее аллюзионность[1] (непосредственное аллегорическое сопоставление событий прошлого и современности, содержащее прозрачный намек; Пушкин называл такие аллюзии «применениями»).

В этой трагедии Озеров пошел еще дальше в защите чести и достоинства личности.

Сюжет трагедии состоит в том, что герои ее — князь Тверской и князь Московский (Димитрий) готовы драться с татарами. В этом между ними нет разногласий. Но есть личные причины, которые влияют на их поведение перед битвой: оба влюблены в новгородскую княжну Ксению, причем княжна обещана князю Тверскому, а любит Димитрия. Ксения неожиданно прибывает в стан русских войск. Димитрий вступается за чувства девушки и протестует против власти родительской над детьми и мужа над женой. Он даже хочет драться с князем Тверским на поединке, но тот отвергает эти намерения, резонно заявляя, что драться надо с врагами, а не устраивать сражения между своими по иноземному обычаю. В конце концов битва была выиграна, и судьба Ксении решилась: князь Тверской добровольно отказался от своих претензий на ее руку, и препятствия к браку Димитрия и Ксении улетучились как дым. Из конфликта трагедии видно, что герои часто руководствовались вовсе не государственными интересами, а сугубо личными целями, и это приводит к намеренному снижению их образов. Подобное снижение входило в планы Озерова: вместо героических характеров, наделенных высокими чувствами, выраженными выспренним слогом, у него появились простые, обыкновенные человеческие характеры со свойственными и понятными всем переживаниями, высказанными обычным разговорным языком, «средним» стилем. К словам этого стиля добавились сентиментально-слезливая лексика и просторечия.

Заслуги Озерова (следующая трагедия «Поликсена» успеха уже не имела) бесспорны. Драматург способствовал тому, чтобы герои русской сцены были более, чем ранее, похожи на обычных людей и из их уст звучала не возвышенная, а более простая речь. Однако трагедии Озерова, несмотря на их «элегический» язык, которым выражены переживания героев, имели и художественные недостатки.

Озеров игнорировал проблемы народности и историзма. Это привело его к ограниченному решению языковых проблем.

В трагедии об Эдипе он переделал и изменил мифологический сюжет, что уничтожило самый принцип трагизма, как его понимали древние. В «Димитрии Донском» нет ни грана историзма и народности.

[1] Трагедия «Эдип в Афинах» также не лишена аллюзионности. Озеров испытал сильное увлечение либеральными идеями Александра I. Герой трагедии — благородный Тезей формулировал в своих пламенных тирадах конституционные принципы:

Где на законах власть царей установленна,
Сразить то общество не может и вселенна.

Державин и А.С. Шишков справедливо возмущались по поводу исторических несообразностей пьесы. Однажды, вспоминал известный мемуарист С.П. Жихарев, Державин бросил саркастическую реплику: «...мне хочется знать, на чем основывался Озеров, выведя Димитрия влюбленным в небывалую княжну[1], которая одна-одиношенька прибыла в стан и, вопреки всех обычаев тогдашнего времени, шатается по шатрам княжеским да рассказывает о своей любви к Димитрию». Ксения, прибывшая в стан русских войск, действительно вносит расстройство и неразбериху в подготовку битвы. Об этом же писал и Шишков: «Завязка сей трагедии на такой невероятности основана, что никакими натяжками нет возможности ее оправдать». Из-за того, саркастически замечает Шишков, что отец не успел обвенчать Ксению с князем Тверским до Куликовского сражения, он посылает ее в русский стан, чтобы она смогла обвенчаться с ним «перед взорами татар». Особенно возмутило Шишкова, по словам С.Т. Аксакова, поведение великого князя Московского в Успенском соборе: «увидав красивую девицу», он «невзвидел святых мощей и забыл о них. Можно ли написать такую дичь о русском великом князе...».

Такие же мысли свойственны Вяземскому и Пушкину, сторонникам Карамзина. Спустя несколько лет после кратковременного триумфа Озерова, Пушкин писал: «Что есть народного в Ксении, рассуждающей шестистопными ямбами о власти родительской посреди стана Димитрия?»[2]

Вместе с тем Озеров обострил вопрос о слоге трагедии. Его критиков не удовлетворила не только сентиментально-слезливая и элегическая речь исторических персонажей, но и просторечия, широко введенные драматургом. Речь шла не столько о нарушениях нормативной классицистической поэтики, сколько об исторической точности и уместности словоупотребления. Озеров игнорировал семантическую, смысловую наполненность высокого стиля. Тем самым языковое воссоздание исторической эпохи не было убедительным.

Перед русской литературой встали проблемы единого литературного языка, соотношения стилей, их уместного и точного употребления в разных жанрах и в разных художественных целях.

«БЕСЕДА ЛЮБИТЕЛЕЙ РУССКОГО СЛОВА» И «АРЗАМАС». ПОЛЕМИКА О ЛИТЕРАТУРНОМ ЯЗЫКЕ

Решение этих проблем приняло в России полемически-пародийный характер и связано с образованием и деятельностью двух литературных объе-

[1] Державин имел в виду, что в русской истории неизвестна новгородская княжна Ксения.

[2] *Пушкин А.С.* Полное собр. соч. в 10 т. Т. VII. М.; Л., 1977—1979. С. 28.

динений — «Беседой любителей русского слова» (1811—1816) и «Арзамасским обществом безвестных людей» («Арзамасом»; 1815—1818).

В начале 1800-х гг. Карамзин написал несколько статей («Отчего в России мало авторских талантов», 1802 и др.), где утверждал, что русские не умеют изложить некоторые психологические и философские тонкости в разговоре, не могут точно и ясно выразить свои переживания, тогда как на французском языке те же самые переживания они передают легко. Тем самым Карамзин зафиксировал характерное противоречие в языковом обиходе дворянина того времени — явление двуязычия. Русским образованным людям было легче говорить и писать по-французски, чем по-русски. В этом даже спустя несколько лет признавались многие писатели, в том числе Пушкин. Некоторые поэты (например, Вяземский) сначала писали стихи по-французски, а затем переводили их на русский язык.

Французский язык в начале XIX в. был средством общения и дипломатии. С ним вместе в русскую культуру вошло множество понятий, связанных с Французской революцией, европейской общественной мыслью, философией и литературой. Эти понятия не были еще освоены русским языком. Причина, по мнению Карамзина, заключалась в том, что «истинных писателей было у нас еще так мало, что они не успели дать нам образцов во многих родах; не успели обогатить слов тонкими идеями; не показали, как надо выражать приятно некоторые, даже обыкновенные мысли». Между тем именно *писатели («авторы») «помогают согражданам мыслить и говорить»* (курсив мой. — *В.К.*). Неразвитость русского литературного языка задевала национальную гордость Карамзина-патриота. Он мечтал, чтобы русский язык был таким же богатым, как и французский. Обращение Карамзина к французской культуре, таким образом, не имело ничего общего с галломанией.

Что же необходимо было сделать, чтобы русский язык стал вровень с великими языками мира? Язык литературы, отвечал Карамзин, должен стать языком разговорным, языком «хорошего», т. е. просвещенного, образованного, общества. Нужно говорить, как пишут, и писать, как говорят. Здесь-то за образец и следует взять французский язык с его точным словоупотреблением и ясным синтаксисом. Французы подают и другой пример: «...Французский язык весь в книгах (со всеми красками и тенями, как в живописных картинах), а русские о многих предметах должны еще говорить, как напишет человек с талантом».

Карамзин и карамзинисты считали, что нужно сблизить язык книжный и язык разговорный, чтобы стереть различие между книжным и разговорным языком, чтобы «уничтожить язык книжной» и «образовать» «средний язык» на основе «среднего» стиля литературного языка[1]. Опора на Францию, которая далеко опередила Россию «в гражданском просвещении», усвоение европейских понятий не могут быть гибельны для стра-

[1] *Макаров П.И.* Примечание сочинителя // «Московский Меркурий». М., 1803. Ч. 4, № 12. С. 180.

ны. Дело заключается не в том, чтобы сделать из русских французов, немцев, голландцев или англичан, а в том, чтобы русские могли стать вровень с самыми просвещенными народами Европы. При этом надо соблюсти одно непременное условие — перемены должны наступить естественным путем, без насильственной ломки.

Статьи Карамзина встретили сразу же решительное возражение со стороны адмирала А.С. Шишкова, который откликнулся на них трактатом «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» (1803).

По всем основным тезисам статей Карамзина Шишков яростно полемизирует с ним. Если Карамзин считает, что усвоение западных понятий необходимо для России, то Шишков защищает отечественную культуру от чужеземного влияния и заявляет, что Россия должна сохранить себя в неприкосновенности от идеологического и культурного воздействия Франции и Запада в целом. Задача, по мнению Шишкова, состоит в том, чтобы оградить национальные ценности и святыни от развращающих идей западного «чужебесия». Нация, которая развязала якобинский террор, уничтожила монархию, отвергла религию, — нация разрушителей. В ней нет никакого положительного, созидательного начала. Вследствие этого ее философия, литература и вся культура обладают только отрицательным смыслом и способны сеять лишь насилие, разбой, неверие.

Французская философия — не более чем «безумное умствование дидеротов, жанжаков, волтеров и прочих, называвшихся философами». В ней столько слепоты и заблуждений, сколько не содержится «в самом грубейшем невежестве». Новейшие философы обучают народы тем «развратным нравам», «пагубные плоды которых после толикого пролияния крови и по ныне еще во Франции гнездятся». Поэтому «надлежит с великою осторожностью вдаваться в чтение французских книг, дабы чистоту нравов своих в сем преисполненном опасностью море не преткнуть о камень...».

Французская литература — «невразумительное пустословие», французский язык «беден, скуден», в нем много слов, созданных бесчинной и кровавой революцией — «декады», «гильотины». Он представляет собой бесплодную почву, не способную родить ничего великого. Эта чужеземная культура «вламывается насильно» в русскую культуру, искажая и уничтожая чистые и самобытные национальные основы.

В результате своих рассуждений Шишков пришел к выводу, что России надлежит не усваивать ложное европейское просвещение, а беречь и охранять свое прошлое. Только так можно избавить страну от тлетворного французского влияния.

Если Карамзин устремлялся вперед, то Шишков мысленно двигался назад и мечтал возвратиться к прошлому, воскресив патриархальные нравы, обычаи и язык старины. Он не удовлетворялся ни будущим, ни настоящим. Это была утопическая надежда на развитие, идущее вспять, на регресс, а не на прогресс.

С целью повернуть движение русской культуры назад Шишков обратился к славянскому языку церковных книг, на котором тогда уже не го-

ворили в обиходе. Он ратовал за книжный язык и протестовал против его сближения с языком разговорным и, главное, — растворения его в языке разговорном. Язык Расина, возражал Шишков Карамзину, «не тот, которым все говорят, иначе всякий был бы Расин». Однако, если и «не стыдно», как писал Шишков, говорить языком Ломоносова, то совершенно ясно и другое — ни языком Расина, ни языком Ломоносова не изъясняются в повседневной жизни.

В основу единого литературного языка, считал Шишков, нужно положить не разговорный язык, не «средний» стиль, а прежде всего язык церковных книг, славянский язык, на котором эти книги написаны. «Славянский язык, — писал он, — есть корень и основание российского языка; он сообщает ему богатство, разум и красоту». Почва славянского языка, в отличие от почвы языка, французского, плодоносна и живительна, она обладает «богатством, изобилием, силой». На славянском языке не было светской литературы. Это был язык церковной культуры. Если во Франции уже были светские писатели, которые своими сочинениями развращали нравы, то «мы оставались еще до времен Ломоносова и современников его при прежних наших духовных песнях, при священных книгах, при размышлениях о величестве Божием, при умствованиях о христианских должностях и о вере, научающей человека кроткому и мирному житию...». Французские духовные книги не идут ни в какое сравнение с русскими: «...французы не могли из духовных книг своих столько заимствовать, сколько мы из своих можем: слог в них величествен, краток, силен, богат; сравните их с французскими духовными писаниями и вы тотчас сие увидите».

Шишков признавал, что после Петра I и Екатерины II в России стали доступны сочинения европейских мыслителей и писателей, появились новые обычаи («выучились танцевать миноветы»), свои светские авторы. Но именно с тех пор и началась порча нравов. В нарушении гармонии виновато дворянство. Народ (вся не дворянская часть нации — простолюдины, крестьянство, купечество) сохранил национальные обычаи и нравы, потому что был воспитан только на русской грамоте, на русских книгах, на своих обычаях. Отсюда Шишков делал вывод о том, что, кроме книжного языка, в основание единого литературного языка должно лечь народное красноречие, т. е. те слова, выражения и обороты, которые встречаются в фольклоре, в языке простолюдинов, крестьян, купцов (просторечия и «руссизмы»).

Итак, Карамзин и Шишков пришли к одной мысли о необходимости единого литературного языка и поняли его создание как дело общенационального и государственного значения. Однако Карамзин настаивал на сближении книжного языка с разговорным, а Шишков даже не допускал такой мысли. В основу литературного языка Карамзин предлагал положить «средний» стиль, Шишков — высокий и просторечный стили. Оба писателя были уверены в том, что литература, созданная на предлагаемых каждым языковых принципах, будет способствовать объединению

всех сословий народа на общей национальной почве. При этом Карамзин и Шишков открывали путь романтизму (идеи народности и самобытности, характерные для Шишкова, были выдвинуты именно романтиками), но Карамзин был одушевлен идеей постепенного и естественного движения вперед, а Шишков мыслил движение вперед как искусственное и противоестественное возвращение назад[1].

С целью воспитания будущих молодых писателей в своем духе А.С. Шишков задумал создать литературное общество, в котором умудренные жизненным и литературным опытом маститые старцы давали бы советы подающим надежды начинающим авторам. Так родилась «Беседа любителей русского слова». Ее ядро составили Г.Р. Державин (торжественность и значительность заседаний была подчеркнута тем, что они происходили в его доме), А.С. Шишков, М.Н. Муравьев, И.А. Крылов, И.И. Голенищев-Кутузов, С.А. Ширинский-Шихматов.

Официальное открытие «Беседы» состоялось 21 февраля 1811 г., но заседания начались значительно раньше. Ее действительные члены и члены-сотрудники распределялись по четырем «должностным разрядам», во главе которых стоял председатель (А.С. Шишков, Г.Р. Державин, А.С. Хвостов, И.С. Захаров). Кроме них в заседаниях «Беседы» участвовали Н.И. Гнедич, П.А. Катенин, А.С. Грибоедов, В.К. Кюхельбекер и другие известные литераторы. «Беседчики», или «шишковисты», издавали свой журнал «Чтения в *Беседе* любителей русского слова» (1811—1816).

По словам Г.А. Гуковского, «Беседа» была «упорной, хотя и неумелой, ученицей романтизма». Национально-романтическая идея, провозглашенная Шишковым, с ее враждебностью философскому XVIII в., стремлением возродить национальный характер на основе церковности даст всходы в творчестве Катенина, Грибоедова, поэтов-декабристов.

Еще до открытия «Беседы» к Шишкову присоединились некоторые литераторы, не разделявшие принципов сентиментализма и возникавшего на основе переводов и переложений с европейских языков (например, баллад Жуковского) романтизма. Наиболее последовательным и талантливым среди них был поэт и драматург князь А.А. Шаховской. В 1805 г. он выступил с пьесой «Новый Стерн», направленной против карамзинистов. Затем, в 1808 г. он опубликовал в своем журнале «Драматический вестник» несколько сатир, в которых упрекал современных лириков в мелкости тем, в излишней слезливости, в нагнетании искусственной чувствительности. В своей критике Шаховской был прав. Он прав был и тогда, когда решительно ополчился против «коцебятины» (от имени посредственного немецкого драматурга Августа Коцебу, которым по како-

[1] Более подробно о взглядах Карамзина и Шишкова, кроме книги М.Г. Альтшуллера, см.: История русской литературы в четырех томах. Т. 2. Л., 1981; *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры: Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 358. Труды по русской и славянской филологии: XXIV. Литературоведение. Тарту, 1975.

му-то необъяснимому недоразумению восхищался Карамзин, превознося его психологизм) — сентиментально-мелодраматических пьес, наводнивших русскую сцену. Вскоре опубликовал новое сочинение и Шишков («Перевод двух статей из Лагарпа с примечаниями переводчика»; 1809), где развивал идеи знаменитого трактата.

Чаша терпения сторонников Карамзина переполнилась, и они решили отвечать. Сам Карамзин участия в полемике не принимал.

Казалось бы, общая забота о создании единого национального литературного языка и общая устремленность к романтизму должны были привести к объединению усилий всех просвещенных слоев. Однако случилось иначе — общество раскололось и произошло глубокое размежевание.

С критикой Шишкова выступил в 1810 г. на страницах журнала «Цветник» Д.В. Дашков, подвергший сомнению утверждение Шишкова о тождестве церковнославянского и русского языков. Он доказывал, что церковнославянизмы — лишь одно из стилистических «вспомогательных» средств. Согласно Дашкову, Шишков — дилетант-филолог и его теория надуманна.

В том же номере появилось послание В.Л. Пушкина «К В.А. Жуковскому», в котором, почувствовав себя задетым Шишковым, он отверг упреки в антипатриотизме:

> Отечество люблю, язык я русский знаю,
> Но Тредьяковского с Расином не равняю.

Еще дальше В.Л. Пушкин пошел в «Опасном соседе» (1811), которым восхищались карамзинисты. Описывая проституток, восторгавшихся «Новым Стерном» Шаховского, автор поэмы адресовал драматургу слова: «Прямой талант везде защитников найдет». Фраза эта стала крылатой.

Оскорбленный Шаховской написал комедию «Расхи́щенные шубы», в которой высмеял небольшой талант В.Л. Пушкина и его незначительный вклад в русскую словесность. 23 сентября 1815 г. состоялась премьера комедии Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды». В пьесе был выведен слезливо-сентиментальный балладник Фиалкин, стихи которого пародировали балладу Жуковского «Ахилл» (в комедии содержались намеки и на балладу «Светлана»).

Так завязалась веселая и принципиальная полемика между карамзинистами и шишковистами. Шишков отстаивал идею национальной самобытности литературы. Карамзинисты спорили: национальной идее не противоречит ориентация на европейскую культуру и европейское просвещение, которое есть единственный источник формирования вкуса. Утверждая изменчивость и подвижность литературных форм, они обвиняли своих противников в литературном старообрядчестве, в приверженности устаревшей нормативности.

Содержание и стиль полемики сложились после того, как в 1815 г. Д.Н. Блудов написал сатиру в прозе «Видение в какой-то ограде». Сюжет

сатиры Блудова заключался в следующем. «Общество друзей литературы, забытых Фортуною» и живущих в Арзамасе вдали от обеих столиц (издевательский намек на известных литераторов из «Беседы», которые на самом деле все канули в Лету, т. е. умерли как писатели), встречаются в трактире и проводят вечера в дружеских спорах. Однажды они случайно наблюдают откровения незнакомца (по внешним чертам в нем легко узнать А.А. Шаховского). Используя старинный слог и форму библейского иносказания, незнакомец рассказывает о пророческом видении. Ему привиделось, что некий старец (в нем угадывался А.С. Шишков) возлагает на него миссию написать пасквиль на соперников, которые даровитее старца. Тем самым старец будто бы восстанавливает свою низко павшую репутацию, утоляет грызущую его зависть и забывает о собственной творческой неполноценности.

Сатира Блудова во многом наметила и жанр, и иронические приемы арзамасских сочинений. Она дала жизнь кружку (прежний Арзамас[1] решено возродить как «Новый Арзамас»), возникшему в 1815 г. и названному «Арзамасское общество безвестных людей» или — кратко — «Арзамас». В него вошли В.А. Жуковский, П.А. Вяземский, Д.В. Дашков, А.И. и Н.И. Тургеневы, М.Ф. Орлов, К.Н. Батюшков, А.Ф. Воейков, В.Л. Пушкин, Д.Н. Блудов, С.С. Уваров. Арзамасцем числился и А.С. Пушкин, который открыто присоединился к обществу после окончания Лицея.

«Арзамас» возник как общество, ориентированное прежде всего на полемику с «Беседой» и Российской академией. Он пародировал в своей структуре их организационные формы. В противовес официозной столичной «Беседе», где заседали крупные и опытные чиновники, арзамасцы нарочито подчеркивали провинциализм «общества безвестных людей». Особым постановлением разрешено было «признавать Арзамасом всякое место» — «чертог, хижину, колесницу, салазки».

Арзамасские пародисты остроумно обыгрывали известную традицию Французской академии, когда вновь избранный член произносил похвальную речь в честь умершего предшественника. Вступающий в «Арзамас» выбирал из «Беседы» «живого покойника», и в его честь звучала «похвальная речь», пропитанная иронией. Язык арзамасских речей, изобиловавший литературными цитатами и реминисценциями, был рассчитан на европейски образованного собеседника, способного улавливать подтекст и чувствовать иронию. Это был язык посвященных.

В арзамасских протоколах доминирует игриво-пародийное начало. Королем буффонады единодушно был признан Жуковский, бессменный секретарь общества. И так как, по его утверждению, «оно родилось от нападок на Баллады», участникам присваивались прозвища, взятые из баллад

[1] Под «прежним», или «старым», Арзамасом участники понимали тот, о котором рассказано в сатире Блудова, и «Дружеское литературное общество», многие участники которого стали членами «Нового Арзамаса».

Жуковского. Сам «балладник» носил арзамасское имя Светлана, Вяземский — Асмодей, Батюшков — Ахилл (намекая на его тщедушную фигуру, друзья шутили: «Ах, хил»), Блудов — Кассандра, Уваров — Старушка, Орлов — Рейн, Воейков — Ивиков журавль, юный Пушкин — Сверчок, а его дядя Василий Львович бывало, что и четыре — Вот, Вот я вас, Вот я вас опять, Вотрушка.

Своеобразной эмблемой общества был величественный арзамасский гусь (Арзамас славился своими огромными и вкусными гусями), а наименование гусь стало почетным для каждого члена. Однако у современников возникали и другие ассоциации. В книге «Эмблемы и символы», изданной впервые по указу Петра I в 1705 г. и многократно переиздававшейся, была эмблема под № 86 — «гусь, пасущийся травою» с таким символическим толкованием: «Умру, либо получу желаемое», что вполне гармонировало с чувствами арзамасцев, провозглашавшими «непримиримую ненависть к *Беседе*».

Итак, арзамасцы принялись шутливо отражать нападки «Беседы» и сами азартно и бесстрашно атаковали своих противников. Содержание споров было серьезным, но форма, в которую облекли их арзамасцы, — пародийно-игровой.

Для арзамасцев «Беседа» — общество прошлого, там заседают, кроме Крылова и еще нескольких писателей, косные старцы во главе с Дедом Седым, т. е. Шишковым. Почти все они бездарны, литературных талантов у них нет, а потому их амбиции смешны и претензии на руководство литературой беспочвенны. Как писатели они мертвецы. Таковы же их сочинения, место которым в реке забвения Лете, текущей в подземном царстве мертвых. Пишут «беседчики» на мертвом языке, употребляя давно исчезнувшие из речевого обихода слова (арзамасцы издевались над выражением «семо и овамо»).

Шишков и его братия, по мнению арзамасцев, достойны не столько беспощадного негодования, сколько беззлобного вышучивания, так как их произведения пусты, бессодержательны и сами лучше всякой критики обнажают собственную несостоятельность.

Основным способом веселого издевательства становится «арзамасская галиматья» — устаревший высокий стиль, беспредельно поэтизирующий безумное содержание и языковое сумасшествие сочинений «беседчиков». Такими предстали арзамасцам взгляды Шишкова.

Тяжеловесной величавой темноте сочинений и речей сторонников Шишкова арзамасцы противопоставили легкий, изящный и даже несколько щегольской стиль Карамзина. Уходящую со света «Беседу» сменяет «Новый Арзамас». Арзамасцы создают свой космический мир, творят невиданную еще арзамасскую мифологию.

Вся история «Арзамасца» распадается на два периода — ветхий и новый. Нетрудно увидеть здесь прямые аналогии с Ветхим и Новым Заветами, с идеей Православной Церкви. «Ветхий Арзамас» — это «Дружеское литературное общество», в котором уже возникли идеи, блестяще развитые

«Новым Арзамасом», на который перешла благодать прежнего Арзамаса. Действительно, многие члены «Дружеского литературного общества» стали в 1815 г. участниками «Арзамаса». Принимая эстафету, «Новый Арзамас» крестился, т. е. очистился от старых пороков, и преобразился. Крещенскими водами стали для «Нового Арзамаса» «Липецкие воды» (намек на комедию Шаховского). В этих очистительных водах исчезли остатки «грязи» «беседчиков», и родился обновленный и прекрасный «Арзамас». С крещением связано и принятие новых имен. Отныне арзамасцы обрели новую религию, узнали и уверовали в своего неземного бога — бога Вкуса.

В полном согласии с идеями Карамзина художественный вкус толкуется как личная способность. Он не может быть постигнут умом. Вкусу нельзя научить — он не достается трудом. Человек получает вкус как небесный дар, как спустившуюся с неба и посетившую его благодать. Вкус таинственно связан с добром и подлежит ведению не знания, а веры. Отсюда ясно, что, создавая многомысленность представлений, арзамасцы сопрягают церковные и эстетические идеи. Церковная идея переносится в бытовой план, а эстетическая идея «сакрализуется» (освящается религией, становится священной). Иначе говоря, арзамасцы сочетают *травестию* (ироническое использование «высокого» жанра и «высокого» стиля для передачи заведомо «низкого» содержания) и *бурлеск* (намеренно грубое и дерзкое стилистически «низкое» изложение «высокой» темы).

В игровом космическом мире арзамасцев Вкус — бог, отрицающий правила, нормы, бог, требующий ясности мысли, психологической уместности и точности слова и выражения, их легкости, изящества и благозвучия. Бог Вкуса действует тайно, поселяясь как дух в каждого арзамасца. Одновременно его тайное присутствие обретает плоть — арзамасского гуся. Чтобы арзамасцы могли спастись от демонических сил «беседчиков», бог Вкуса предлагает им отведать свою плоть. Вкусив божественной плоти, они таинственным образом избегают чар «Беседы» и спасаются. Гусиная плоть вкусна и чудодейственна. Она не только оберегает и защищает арзамасцев от всех напастей, но и заключает в себе божественный творческий дар: сочинения арзамасцев оказываются наполненными истинным вкусом и выступают как «богоугодные», т. е. одобренные богом Вкуса. Культ бога Вкуса поддержан церковью.

«Арзамас» — средоточие эстетической веры — представляет собой храм, церковь бога Вкуса, подобную Православной Церкви — хранительницы религии. У литературного православия, как у всякой истинной религии, есть противник в виде литературных сил тьмы и зла. Они сосредоточились в «Беседе».

Поскольку «беседчики» сами отринули бога Вкуса, они разоблачаются как «раскольники», «язычники», «магометане», «иудеи», а нечистый храм их — «Беседа» — именуется то «капищем» (язычество), то «синагогой» (иудаизм), так как главными врагами православия были язычество, ислам, иудаизм. Нередко «Беседа» объявляется местом колдовства, совер-

шения ритуальных зловещих молений. Тогда она предстает ложной церковью, «антицерковью», а «беседчики» — «колдунами», «чародеями», «чернокнижниками». Наконец, «беседчики» оказываются в свите Сатаны, Дьявола и тогда они превращаются в чертей, ведьм, а сама «Беседа» становится местом их сборища — адом. Тем самым арзамасцы имеют свой поэтический храм — «Арзамас», своего бога — Вкус и свой «пиитический ад» — «Беседу».

В 1816 г. «Беседа» прекратила свое существование. «Арзамас» продержался до 1818 г. и тоже исчез с литературной арены. Попытки возродить «Беседу», предпринятые А.С. Хвостовым, равно как и попытки придать арзамасским заседаниям серьезную форму, не имели успеха. Однако арзамасское братство и арзамасское красноречие не прошли бесследно. В преобразованном виде они вошли в литературный быт и в литературу.

Оба взгляда на единый литературный язык имели достоинства и недостатки. Карамзин, верно подчеркнув значение «среднего» стиля разговорного языка образованного общества и сосредоточившись на нем, первоначально не учел стилистической роли «высокого» и «низкого» стилей (впоследствии, работая над «Историей государства Российского», он отдал должное «высокому» стилю, что было поставлено ему в заслугу Шишковым). Шишков, верно обратив внимание на «высокий» и «низкий» стили, отверг «средний» стиль, разговорный язык. Единый русский литературный язык не мог быть создан, если бы писатели пошли по пути только Карамзина или только Шишкова. Все три стиля должны были участвовать в его сотворении. Так и случилось.

На основе разговорного литературного языка и «среднего» стиля, обогащенного «высоким» и «низким» стилями, усилиями всех писателей начала XIX в. образовался единый литературный язык. Это не стало началом объединения нации, как на то надеялись Карамзин и Шишков. Напротив, пропасть между дворянским и недворянским сословиями все более углублялась. Она стала предметом размышлений всех русских писателей и мыслителей, от Пушкина до Бердяева. Однако созидательное начало в самом факте создания единого литературного языка сказалось в полной мере в литературе. Именно благодаря этому обстоятельству русская литература в чрезвычайно короткие сроки стала на один уровень с ведущими европейскими литературами. У истоков ее триумфального шествия стоит веселая полемика арзамасцев с шишковистами, наполненная вполне серьезным и значительным содержанием.

В сотворении единого литературного языка главная заслуга, бесспорно, принадлежит Пушкину.

Пушкин-лицеист исповедовал идеологию «Арзамаса». Он весь отдался литературной схватке с «Беседой *губителей* русского слова». От «Арзамаса» он навсегда унаследовал дух литературного озорства, стихию «легкого и веселого», нацеленность на полемику. Настроение Пушкина получило отражение в эпиграмме «Угрюмых тройка есть певцов» (1815). Однако уже в 1820-е гг. Пушкин неудовлетворен литературным «сектантством» (Ю.Н. Ты-

нянов), односторонностью и Карамзина, и Шишкова. В 1823 г. он пишет Вяземскому: «Я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность. Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали. Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе»[1]. Эти слова означают, что основой поэтического языка Пушкина по-прежнему остается «средний» слог, но поэт уже отчетливо осознает его ограниченность. Он признает относительную правоту Шишкова («Притязания Шишкова во многом смешны; но и во многом он был прав»), хочет «выучиться» у Катенина, сторонника «высокого» и «просторечного» стилей. Такие произведения, как «Борис Годунов», свидетельствуют о том, что Пушкин учел некогда враждовавшие точки зрения.

Полемика о русском литературном языке способствовала тому, что литература отказалась от жанрового мышления, обратилась к мышлению и игре стилями, чем особенно виртуозно воспользовался Пушкин в «Евгении Онегине». Лермонтов в своих поэмах, Гоголь в своих ранних повестях. Она открыла простор как для развития романтического направления в его психологическом и гражданском (социальном) течениях, так и для формирования реалистических основ русской литературы в творчестве Крылова, Грибоедова, Пушкина, Лермонтова и Гоголя.

Основные понятия

Просвещение, классицизм, сентиментализм, предромантизм, жанровое мышление, «высокие», «средние», «низкие» жанры, ода, элегия, идиллия, «легкая» поэзия, устойчивые поэтические формулы, «поэтизмы» и «прозаизмы», романтизм как литературное направление и его течения.

[1] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 62.

Вопросы и задания

1. На каком историческом фоне развертывается литературное движение 1810—1830-х гг.? Назовите основные исторические события, происшедшие в Европе и в России.

2. Охарактеризуйте состояние литературы в начале XIX в. Какие литературные общества возникли в первые годы XIX в.? Кто входил в них и каковы были их литературные программы?

3. Расскажите о состоянии прозы в начале XIX столетия. Какие жанры господствовали? Назовите имена писателей и их произведения. Проанализируйте два произведения разных авторов (например, А.Е. Измайлова и В.Т. Нарежного).

4. Кратко расскажите о состоянии драматургии в первые годы XIX в. Дайте обзор творчества В.А. Озерова. Определите, какое литературное направление представлял В.А. Озеров и как его литературно-эстетические пристрастия отразились в его драматургии. Дайте подробный анализ одной из трагедий В.А. Озерова (например, «Димитрий Донской»).

5. Расскажите о состоянии русской поэзии в начале XIX в. (основные направления, жанры и стили).

6. Почему развернулась полемика о литературном языке? Охарактеризуйте позиции Н.М. Карамзина и А.С. Шишкова. Расскажите об обществах «Беседа любителей русского слова» и «Арзамас» (когда возникли, какие задачи перед собой ставили, кто входил в общества). Эстетическая функция смеха (сатира и буффонада) у арзамасцев. Жанр дружеского послания в поэзии арзамасцев. Какую роль сыграла полемика в развитии русской литературы?

7. Романтизм как литературное направление (возникновение, основные принципы, жанрово-стилистическая система). Основные течения русского романтизма.

Литература[1]

Альтшуллер М.Г. Предтечи славянофильства в русской литературе: Общество «Беседа любителей русского слова» *Ann Arbor*, 1984.

Арзамас: Сб. в 2-х кн. Кн. 1—2. М., 1994.*+

Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994.*+

Гордин М. Владислав Озеров. Л., 1991.

История романтизма в русской литературе. 1790—1825, 1825—1840. М., 1979.*+

Купреянова Е.Н. Основные направления и течения русской литературно-общественной мысли первой четверти XIX века: В кн. «История русской литературы». — Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализму. Л., 1981.*

Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб., 1993.*+

Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры: Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 358. Труды по русской и славянской филологии: XXIV. Литературоведение. Тарту, 1975.*

Озеров В.А. Трагедии. Стихотворения: («Библиотека поэта». Большая серия). Л., 1960.*

Поэты 1790—1810-х гг.: («Библиотека поэта». Большая серия). Л., 1972.*

Успенский Б.А. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985.

[1] Общие проблемы литературного развития XIX в. отражены в Библиографии, помещенной в конце учебника. Обязательная литература помечается одной звездочкой (*). Если названная однажды литература должна или может быть использована в освещении других тем, то она в дальнейшем не называется, а при первом обозначении сопровождается знаком плюс (+). Например, студенты должны быть знакомы со сб. «Арзамас», входящим в перечень обязательной литературы. В этом случае, как обязательный, он сопровождается знаком *. Однако тот же сборник потребуется студентам при чтении глав о творчестве Жуковского, Батюшкова и Пушкина. В перечне литературы к этим главам он уже не упоминается, но при публикации для сведения студентов помечается знаком +, указывающим, что книга нужна при знакомстве со следующими главами (Арзамас... *+).

ГЛАВА 2
В.А. ЖУКОВСКИЙ
1783—1852

Василий Андреевич Жуковский — великий поэт и переводчик, автор множества элегий, посланий, песен, романсов, баллад и эпических произведений, родоначальник русского романтизма.

Жизнь Жуковского, как частного и государственного человека (он был воспитателем наследника престола, будущего царя Александра II, при котором было отменено крепостное право), неотделима от его жизни в литературе. При этом она настолько же необычна, насколько и поэтична. В ней было много светлого, но и много трагического, печального.

Однажды Жуковский сказал: «Жизнь и поэзия — одно». Это были ключевые для его творческой судьбы слова, проникнуть в сокровенный смысл которых помогает его поэзия.

Жуковский считал поэтический дар даром Божиим. Поэзия воспринималась им в общественно-религиозном духе: «Поэзия небесной религии сестра земная». Ее назначение свято: «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли». Поэтическое искусство и его создания — это воплощение и выражение Бога в предельно сгущенных и разнообразных формах. Бог дает нам возможность созерцать поэтические картины, верил Жуковский, чтобы мы никогда не забывали о прекрасной и совершенной небесной жизни, существующей там, где пребывает Он. Так между земной жизнью и жизнью небесной устанавливаются родство, близость, проницаемость и прочная связь.

Жизнь, по убеждению Жуковского, едина, она не прерывается и не исчезает, но разделяется на две области — земную («здесь») и небесную («там»). Пока человек ведет свое земное странствие, он не может покинуть землю и переселиться на небо. Однако души, перешедшие в небесную обитель и продолжающие там жизненное путешествие, тоже не могут вернуться к земному существованию. Истинно прекрасная, гармоничная, нравственно совершенная жизнь, конечно, находится там, где пребывает Бог. Там она вечная, счастливая и безгрешная. Земная жизнь, напротив, грешна, преходяща, временна, лишена совершенства и полна соблазнов, искушений, страданий. Чтобы человек уверовал в истинность небесной жизни, ему посланы от Бога видимые, осязаемые, чувствуемые и понимаемые знаки, символы настоящей, единственно подлинной жизни. Эти знаки, символы и есть поэтические признаки предметов и явлений. Благодаря тому, что человек постоянно ощущает их присутствие, в нем не

иссякает вера в лучшую жизнь. Он стремится к своей небесной духовной родине, томится по ней, желая душой постичь вечное и бесконечное царство, в котором пребывает свободный дух. Эти желания побуждают человека улучшить и свою земную жизнь, и самого себя в нравственно-духовном отношении. Но, чтобы войти в небесную область бытия как можно менее греховным, нужно смыть с себя земные пороки, раскаяться в своих прегрешениях. Для этого человеку даны испытания и страдания, которые он не должен отвергать и на которые не должен сетовать. Страдание — это благо, посланное ему для очищения души от земной скверны.

Так за религиозным смыслом просматривается смысл общественный, состоящий в стремлении преобразить себя и земную жизнь в лучшую сторону и всячески тому содействовать.

Поэзия в религиозно-общественной деятельности — мост между двумя мирами. Она наделена особой духовной властью прозревать вечные, нетленные, прекрасные и совершенные образцы сквозь преходящие, временные предметы и явления «неистинной» земной жизни. Это придает поэзии двойственность и противоречивость: она одержима стремлением выразить человеческим языком сокровенные законы мироздания, но не может достигнуть желаемого вследствие загадочности внятных ей тайн и невыразимости их человеческим языком.

Творческим средоточием поэзии на земле выступает поэт, наделенный даром узнавать и выражать вечно-прекрасное в земном. Поскольку именно поэт узнает в предмете или явлении вечно-прекрасное, то не в силах отделить себя ни от предмета, ни от его выражения. Даже если бы он хотел отвлечься от предмета и его выражения, он потерпел бы неудачу: «...поэт, свободный в выборе предмета, не свободен отделить от него самого себя: что скрыто внутри его души, то будет вложено тайно, безнамеренно и даже противонамеренно и в его создание. Если он чист, то и мы не осквернимся, какие бы образы, нечистые или чудовищные, ни представлял он нам как художник...»[1].

Эти религиозно-романтические идеи важны для понимания поэзии Жуковского и всей русской литературы.

ПОНЯТИЕ ОБ ЭЛЕГИИ И ЕЕ РАЗНОВИДНОСТЯХ. «СЕЛЬСКОЕ КЛАДБИЩЕ»

Первым стихотворением, которое принесло Жуковскому известность в литературных кругах, была элегия «Сельское кладбище», перевод одноименного стихотворения английского поэта Томаса Грея. Знаменитый русский философ и поэт В.С. Соловьев назвал элегию Жуковского «началом истинно человеческой поэзии России».

[1] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 335.

Название стихотворения «Сельское кладбище» и обозначенная подзаголовком жанровая принадлежность — элегия — сразу же настраивают на печальные чувства и размышления.

Элегия — это и есть в первоначальном своем содержании грустная лирическая песня о смерти. Такой она была в античности. Но затем, с развитием лирики, ее содержание расширилось — элегией стали называть грустную песнь о всякой утрате, потому что утрата чувства, желания — это подобие смерти, исчезновение и небытие. Например, разлука с любимой или с другом — тоже утрата и тоже «смерть», но только временная или ненастоящая, метафорическая. И все-таки очень горькая, заставляющая нас страдать, как будто и в самом деле потеряли любимого человека.

Жуковский выбрал для перевода элегию классического вида: в ней речь идет о смерти настоящей и размышляет поэт на кладбище, месте захоронения. Такая элегия получила особое название — кладбищенская.

Человек на кладбище вспоминает о своих близких, задумывается о них и естественно сожалеет об их кончине. Вместе с тем он вспоминает и о том, как ему жилось рядом с умершим или умершими. Следовательно, грусть и печаль рождаются в воспоминании, а воспоминание удерживает не только горечь разлуки, но и радость общения. Религиозный человек к тому же верит, что когда-нибудь, когда он умрет, снова встретится с теми, кого сейчас, будучи живым, он оплакивает. И эта будущая встреча дает ему надежду на радость и счастье. Такими сложными бывают чувства человека, когда он предается раздумьям об ушедших в иной мир дорогих ему людях. Эта сложность усугубляется тем, что печаль становится особенно сладкой, когда человек вспоминает о них. Он наслаждается и встречей, состоявшейся в земной жизни, и нынешним воспоминанием о ней, и надеждой на будущее свидание. Он услаждается и возвращением в прошлое благодаря воспоминанию. Но человек возвращается на мгновение и тут же понимает, что прошлого не вернешь, что счастье бывшей встречи исчезло навсегда.

Особенно остро все это человек переживает на кладбище. Он то охвачен чувством безнадежности, то — надежды, то испытывает горечь, а то — сладость, то подавлен разлукой, а то мечтает о встрече. Наконец, его размышления относятся к самым торжественно-высоким предметам: что может быть возвышеннее рождения и смерти? В том числе и тогда, когда умирает

обыкновенный человек, а рассуждает об этом тоже обычный человек. Разве умирают только государственные деятели, императоры, полководцы? Все смертны. И если смерть настигает самого заурядного человека, то все равно уходит из земной жизни неповторимый личный мир, который никогда не появится вновь. А вдруг он не сумел или не успел раскрыть себя в полной мере, вдруг он все свои силы растратил не на то, к чему был призван и что, может быть, было ему предназначено? Вдруг обстоятельства не позволили ему воплотить в повседневной деятельности блестящие и глубокие мечты? Кто знает и кто опишет? Но жалость, горечь и печаль никогда не исчезают. Их достоин любой человек. Поэтому тон элегии не похож на тон оды: в нем нет выспренности, ораторской декламации, торжественности, а есть глубокое, в себя и к себе обращенное раздумье. Оно с самого начала окрашено личным чувством, в нем присутствует личность поэта. Вместо одического пафоса, который выражал могущество отстоявшего от личности и потому абстрактного, отвлеченного государственного или национального разума, в элегии господствуют мысли, неотделимые от личности, от ее души, от ее эмоций. Речь в элегии спокойная, приглушенная, ритм плавный.

Кладбищенская элегия полна негромких раздумий. Размышление изначально присуще всякой элегии, не только кладбищенской. *Элегия, в которой господствует размышление, касающееся самых разных предметов и явлений, называется медитативной (от слова медитация — размышление, раздумье).* Так как предметы размышлений могут быть различными, то различны и разновидности элегий: историческая, философская, а также унылая элегия, в которой поэт предается психологическим переживаниям о своей несчастной участи.

Внутренняя сосредоточенность на предмете размышления требует напряженного внимания к каждому выражению, слову и его смысловым оттенкам. Поскольку автор-поэт ведет речь о брате или братьях по человечеству, то он сохраняет интонацию личной или даже интимной близости. Все эти свойства элегии не только соблюдены Жуковским, но введены им в русскую элегию, а через нее — в русскую лирику.

В первой строфе элегии «Сельское кладбище»:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;
Шумящие стада толпятся над рекой;

Усталый селянин медлительной стопою
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой[1]

поэт избирает особое время перехода, перетекания дня в ночь — сумерки. Романтики любили изображать природу в подвижном состоянии, когда день сменяется вечером, вечер ночью или ночь утром. Картина Жуковского предвосхищает другую — день уподоблен жизни, сумерки — ее завершению. Смерть еще не наступила, но она уже близка. Наконец, в строфе есть еще один смысловой оттенок: закончился трудовой день, усталый селянин возвращается в «шалаш спокойный свой». За этим днем наступает другой и снова на исходе дня селянин идет в свое жилище. День опять, с одной стороны, уподоблен смерти, которая дает вечный покой от трудов и забот усталому от жизни человеку, а с другой, — этот же пейзаж символизирует круговорот в природе, повторение трудового и жизненного цикла: утром селянин вышел из своего дома, вечером возвращается в него, и так будет на следующий день. После его смерти другой крестьянин станет совершать тот же жизненный путь. Все подвластно вечному повторению, вечному круговороту, включая жизнь и смерть. Человек умрет, но непременно возвратится в мир живых как воспоминание, а смерть, похитив человека у жизни, не способна навечно удержать мертвеца в своих объятиях, потому что память возвращает его образ к живым. Всю сложность этих мыслей и чувств Жуковский дает ощутить уже в первой строфе. В ней же он намечает и последовательно проведенную затем интонацию раздумья над жизнью и смертью. Он сразу дает ключевое слово, которое определяет тональность элегии, — *задумавшись*. Но не только это слово создает настрой стихотворения. О дне нам известно только, что он «бледнеет» и скрывается за горою, о селянине, что он «усталый» и «идет... медлительной стопою», что «шалаш» его «спокойный». Жуковский не описывает ни селянина, ни одежду на нем. Он ослабляет изобразительность картины, но зато усиливает настроение, впечатление. Он старается передать душевное состояние. И не только селянина, но и свое, потому что подбор Жуковским эпитетов, характеризующих чувства крестьянина, помогает ощутить свойственные ему переживания. *Вся картина — это настрое-*

[1] Здесь и далее сочинения Жуковского цит. по изданию: *Жуковский В.А.* Собр. соч. в 4 томах. Т. 1, 2. М.; Л., 1959—1960.

ния крестьянина и настроения самого поэта, который именно так, а не иначе почувствовал душу селянина, возвращающегося к себе домой. Слова, употребляемые Жуковским, несут двойную нагрузку: они оказываются способными передавать и чувства селянина, и чувства поэта. Больше того, в них ослаблено предметное значение и усилено эмоциональное. Например, слово *бледнеет* прежде всего связано с цветом. *Бледнеет* значит белеет, светлеет. Но разве поэт пишет о том, что день белеет или светлеет? Скорее, он блекнет, т. е. из яркого, светлого превращается в тусклый, становится темнее. Следовательно, Жуковскому не нужно в данном случае прямое, предметное значение слова *бледнеет*, а нужны его другие, непредметные и второстепенные признаки. В русском языке есть выражение бледен, как смерть, побледнел, как смерть. Вот и у Жуковского предполагается, что румяный, розовый, наполненный солнечным светом день побледнел, поблек, угас, как будто его коснулось дыхание смерти. Вот это эмоциональное, или вторичное значение в отличие от предметного, первичного, и используется Жуковским. Одни поэты в большей мере опираются на предметное, другие — на эмоциональное значение слов или их метафорическое употребление, третьи — на игру предметных и эмоциональных признаков.

Жуковский, выдвинув в слове на первый план эмоциональные признаки, вторичные значения, необычайно расширил возможности поэзии прежде всего в передаче чувств, психологического состояния, душевного настроения и внутреннего мира человека. До Жуковского жизнь сердца в русской поэзии не поддавалась убедительному художественному выражению и освещению. Он первым открыл сферу внутренней жизни.

Уже в первой строфе намечена тема смерти. Последующие строфы усиливают приближение смерти и делают настроение все более тревожным. Постепенно «туманный сумрак» охватывает всю природу. Уже глаз не способен различить предметы, и тогда на помощь приходит звук. «Мертвый сон», «тишина» становятся приметами смерти, которая связана как с наступающей тьмой, так и с безмолвием. И отдельные звуки — жужжание жука, унылый звон рогов, «сетования» совы — выразительнее передают общее и полное беззвучие. Выражение «унылый звон» тоже говорит о том, что поэт переходит к теме смерти: *унылый* означает подавленный унынием, не имеющий никакой надежды, живущий в печали. И вот, наконец,

когда все потонуло в сумраке и все кругом замерло, поэт переходит к размышлению о кладбище и его поселенцах. Здесь, «навеки затворясь, сном непробудным спят» «праотцы села», граждане сельской округи. Для них, «затворников гробов», уже кончена земная жизнь, они никогда не проснутся и ничто — ни восход солнца, ни «дня юного дыханье», ни крики петуха — их не разбудит и никто их не развеселит — даже резвые дети. Вывод поэта безнадежен и жесток:

Ничто не вызовет почивших из гробов.

А между тем и они когда-то были живы, обрабатывали землю. Как воины в бою, «воевали» с полями и лесами. Приравнивая мирный труд к воинским подвигам, поэт возвеличивает его и удивляется недальновидности и безжалостности тех, кто в суете своей жизни унижает жребий земледельцев, их полезные труды и с презрением взирает на поселян. Перед лицом беспощадной смерти все люди оказываются равными:

На всех ярится смерть — царя, любимца славы,
Всех ищет грозная... и некогда найдет...

Смешно кичиться титулами, чинами, богатством, — всем, что столь высоко ценится в обществе, если конец всех без исключения одинаков и вечная бездна поглотит каждого, независимо от его социального положения в здешнем мире. Жуковский ставит человека перед зеркалом вечности, он отбрасывает временное, он сразу решает коренные и роковые вопросы бытия принципиально и бескомпромиссно. Перед смертью все равны. В этом виден Жуковский-гуманист, который сожалеет обо всех почивших, обо всех страдающих, обо всех угнетенных. Какая глубокая ирония, направленная в адрес господствующих представлений и нравов, звучит в его словах о том, что сильные мира устраивают себе пышные похороны и воздвигают блестящие надгробия. Странно, что люди не понимают тщетности и относительности своих усилий. Разве все это великолепие и богатство, украшающее могилы, может возвратить человека назад, к земной жизни? Разве оно способно умилостивить и смягчить жестокую смерть? И разве под мраморной доской или в надменном мавзолее мертвому спится слаще? И вообще, разве можно ценность

жизни человека, его дух измерить деньгами и почестями, всем этим прахом, рано или поздно истлевающим, превращающимся в руины и исчезающим? Человек, даже умерший, сохраняет для Жуковского величие и непререкаемую ценность. А так как его дух и душа остаются, согласно религиозным представлениям, бессмертными, то кощунственна даже попытка найти материальную, вещественную меру ценности человека и его уникального внутреннего мира. Особенно грустно сознавать, что, может быть, под «могилой... таится Прах сердца нежного, способного любить», что, может быть, «пылью.. покрыт» смелый гражданин, «враг тиранства». И тут голос поэта, достигший напряжения и тревоги, в котором слышались звуки обличения, негодования, неожиданно становится спокойным: он видит скромный памятник любящим сердцам. Их любовь осталась в памяти, хотя имена не сохранились:

Любовь на камне сем их память сохранила,
Их лета, имена потщившись начертать...

В начале элегии Жуковский писал о вечном, беспробудном сне, о горечи невозвращенья, о том, что мертвые никогда не воскреснут. Он видел глубокую несправедливость и роптал на беспощадные законы мироустройства. Теперь, сожалея об уходящих из земной жизни, он примиряется с неизбежностью смерти. И в элегии начинают звучать мотивы памяти, воспоминания и надежды. Они исходят от тех, кто уходит, но не свойственны тем, кто провожает. В стихотворении совершается встречное движение: оставляющие земную жизнь помнят о живых, а живые одушевляют мертвых: они слышат их голос, они ощущают их дыхание, и пламень любви в них не угас. Души мертвых стремятся к душам живых, а в душах живых оживают души мертвых. Так неожиданно разрыв между теми, кто жив и кто мертв, благодаря памяти, устранен. А если между мертвыми и живыми установлена связь, то сон не беспробуден, то безнадежность уступает место вере, и тогда можно успокоиться, не роптать на мироустройство, а принять его как необходимую, но вовсе не безотрадную и унылую неизбежность.

В этом месте мысль обо всем человечестве переключается в иной план. Жуковский ведет речь об одном человеке — о «певце». Он — «друг почивших», но придет роковой час, и сам обретет вечный покой. Тогда уже к его гробу придет другой

певец, «мечтой сопровожденный», чтобы услышать его «жребий». И так без конца. Поэзия не дает уснуть и исчезнуть памяти о человеке, а следовательно, и он сам не пропадает бесследно, уносимый вечностью. Певец, в котором угадывается и друг поэта, и сам поэт, когда-нибудь сошедший в могилу, как и все люди, оставляет о себе память. «Селянин с почтенной сединою» рассказывает о том, как «певец» проводил утро, день, вечер, ночь и как тихо с зарею скончался. Эти одни сутки символизируют всю жизнь певца. Он помнит о друге, а о нем тоже вспомнит друг или брат по человечеству. Вот эта дружба, это братство, скрепляя живых и мертвых, способна преодолеть грань, разделяющую их, и сохранить пламень чувств, напечатленье поцелуя, дыхание. Безнадежность, казалось бы, приносимая смертью, преодолима: умерев, человек все-таки не умирает. О нем помнят. Смерть неизбежна, но не всемогуща. Перед ее порогом остаются земные тревоги, пороки и грехи, но не исчезает надежда на память, прощение и спасение:

Прохожий, помолись над этою могилой;
Он в ней нашел приют от всех земных тревог...

За пределом земных дней человеку суждена вечная жизнь. В земной юдоли он остается жить благодаря дружбе. А дружба дается ему в награду за чувствительность, за сострадание, за доброту, за кротость сердца:

Он кроток был, чувствителен душою...

Так первый русский романтик Жуковский подчеркнул преемственность своей элегии: она наследовала традицию сентиментализма. Жуковский смягчал сердца, успокаивал души, просвещал и исцелял, сеял добро. пробуждал чувствительность, сочувствие, сострадание. Он видел задачу искусства не в том, чтобы тревожить сердца и доводить накал страстей до взрыва, а в том, чтобы разрешить противостояние умиротворением. В этом ранний русский романтизм отличен от европейского. Там нет разрешения противоречий, нет покорности судьбе, там торжествуют трагедия и драма, нет ни победителей, ни побежденных. Придет время, и русский романтизм вдогонку европейскому столкнет роковые страсти в гибельном поединке.

«ПЕВЕЦ ВО СТАНЕ РУССКИХ ВОИНОВ»

После элегии «Сельское кладбище» Жуковский написал множество стихотворений, в которых закрепил найденные способы поэтического выражения внутреннего мира. В оде-элегии «Певец во стане русских воинов», лучшем своем гражданском стихотворении, Жуковский от имени воина-поэта славит русские дружины, солдат и военачальников, сражавшихся в Отечественную войну 1812 г.

Ода требовала высокого слога, торжественной интонации, громких звуков. Однако Жуковский всего этого избегал: голос его приглушен, задушевен и, главное, изменчив. В оде обычно преобладала одна интонация. Жуковский же то весел, то печален, то задумчив. Воины, в том числе и полководцы, у Жуковского спущены с недосягаемых высот на землю и представлены друзьями, с которыми вместе певец идет в кровавый бой, сидит за полковой пирушкой и поминает павших. Он знает личные радости и беды, подвиги и печали военачальников. Ему, как другу и сослуживцу, дороги их судьбы. Они близки ему как люди и патриоты. Так патриотическое чувство выступает не отвлеченным, а глубоко личным. И потому в батальную оду проникают слова и выражения, встречающиеся обычно в элегиях и балладах. Например, пейзаж в стихотворении напоминает картины, созданные в духе Оссиана и обычно включаемые в элегии и баллады («На поле бранном тишина; Огни между шатрами; Друзья, здесь светит нам луна, Здесь кров небес над нами»). Патриотическая ода неожиданно наполняется любовными элегическими мотивами. Этим сращением оды с элегией, с балладой Жуковский продолжил Державина, но значительно увереннее и целеустремленнее. Он придал патриотической теме личное, интимное звучание, и она сделалась близкой каждому современному ему человеку, стала частью его души. Патриотическое чувство перестало быть холодным, торжественным, а согрелось теплом души и слова поэта.

«МОРЕ»

Замечательное свойство поэзии Жуковского — одухотворять и одушевлять все сущее — блестяще проявилось в его знаменитой элегии «Море». Жуковский рисует морской пейзаж в разных состояниях, но его мысль занята другим — он ду-

мает о человеке, о его жизни, о стихии, бушующих в его груди. С этой целью Жуковский одухотворяет море, дает ему жизнь. Природа для поэта не равнодушна, не мертва. В ней скрыта душа, она жива. Вот и море Жуковского «дышит», способно «любить» и даже «наполнено» «тревожной думой». Как в душе человека, в душе моря скрыта «глубокая тайна», которую и хочет разгадать поэт. Но море безмолвно, оно таит свою душу, хотя поэт и чувствует тревогу:

Что движет твое необъятное лоно?
Чем дышит твоя напряженная грудь?

И вот, наконец, часть тайны, по размышлении, приоткрывается поэту:

Иль тянет тебя из земныя неволи
Далекое светлое небо к себе?

Море лежит между землей и небом, оно, занимая промежуточное положение, открыто тому и другому. Это особая стихия — ни земля, ни небо, — но им подвластная. Море не может вырваться из земной тверди, но его манит небо, и море стремится к нему, никогда его не достигая. С землей связана его скованность, неволя, с небом — светлые чистые порывы. Не так ли и человек, погруженный в земную суету, рвется в небесную безбрежность, в вечные края Божьего царства, жаждет идеала и желает его? Море полно «сладостной жизни», оно счастливо, когда небо открыто его «взору». Ему передается чистота небесного блаженства («Ты чисто в присутствии чистом его»). Так и человек, следующий Божественным предначертаниям и помыслам, остается нравственно чистым душой. Но едва темные тучи закроют ясное небо, море охватывает тревога, его настигает смута, оно утрачивает идеал, не «видит» его и, чтобы не потерять совсем, «терзает» «враждебную мглу». Победив тьму, оно еще долго не успокаивается. Из этой картины, нарисованной Жуковским, следуют несколько выводов. Во-первых, для Жуковского море — подвижная стихия; его спокойствие обманчиво, мнимо; причина тревоги лежит в самом его положении между землей и небом; любуясь небом и стремясь к нему, оно всегда опасается, что небо отнимут злые силы, и море потеряет предмет своих стремлений и упований

(«Ты, небом любуясь, дрожишь за него»). Во-вторых, картина, созданная Жуковским, религиозна и философична. Она связана с его представлениями о земной неволе, земной суете, в которой нет совершенства, и о небесной безупречной чистоте и красоте, к которым все сущее испытывает неотразимое тяготение, томление, порыв. Это стремление к лучшему и есть закон, лежащий в основе бытия. В-третьих, элегия Жуковского имеет в виду не только море, не только природу. Оно относится к человеку и к человечеству. Они не могут существовать, жить, дышать без идеала. Иначе они лишатся смысла и цели, вложенных в них Творцом. Но небо, независимо от человека и человечества, может быть скрыто от них враждебными темными силами, и тогда неизбежны смута, беспокойство, угроза самой их жизни. Поэтому мысль, чувства человека, его душа и дух обречены на вечное беспокойство, на вечную тревогу, пусть скрываемую, но присущую им изначально. Причина этой тревоги лежит вне человека, но волнуется он за себя — за то, что исчезнувшее небо, исчезнувший идеал сделают бессмысленной его жизнь и погрузят ее в темноту, подобно тому, как мгла покроет землю, оставшуюся без солнца, как уйдет свет из души, потерявшей веру в Бога.

Знакомство с некоторыми лирическими стихотворениями Жуковского позволяет уточнить и расширить впечатления от его поэзии.

ПОНЯТИЕ О ЛИРИЧЕСКОМ ГЕРОЕ И ПОЭТИКЕ ЖУКОВСКОГО

Так как поэзия, по представлению Жуковского, соединяет земную и небесную жизни, то она мыслится поэтом особым духовным пространством. В нем поэт проживает еще одну жизнь. Получается, что у Жуковского как бы две жизни: одна — земная, другая — воображаемая, запечатленная в поэзии. Одна соответствует всем биографическим фактам, другая — только избранным. Из земной жизни складывается доподлинная житейская биография Жуковского-человека, из воображаемой, поэтической — жизнь Жуковского-лирика. Они похожи и не похожи друг на друга.

Лирические узоры песнопений Жуковского опирались не на житейски точную биографию, а на те тщательно отобран-

ные биографические факты, которые укладывались в его мыслимое, идеальное представление о своем уделе. В земной жизни развертывалась биография Жуковского, в поэтической — судьба, которую он себе желал и о которой мечтал. По канве своей житейской биографии Жуковский вышивал свою воображаемую и обобщенную жизненно-поэтическую участь.

Между Жуковским-человеком и его лирическим образом установилось прочное единство, но не тождество. Такого единства русская поэзия еще не знала. «До Жуковского, — писал В.Г. Белинский, — на Руси никто и не подозревал, чтоб жизнь человека могла быть в такой тесной связи с его поэзиею и чтобы произведения поэта могли быть вместе с лучшею его биографиею». Свой лирический образ Жуковский и хотел оставить потомкам. Так как житейская биография автора совпадает и не совпадает с его лирической «биографией», то в литературоведении для их различения ввели понятие лирический герой.

Лирический герой — это лирический образ, в котором запечатлелась личность автора, его идеальное «я». Лирический герой — это жизнь души поэта, которая выступает в стихах от первого лица, от лица «я».

Лирический герой — понятие, пришедшее в литературу вместе с лирикой романтизма. Оно свойственно не только Жуковскому, но и другим поэтам-романтикам.

Образ лирического героя отличается от жанрового образа поэта в лирике классицизма, условность которого определена жанром. Если поэт-классицист пишет оду, то он (так предписано жанром, «жанровым мышлением») надевает маску государственного мужа, патриота империи, которую славит. Если он пишет идиллию или эклогу, то предстает пастушком. Если пишет элегию, то выбирает маску несчастного влюбленного. Он меняет маски в зависимости от того, к какому жанру принадлежит создаваемое им стихотворение. В отличие от жанрового образа поэта в классицизме лирический герой в романтизме — единый образ, проходящий через всю лирику поэта-романтика. Он обладает устойчивыми чертами, потому что душевная жизнь автора-поэта протекает в зависимости от системы взглядов, убеждений, настроений, чувств, которые не имеют к тому или иному жанру прямого отношения. Одни и те же стороны души поэта могут быть воплощены и в оде, и в элегии, и в послании, и в песне, и в романсе, и в балладе, и в поэме. Для передачи сокровенных душевных движений души романтик не

знает, в отличие от поэта-классициста, жанровых преград и жанровой неволи. Он свободен от жанрового мышления или, по крайней мере, стремится таковым стать.

Особенность лирического героя Жуковского заключается в том, что он чрезвычайно обобщен (в стихотворениях, написанных от первого лица), что его мысли, чувства и переживания еще мало индивидуализированы. Жуковский пишет о себе как о человеке вообще, а не как о данном, конкретном индивидууме.

Для того чтобы выразить внутренний мир, «душу», «я» в образе лирического героя, Жуковскому нужно было преобразовать тогдашний поэтический строй русской поэзии, ее семантико-стилистическую систему, основанную на рационалистических принципах отношения к поэтическому слову, характерных для поэзии XVIII в.

В слове содержатся основные и второстепенные значения, слово может заключать в себе эмоциональные признаки и оттенки. Рационалистическая поэтика строилась на основных, предметных значениях слова. Например, слово стол могло характеризоваться свойствами — квадратный, круглый, черный, деревянный, обозначая форму, цвет, материал; слово река обладало присущими реке естественными признаками глубины, прозрачности, быстроты, ширины и т. д. Такие признаки, принадлежащие самому предмету или явлению, называются объективными, предметными, вещественными, основными, прямыми.

В стихотворении Державина «Соловей» есть стихи:

На холме, средь зеленой рощи,
При блеске светлого ручья,
Под кровом тихой майской нощи
Вдали я слышу соловья.

Державин точно определяет пространство и время, называя их признаки: «холм», «зеленая роща», «блеск светлого ручья», «тихая майская нощь», «соловей». Читатель понимает, что поэт описывает позднюю весну («майская ночь», «зеленая роща», «соловей»). Эпитеты, которые использует Державин, объективны, предметны: «зеленая» — обозначение цвета, «майская» — времени. Эпитет «тихая» означает в контексте стихотворения — «безветренная», т. е. в нем преобладает объективное значение слова. То же самое можно сказать и об

эпитете «светлый» (для сравнения вспомним у Пушкина — «Печаль моя светла» или выражение «светлая грусть»).

Казалось бы, Державин нарисовал вполне «реальную» картину: в мае роща зеленая и поют соловьи. Однако ночной весенний пейзаж Державина условен. Обратим внимание на слова «зеленой рощи» и «кровом тихой майской нощи». Можно эмпирически доказать, выйдя ночью, что листва на деревьях не зеленая, а темная и даже черная, независимо от того, есть на небе луна или нет (есть поговорка: «ночью все кошки серы»). Значит, Державин не мог видеть зеленого цвета рощи. Почему же он написал «зеленая роща»? Да потому, что он *знает* (ему говорит об этом рассудок, ум, разум), как знаем и мы, что весной деревья покрываются зелеными листьями. Державин и рассудил, что в любое время суток весной деревья зеленые и даже в том случае, если в данный момент для поэта-наблюдателя они вовсе не зеленые. Эпитет «зеленая» связан, стало быть, не с непосредственным созерцанием, восприятием и переживанием, не с чувствами поэта, а с логическим, рациональным, рассудочным знанием. Поэтому пейзаж, нарисованный Державиным, вполне объективен, но психологически не конкретен, а это делает его условным. Между разумом поэта и его чувством возникло противоречие.

Вот начало одной из лучших элегий Жуковского «Вечер»:

Ручей, вьющийся по светлому песку,
Как тихая твоя гармония приятна!
С каким сверканием катишься ты в реку!

Почти все слова, кроме эпитета «светлый», не содержат предметных признаков («тихая», «гармония», «приятна», «сверкание»). Жуковский, в отличие от Державина, отвлекается от них. По описанию Жуковского нельзя сказать о ручье — прозрачен он или мутен, глубок или мелок, широк или узок. Но зато на первый план выдвинуты особые эмоциональные признаки: «тихая гармония», которая «приятна» поэту, «сверкание». Если сравнить одно и то же слово «тихая» у Державина и у Жуковского, то ясно, что у Жуковского оно означает «умиротворенная», «придающая согласие», «вселяющая спокойствие», — свойства, далекие от предметных и передающие впечатление, которое ручей вызвал в поэте. Жуковский оживляет в слове добавочные эмоциональные оттенки, скрытые в самом слове. На этом общем стилевом фоне и слово «светлый» («по светлому песку») получает

дополнительный смысловой отблеск. Жуковский намеренно отвлекается от цвета песка (ср.: «желтый»), а повышает эмоциональную нагрузку, падающую на эпитет. Все слова подбираются с таким расчетом, чтобы вызвать у читателя определенное эмоциональное впечатление, эмоциональное состояние, причем такое, какое овладело самим поэтом. Жуковскому необходимо, чтобы читатель чувствовал то же, что и он, чтобы тревоги ушли прочь, душа успокоилась и могла в этом гармоничном состоянии без усилий воспринимать красоту и предаться поэзии.

Следовательно, Жуковскому мало нарисовать картину природы — ему нужно посредством пейзажа и через пейзаж передать свою душу. В стихотворении «Невыразимое» он говорит, что описания природы «легко ловит мысль крылата», что простая передача красоты природы не составляет труда. А вот выразить то, что «слито» с этой красотой, те душевные движения, которые она вызвала, те переживания, которые она всколыхнула, — это представляет настоящую поэтическую трудность и почетную задачу лирика. Поэтому в стихотворениях Жуковского за картиной природы всегда виден *пейзаж души*.

Жуковскому важно передать личное впечатление, личное переживание, навеянное природой, и внушить читателю свойственные поэту чувства и настроения.

С точки зрения классицистической поэтики появление последующих за пейзажем строк рационально оправдать нельзя — непонятно, почему вслед за описанием природы поэт вдруг призывает Музу:

Придя, о Муза благодатна,
В венке из юных роз с цевницею златой;
Склонись задумчиво на пенистые воды
И, звуки оживив, туманный вечер пой
На лоне дремлющей природы.

Логическая связь при переходе от описания «ручья» к «Музе» разорвана. Но логика все-таки есть. Только не логика рассудка, а логика чувства.

У Жуковского пейзаж сопряжен с конкретным психологическим переживанием. Поэт сливает пейзаж и свое переживание. Между ними возникает прочная связь, но не отвлеченно-логическая, а конкретно-психологическая. Игра природы (ручей вьется по светлому песку, его «гармоническое» журчание «приятно», его сверкание радостно) символизирует ее духовно-творческую

силу. И эта сила настолько велика, что «светлой», наполненной «тихой гармонией», «сверканием» оказывается душа поэта. И невозможно сказать, то ли природа привносит в душу «гармонию», то ли «гармония» в душе переносится на природу. Душа поэта, полная «гармонии», готова к творчеству и предчувствует приход вдохновения. Так устанавливается родство между душой природы и душой поэта, которое трудно понять рассудком, но которое внятно чуткому сердцу.

Заслуга Жуковского состоит в том, что он расширил поэтический словарь русской лирики и всколыхнул в слове его эмоциональные значения и оттенки, вызвал к жизни дополнительные, добавочные смыслы, нужные для передачи личных переживаний и настроений.

Своими элегиями Жуковский вдохнул в русскую поэзию новое содержание и преобразовал ее строй. В элегиях содержание грустно не потому, что так велят «правила» искусства, а вследствие сложившегося у поэта миропонимания.

НРАВСТВЕННЫЙ ПАФОС ПОЭЗИИ ЖУКОВСКОГО. «ТЕОН И ЭСХИН»

Бесценна роль Жуковского в нравственном влиянии на русскую публику и на русскую литературу, которые он обогатил истинно-человеческим, глубоко гуманистическим содержанием.

Преимущественная тональность стихотворений Жуковского — очарованность бытием, миром, созданным Богом, и разочарованность обществом. Жуковский искренно неудовлетворен царившими в его время моральными нормами. Жалобы на жизнь он связал с собственной участью и придал им обобщенное значение благодаря религиозно-гуманистическому пониманию человека.

Эти настроения он выразил в программном стихотворении «Теон и Эсхин». В нем есть строки, в которых выразилось нравственное существо поэзии Жуковского:

При мысли великой, что я *человек*,
Всегда возвышаюсь душою.

Жуковский задумался над тем, что составляет счастье человека: слава, богатство, карьера, чин, должность или гордое личное достоинство, незапятнанная личная честь, крепкая дружба,

большая любовь, стойкая и неослабевающая вера. Два героя — Теон и Эсхин — по-разному смотрят на счастье человека. Эсхин искал его за пределами собственной души, во внешнем мире, в отдаленных краях, в наслаждении. И не нашел. Мудрец Теон тихо жил в родном краю и весь был погружен в заботы о своей душе. И хотя его настигло горе (умерла его подруга), Теон обрел подлинное счастье. Он понял, что счастье — в его душе, во всем его человеческом существе, и ничто — никакие временные блага — не могут его заменить. Даже страдание, пережитое Теоном, становится для него источником новых человеколюбивых чувств: оно укрепляет его душу, учит безропотно принять закон природы, а могила подруги умеряет его скорбь, потому что любовь Теона не иссякла, и он верит, что в будущем его ждет радостное свидание с любимой. Там, в загробном мире, они уже никогда не расстанутся и ничто не сможет их разлучить.

Счастье человека и смысл его жизни, убежден Жуковский, состоят не во внешнем интересе, а в нем самом, в силах его души.

Так как в реальном мире между просвещенной, глубоко нравственной личностью с ее большими духовными запросами и косным обществом, погруженным в эгоистические заботы, пролегла пропасть, то личность в поэзии Жуковского отчаянно одинока. Она находит понимание лишь среди немногих людей, разделяющих нравственные чувства поэта (Жуковский даже адресовал своим друзьям сборник стихов «Для немногих»[1]). Однако одиночество не отвращает поэта от всего мира. Душа человека необъятна, она вмещает в себя всю Вселенную и сама является ею. Жуковский принимает жизнь даже с ее страданиями и печалями, потому что они содействуют нравственному возвышению личности («Все в жизни к великому средство»).

Поэт верил, что в конечном итоге прекрасное и возвышенное в человеке победят. Но торжество их наступит за пределами земного бытия, в той вечной, совершенной жизни, которая зовется Царством Божиим.

С течением времени Жуковский все чаще и чаще, все убежденнее и настойчивее говорит в своих стихах о вечном идеале человечности, о вечной красоте, которые противостоят земной суете, жестоким обстоятельствам, несовершенной действительности. Он пишет о стремлении души в запредельное «Там», в заповедную область света, любви, покоя, прекрас-

[1] Заглавие сборника дано поэтом по-немецки — «Für Wenige».

ного. Из тесных и узких пределов существенности, из грешной земной юдоли, называемой «Здесь», душа поэта порывается в просторы чистого и светлого блаженства. Этим настроениям посвящены стихотворения «Цвет завета», «Я Музу юную, бывало...», «К мимопролетевшему знакомому Гению», «Жизнь», «Лалла Рук», «Видение поэзии в виде Лалла Рук», «Мотылек и цветы», «Таинственный посетитель». Тем самым в поэзии Жуковского со всей полнотой и остротой проявилось типичное для романтизма *романтическое двоемирие.*

Своеобразие Жуковского состоит в том, что поэт увлекает не конкретным изображением того и другого мира (они выражены поэтическими формулами стихотворения «Таинственный посетитель» — «Здесь» и «очарование Там»), признаки и даже контуры которых под его пером ускользают, а намеком на присутствие идеального мира в земном, томлением, порой вдохновенным порывом к идеальному миру. В описаниях у него преобладает зыбкость очертаний. Он передает не конкретный пейзаж, а пространство, воздух, даль, звуки — все, что нельзя потрогать, осязать, а можно только ощутить, обонять, увидеть, почувствовать. Жуковский уносит читателя в неведомую даль очарования, убеждая в передаче дуновения красоты, ее дыхания, ее незримым, но внятным душе присутствием. Он внушает читателю мысль о совершенстве и гармонии неземного мира и этим побуждает сбросить груз земной суеты, презреть мелкие интересы и оживить истинно человеческие свойства.

ЖАНР БАЛЛАДЫ

Столь же решительной перестройке, как и лирические жанры, подверглись и лироэпические, в частности баллада — жанр, непосредственно связанный с исторической жизнью народа.

Романтики глубоко интересовались народной культурой и ее национальным своеобразием. Среди баллад различались французская народная баллада с особой строфикой и системой рифмовки, с плясовым ритмом, английские шотландские и немецкие народные исторические песни. В русском фольклоре к балладам ближе всего исторические песни, однако они лишены фантастики и таинственности.

Европейская народная баллада обычно содержит эпическое и лирическое начала. В основе сюжета баллады лежит предание, легенда, исключительное, страшное, необыкновенное событие, к которому персонажи и народное мнение выражают свое эмоциональное отношение.

Романтики сразу же обратили внимание на жанр баллады. В нем было удобно опереться на происшедшую в средневековье историю и раскрыть психологические мотивы поведения действующих лиц, обусловленные не только личной логикой персонажей, но и независимыми от них внешними законами. Баллада предоставляла поэту широкую возможность выразить внутренний мир личности. Кроме того, в классицистической жанровой иерархии баллада считалась «средним» жаром. А романтизм, как всякое художественное направление, стремился к тому, чтобы освоить не только малые лирические жанры, но и средние, и монументальные. Баллада была жанром, словно бы специально приготовленным древней народной поэзией для романтизма. Своими обработками народной баллады романтики создали литературную балладу с обязательным фантастическим или мифологическим сюжетом, подчеркнув господство высших сил или Рока над человеком.

У Жуковского встречаются три типа баллад — «русские» (некоторым балладам он дает такой подзаголовок; среди них — «Людмила», «Светлана», «Двенадцать спящих дев»; вслед за Жуковским такими же подзаголовками снабжали свои баллады и другие отечественные авторы), «античные» («Ахилл», «Кассандра», «Ивиковы журавли», «Жалобы Цереры», «Элевзинский праздник», «Торжество победителей»; античный, мифологический сюжет — приобретение литературной баллады, поскольку народная баллада основана на средневековом предании) и «средневековые» («Замок Смальгольм, или Иванов вечер», «Баллада о старушке...», «Поликратов перстень», «Рыцарь Роллон» и др.).

Все названия баллад условны и связаны с тем, какой сюжет развивается в балладе. Подзаголовок «русская баллада» подчеркивал также переделку средневековой баллады в национальном духе. В «русских балладах» Жуковский воскрешает старинный мотив народных исторических и лирических песен: девушка ждет милого друга с войны. Сюжет разлуки влюбленных необычайно важен, потому что в нем живет народная мораль, принимающая часто наивно-религиозную форму. Все баллады объединяются гуманным миросозерцанием, общим для жанра в целом.

В литературной балладе любое историческое или легендарное предание может стать сюжетом, в том числе современное (например, «Ночной смотр» Жуковского и «Воздушный корабль» Лермонтова). Историческое время и историческое место действия в балладе условны. Такие события, которые произошли, например, в средневековье, могли быть в литературной балладе приурочены и отнесены к античности, к Греции или Риму, к современной России и вообще к выдуманной, небывалой стране. На самом деле все действие совершается вне истории и вне конкретного пространства. Время и пространство баллады — это вечность, живущая по постоянному графику: утро, день, вечер, ночью Все временное, исторически преходящее отступает на второй план. Точно так же пространство баллады — весь мир, вся вселенная, у которой тоже есть свои постоянные места — горы, холмы, реки, равнины, небо, леса. Они опять-таки не при-

креплены к какой-либо одной стране. Действие баллады развертывается на виду всей вселенной как во времени, так и в пространстве. Человек в балладе поставлен лицом к лицу с вечностью, со всей судьбой. В таком сопоставлении главную роль играют не его социальное или материальное положение, знатен он или незнатен, богат или беден, а коренные свойства и всеобщие чувства. К ним относятся переживания любви, смерти, страха, надежды, гибели, спасения. Все люди бывают недовольны, и время от времени из их уст раздается ропот, все на что-то надеются, чего-то опасаются, испытывают время от времени страх, и все знают, что рано или поздно умрут. В большинстве баллад Жуковского герой, героиня или оба персонажа недовольны судьбой и вступают с ней в спор. Человек в балладе отвергает свою судьбу, а судьба, становясь еще более свирепой, настигает его и является в еще более страшном образе.

Жуковский начал с русских баллад. В них господствовал тон меланхолической любви, наслаждения печалью, который распространился затем на античную и средневековую баллады. постепенно тема любви уступила место нравственно-гражданским, моральным мотивам, выдержанным, однако, в лирическом ключе. Затем, во второй половине 1830-х годов, балладное творчество Жуковского иссякает, и поэт переходит к большим эпическим формам — поэмам, повестям, сказкам.

РУССКИЕ БАЛЛАДЫ. «ЛЮДМИЛА»

Одним из самых жутких сюжетов в немецкой народной поэзии был сюжет о женитьбе мертвеца на живой девушке. Европейские предромантики и романтики любили такие сюжеты за их выразительный национальный колорит, за «дикость» и «грубость» нравов, за презрение ко всему нормальному и рассудочному. Одну из таких баллад немецкого поэта Г.А. Бюргера «Ленора» Жуковский и выбрал для перевода-переложения. Свою балладу Жуковский назвал «Людмила» (1808).

Жуковский не собирался точно переводить балладу (он сделал это позднее, оставив заглавие Бюргера). Его цель была иной — создать оригинальное произведение по мотивам баллады немецкого автора. И хотя Жуковский дал «Людмиле» подзаголовок «русская баллада», воспроизведение национального колорита также не стало его задачей. Он лишь слегка окрасил балладу в русские тона — приурочил действие к русско-ливонским войнам, ввел русские понятия и реалии, которые не встречались у Бюргера, заменил имя героини (немецкое Ленора на славянское Людмила). Однако русский колорит имеет второстепенное значение и подобен больше театральной

декорации, которая легко может быть убрана со сцены и на ее место поставлена другая.

В балладе «Людмила» героиня ждет жениха с войны, тоскует о нем и, наконец, потеряв надежду, отчаивается. «Сердце верить отказалось», — комментирует Жуковский. Выражение это несет два смысла: у Людмилы иссякла вера как в то, что жених жив и что он возвратился, так и в милость Бога, пообещавшего ей вернуть жениха живым с войны. Она думает, что жених умер, что Бог не выполнил своего обещания и что это приговор судьбы, лишивший ее счастья. И тогда раздается ее ропот на Бога, на Провидение.

Бунт против Бога, против судьбы — явное (в других балладах — скрытое) богоборчество. Ропот на свою незавидную участь — непростительный грех. И мать укоряет Людмилу. Но героиня ей отвечает: «Что, родная, муки ада? С милым вместе — всюду рай». Людмила сопоставляет свои беды с очень высокими понятиями — адом и раем. Она хочет сказать, что без любимого ей всюду уготован ад, что она вынесет муки ада, лишь бы быть вместе с ним. Без любимого даже рай превращается для нее в ад, а с любимым ад становится раем. Отчаяние сместило у Людмилы все ценности мироустройства. В этом и состоит ее грех. Как Фауст продает свою душу Мефистофелю ради познанья, так Людмила жертвует своей душой ради любви. Олицетворением судьбы предстает в «Людмиле» ночной всадник, который под видом жениха является к ней и увозит на кладбище, где ее ждет могила. Так опровергаются слова Людмилы, будто ад может стать раем. Не может, даже если там героиня пребывает с любимым. Судьба оказывается сильнее героев, и Божий суд всегда окончателен. Он торжествует.

Этот сюжет — победа судьбы над человеком, который, сталкиваясь с роком, ропщет на Божью несправедливость, — основан на необычных обстоятельствах и необычном поведении героев. Исключительность и фантастичность балладного мира породили жанровое единство баллады и совокупность составляющих ее признаков.

Баллада порывает с рационалистической логикой, со здравым смыслом. Она не допускает вопросов рассудочного толка. События, фабулу и сюжет баллады надо принимать такими, какими они предстают у автора, рассчитывающего на понимание условности ситуаций. Всадник, явившийся к Людмиле под видом жениха, увлекает ее, и она едет с ним в его жилище.

По дороге он прозрачно намекает Людмиле, что дом ее жениха — гроб. Критики первых баллад Жуковского недоумевали, почему, например, Людмила, несмотря на явные намеки всадника, прикинувшегося женихом, и предупреждения нечистых сил, все-таки спешила за мертвецом и сама влеклась к гибели. Они допускали фантастику в балладу, но требовали, чтобы героиня поступала правдоподобно. Между тем Людмила у Жуковского словно не внимает никаким мрачным предостережениям. Она прислушивается только к голосу собственного сердца. Рядом с ней ее милый, и она вся отдается своему чувству.

Сюжет баллады строится так, что рациональная логика поведения героини исчезает, утрачивает свои права. Отсюда, по мнению критиков, возникают сюжетные несообразности, логически необъяснимые поступки героев. Однако в балладе Жуковского берет верх логика чувства. Баллада выбирает такие сюжеты, в которых можно было передать сложность внутреннего мира героев, неподвластных логике реальности, выходящих за грани предуказанного и очевидного поведения. Балладная ситуация смещает реальность и дает почувствовать не только противоречивость личного чувства, но и противоречивость всего бытия. Рациональные поступки всюду оказываются посрамленными. Людмила поверила разуму, убедившему ее в смерти жениха, а не сердцу и была наказана роковой встречей с ночным гостем, который внезапно обернулся мертвецом. Естественная ее радость вдруг сменилась испугом и страхом, которых она раньше даже не чувствовала. Всюду в балладах ощутимо присутствие судьбы и непредвиденное вмешательство внеличных, сверхъестественных, роковых сил.

Это одна сторона. Другая заключена в том, что балладе присуща фантастика. Читатель понимает, что мир баллады — предание, легенда, фантастика — события исключительные, чудесные. А это означает, что происшествия баллады предстают в двойном свете — реальном и нереальном, в их правдивость нужно верить и нельзя верить. Фантастика уберегает читателя от буквального восприятия событий. Она смягчает страшное, ужасное, не дает испугаться и вместе с героями провалиться в мрачную бездну. Читатель начинает понимать, что автор-балладник ведет с ним литературную игру. Все, что совершается в балладе, напоминает сон, и читатель словно находится в двух состояниях одновременно — во сне и наяву. Только в финале, когда Людмилой овладевает испуг, когда страх поглощает ее

душу, колебание между явью и сном разрешается в пользу яви. Сон превращается в явь, и путь спасения для героини отрезан. Окончательную точку ставит приговор Божьего суда.

Трагический конец баллады «Людмила» предупреждает о том, что может произойти с человеком, если он будет роптать на Бога и, отчаявшись, откажется верить и впадет в уныние. Разочарование и отчаяние, хочет сказать Жуковский, относятся не к мироустройству вообще, а только к земному порядку, в котором все несовершенно. Разочарование не абсолютно, а только относительно.

«СВЕТЛАНА»

Очевидным доказательством в пользу этих взглядов мягкосердечного поэта служит его вторая баллада на тот же сюжет из Бюргера «Светлана» (1808—1812). Фабула ее повторяет фабулу «Людмилы»: Светлана раздумывает о женихе, от которого «вести нет», и томится в разлуке с ним.

Мотив ожидания суженого вставлен Жуковским в более широкую раму: Светлана предстает перед читателем в чрезвычайно ответственный момент девичьей судьбы, на пороге важной перемены в жизни. Она должна проститься с беспечным девическим житьем («веселость... дней ее подруга»). Будущее замужество одновременно пленяет ее и страшит загадочной неизвестностью. Может случиться и так, что в грядущем героиню ожидает не любовь, а «бедствия рука». Жуковский выбрал для баллады особую жизненно-психологическую ситуацию: перемену в судьбе, которую героиня переживает остро и напряженно. Поэт намеренно вырывает Светлану из привычных и устойчивых связей и отношений, из обычного повседневного быта, который ее окружал, и впрямую ставит лицом к лицу с неизведанным и полным тайны предстоящим жребием. Этот сюжетный ход, известный и по балладе Бюргера, и по балладе «Людмила», обрастает в «Светлане» чисто русскими приметами, традициями, обычаями и поверьями. Главное в том, что в «Светлане» героиня наделена русскими чертами национального характера — верностью, сердечностью, кротостью, добротой, нежностью, простотой. От духовных и душевных сил героини зависит, будет ли она счастлива или ее ждет беда. Так Светлана поставлена перед судьбой.

Жизнь человека издавна связывалась с представлениями о пути, о дороге. В балладе венчание и замужество осмыслены

как решающие этапы жизненной стези. В этом динамическом мотиве особенно существенны два пункта — начальный и конечный. Начало — это отправка в неизвестную даль. Светлану влечет любовь, она жаждет встречи с женихом («им лишь красен свет, им лишь сердце дышит...»), но одновременно ее тяготят мрачные предчувствия, и она испытывает невольный страх («Занялся от страха дух...»). Так появляются картины пейзажа, передающие не только очертания зимней дороги («Тускло светится луна В сумраке тумана...»), но смутные, тревожные настроения героини, ее «туманное» грядущее. Поэт создает атмосферу тайны, неизвестности, а неизвестность рождает «робость» и «страх», хранит «мертвое молчанье». В этой атмосфере и Светлана окутана загадочностью. Она «молчалива и грустна», ей свойственна «тайная робость». Обычный конец динамического мотива — гибель. Гибель или несчастье традиционно завершают в балладе эпизоды появления жениха и скачки с ним сначала в Божий Храм, а затем в «мирный уголок», «хижину под снегом». Тут самые жуткие предчувствия Светланы сбываются: жених оказывается мертвецом, а героиня обречена на одиночество. В довершение картины Светлана предвидит свою смерть.

Жуковский развертывает типичную ситуацию «страшной» баллады, где фантастическая дорога намекает на жизненный путь героини — от счастливого соединенья с женихом до ее гибели. Эти события окрашиваются переживаниями Светланы, которая сначала обрадована встречей с женихом после долгой разлуки, а потом все более и более тревожится за свою судьбу.

Действие происходит в определенном пространстве и в определенном времени. Главный пространственный образ — образ дороги. Движение совершается от первой «станции» (Божьего храма) до последней (избушки), где Светлане открывается горькая и печальная истина. Все видимое глазами героини пространство вечно, устойчиво и однообразно: степь, бугры, снег. Бег коней сопровождается метелью, вьюгой. Кругом одиночество и безлюдье. Смысловое значение пространства заключается в передаче таинственности и в том, что человек оставлен наедине со всем миром и со своей судьбой. В атмосфере таинственности угадываются предзнаменования будущего несчастья, оживленные мифологическими представлениями, старинными преданиями. Степь, покрытая снегом, с древних времен напоминала человеку белое покрывало, белое полотно, под кото-

рым лежит мертвец, саван; вьюга и метель — игру демонических сил, злых мертвецов, бесов и ведьм. К тем же мифологическим представлениям относятся и образы луны, неверный свет которой помогал дьявольским начинаниям и козням, сверчка («вестник полуночи»), ворона, предвещающего несчастье и беду («Черный вран, свистя крылом, Вьется под санями; Ворон каркает: печаль!»). Все это были образы, которые содержали стойкие отрицательные смысловые представления и чувства. Дважды упоминается и о гробе — явном знаке смерти.

Столь же художественно определенным в своих намеках и символах было в балладе и время. Сюжет развивался на границе дня и ночи, в сумерки или ночью, при свете луны. Тем самым ночь, когда нечистая сила получала простор для своих черных деяний, в балладе предстает подлинно событийным временем. Жуковский постоянно упоминает о луне, о сумраке, о тумане. Устойчивые признаки пространства и устойчивые знаки времени образуют балладный *хронотоп*[1].

Как только персонаж пускается в путь и, пересекая границу дня или сумерек, попадал во власть ночи, то сразу же устремлялся навстречу своей гибели. Следовательно, дорога в балладе — это дорога от жизни к смерти. На границе балладного хронотопа (древних типов ценностных ситуаций, выраженных в пространственно-временных образах) и фабульной динамики возникает элемент фантастического, чудесного. Тут оживают жуткие тени, мертвецы поднимаются из могил и гробов, а вновь появляющийся персонаж (жених), напротив, из живого превращается в мертвеца. Фантастика подготовлена поэтическими образами и мотивами, и отныне все сцены и события (например, бешеная скачка) приобретают тоже фантастический колорит. Сюжет баллады вырывается из реальности и неуклонно летит в сферу чудесного, «в темну даль», откуда уже персонажам нет выхода к солнцу и к светлому сознанию. Роль фантастического и чудесного заключается в том, чтобы преодолеть сухую логику реальности и отразить противоречивость и сложность души человека, которая не подчиня-

[1] Хронотоп (от греческих слов «хронос» и «топос», означающих время и пространство) — термин, введенный в литературную науку и философию М.М. Бахтиным, понимавшим под ним ценностные ориентации в мире древнего человека, которые оживают в сознании современного человека и в современных художественных произведениях. В термине закреплены поэтические и религиозные представления, уходящие своими смысловыми оттенками в далекое прошлое человечества.

ется примитивным, прямолинейным законам рассудка. Другая сторона фантастики — выразить мысль о таинственных силах, которые стоят над человеком и вмешиваются в его жизнь. Души людей становятся полем борьбы добра со злом, Бога с дьяволом, и наше пребывание на земле зависит от вечной схватки невидимых и таинственных высших сил. Благодаря фантастике Жуковский смещает привычные, обыденные представления, и тогда оказывается, что тонкая и чуткая психология человека мотивируется не одними лишь соображениями долга, пользы, нравственными нормами и догмами, но прежде всего глубинными побуждениями, инстинктами, личными желаниями, совестью, душевными привязанностями, традициями, индивидуальным, общенародным и общечеловеческим опытом чувства, пусть даже при этом не отдавая строгого и внятного отчета. Так, Светлана в преддверии решительного события — замужества, как только появляется возлюбленный, не раздумывая, по зову сердца, не задавая никаких вопросов, пускается с ним в путь. Сюжет баллады построен так, что все эпизоды и события помогают раскрыть душу героини. Внутренние мотивы становятся преобладающими, а фабульная канва «подчиняется» противоречивым чувствам, владеющим героиней, мотивируется ими и в то же время проявляет их.

Поскольку все мотивы и образы, встречаемые в балладе, призваны раскрыть внутреннее состояние героини, то в соответствии с этим и слова несут в балладе не столько предметный, сколько эмоциональный смысл. «Тускло светится луна В сумраке тумана...» — это не только точное обозначение времени суток, но и состояние природы, и душевный мир Светланы, полный тревоги. Или строки «Свечка трепетным огнем Чуть лиет сиянье...» тоже передают не только трепетанье огня, но и трепет в душе девушки. Каждое слово и каждое выражение получают в балладе не одно лишь прямое, вещественное, а прежде всего эмоциональное значение. Слова подобраны так, что излучают сильное эмоциональное поле. Жуковский вдохнул в слово жизнь чувства, и оно стало богато оттенками. Например, выражение «руки охладелы» указывает не только на температуру рук (охладевшие, холодные), но и на руки мертвеца, тело которого стало холодным, и на загробный мир, откуда веет неземным холодом.

Однако «страшная» баллада Жуковского, где дорога знаменует путь от жизни к смерти, а участь героини всегда печальна и гибельна, не осуществилась. Героиня баллады «Светлана» не

умирает, а обретает счастье: жених возвращается после долгой разлуки, и впереди Светлану ожидает свадебный пир. Жуковский намеренно начал балладу с описания народных обрядов и обычаев, связанных с церковным праздником Крещенья, со святочными гаданиями, с венчанием в Божьем храме. Мир этот вошел в душу Светланы и глубоко запал в нее. Вне его Светлана у Жуковского немыслима. То же относится и к художественному пространству: сначала это замкнутый мир избы или девичьей, а затем светлица, где Светлана сидит перед зеркалом и пристально всматривается в него, надеясь узнать свой жребий.

Народные представления сочетаются с религиозными, с неиссякаемой верой в Бога и в благость его предначертаний. Самое имя Светлана образовано от слов свет, светлый и связано с выражением Божий свет, который проник у ее душу. И хотя Светлана грустит о женихе, она верит во встречу с ним и надеется на Божью помощь. Вера в Бога не истощилась в героине, и Светлана постоянно обращается к Богу за душевной поддержкой:

Утоли печаль мою,
Ангел-утешитель.

Ту же глубокую веру в милость Бога укрепляют в ней и девушки-подружки, советуя:

Загадай, Светлана;
В чистом зеркала стекле
В полночь, без обмана
Ты узнаешь жребий свой...

В самые трудные и драматические минуты Светлану не покидает надежда на Бога и вера в него:

Пред иконой пала в прах,
Спасу помолилась...

Светлана поступает совсем не так, как Людмила. Она не ропщет на провидение, а со смирением и робостью, опасаясь, но все-таки не теряя веры, молит о счастье. Ее поведение не похоже на поведение «настоящих» балладных героинь. Но в том-то и дело, что стоит Людмиле усомниться в Боге, в его обещании, как в эту щель сомнения тут же влезают темные, бесовс-

кие, дьявольские силы и завладевают ее душой. А Светлане эти силы не страшны. В награду за эту неотступную веру Бог спасает Светлану: во сне она видит, как к ней прилетел посланный Богом «белоснежный голубок», светлый дух, который затем защитил ее от мертвеца. И пусть мертвец скрежещет зубами, сверкает «грозными очами» или принимает образ жениха, «милого друга», — все напрасно. Угрозы его тщетны, а обман легко распознается и развенчивается. По мысли Жуковского, русская девушка не ропщет на свою участь, а подчиняется Божьему велению, кротко и терпеливо сносит все испытания, выпадающие на ее долю, уповая на Бога и веря в Него.

Фантастическое в балладе «Светлана», в отличие от других баллад, получает в целом иное значение и иной смысл. И дело тут не только в том, что Жуковский дает реальную мотивировку фантастическим видениям и как бы снимает их, а в том, что именно вера способна творить чудеса, тогда как безверие или подпадание под власть враждебных человеку начал уничтожают самую душу. Фантастическое, чудесное не только может быть чуждо людям, но и выступать для них благом. В соответствии с этим и художественное время в балладе меняется. Балладное время (ночь или граница дня и ночи, сумрак) пропадает, и в «Светлане» торжествует день, светлое время. Героиня просыпается и возвращается в морозно-солнечное утро, в праздничный и уютный «крещеный» мир. Вестником его является петух. Все вокруг Светланы переменилось, наполнилось красками и звуками.

В «страшной» балладе дорога развернута от жизни к смерти, а в «Светлане» — от прежней, тревожной и пугающей, к новой, счастливой и радостной. Сдвиги происходят и в душе Светланы. Ее ждет встреча с живым и настоящим женихом, а не его обманным призраком. Мрачные предчувствия отступают перед светлым сознанием, мажорным настроением и торжеством жизни и любви. Светлана еще находится под впечатлением ужасного и грозного сна, который, как кажется ей, «вещает... горькую судьбу», а природа уже празднует победу добра над злом, счастья над несчастьем, пробужденья над лживым сном, жизни над смертью. И в этом, по мысли Жуковского, заключена великая истина, данная нам Творцом:

Лучший друг нам в жизни сей —
Вера в Провиденье.

Благ Зиждителя закон:
Здесь несчастье — лживый сон,
Счастье — пробужденье.

Приятие жизни, светлая тональность баллады, обусловленная народными мотивами в сочетании с религиозными представлениями, не отменяют, однако, предупреждающих событий страшного сна Светланы, которые могут привести человека к гибели, если он своевольно, в гордыне возропщет на Бога или потеряет в него веру, как это произошло в балладе «Людмила». Светлана сохранила у Жуковского приверженность народному духу, не изменила народной и православной религиозной морали ни в разлуке с женихом, ни во время скачки в метель и вьюгу.

В балладе со счастливым и благополучным концом Жуковский отчасти пародировал «страшную» балладу, изменив и переиначив сюжет. Он сознательно «нарушил» чистоту жанра:

Улыбнись, моя краса,
На мою балладу;
В ней большие чудеса,
Очень мало складу.

Тем самым он подчеркнул условность балладного жанра и отступление от него. Но переделка «страшной» баллады оказалась оправданной. Она помогла поэту резче и прямее сказать об истоках и богатстве национального характера русской девушки.

Жуковский-романтик выразил характер человека в его неразъемной связи с обычаями, традициями и верованиями. В этом также заключалось новаторство поэта, который понял личность как неотрывную часть народа, а народ как совокупность личностей. Благодаря такому подходу, Жуковский сделал новый по сравнению с предшествующей литературой шаг в постижении характера. После Жуковского личность уже нельзя было выразить вне усвоенных ею национальных традиций. Вот почему даже не жаловавший поэзию Жуковского за пристрастие к иноземным сюжетам и образам декабрист Кюхельбекер отметил, что стихи «Светланы» несут печать подлинной народности. Пушкин же, ценивший «Светлану», воспользовался тем же, что и Жуковский, приемом. Он включил фантастические балладные мотивы, предвещавшие роковое несчастье

в судьбе Татьяны, в ее сон, но не опроверг их в дальнейшем ходе романа, а дал им иное, преображенное истолкование.

Баллада, созданная Жуковским, — это лироэпическое произведение с острым, напряженным, драматическим, большей частью фантастическим сюжетом, в котором рассказывается о поражении или победе человека при столкновении с судьбой.

АНТИЧНЫЕ БАЛЛАДЫ

В античных балладах Жуковский заметно романтизировал мифологию. Поскольку земные законы бывают враждебны людям, их власть часто гибельна. Однако души не умирают, а становятся для нас незримыми.

В античных балладах Жуковский не оставляет своих поисков национальной характерности. Поэт осмыслил античность как переход от дикости и варварства к цивилизованному гражданскому обществу. Античный человек верил, что боги научили его засевать землю и собирать урожай, пользоваться огнем и орудиями труда. Они соединили людей в общества, внушили им гражданские понятия и чувства, одарили сердечностью и законами. Жуковский стремился проникнуть в особенности иного исторического бытия. Его интересует самый дух Древнего Мира, своеобычность интимных чувствований и их словесного или мимического выражения. При этом Жуковский отвлекается от экзотических картин, от декоративного фона, внешних примет эпохи и национальной жизни.

В поле зрения поэта в таких балладах, как «Ахилл», «Ивиковы журавли», и особенно в позднейших — «Торжество победителей», «Жалобы Цереры», «Элевзинский праздник» — лежит глубоко и оригинально понятое миросозерцание античного человека.

Вот празднуют победу греки, овладевшие Троей. Их первые слова — в память погибших. Но от скорби они легко переходят к делам и помыслам сегодняшним, к пирам и веселью, к взаимным обидам, к утешению пострадавших и побежденных, отдавая дань их мужеству и стойкости. И общий вывод, заключающий балладу, принадлежит не только романтику Жуковскому, учившему смиряться перед роком, но выступает характерной стороной античного сознания:

Смертный, силе, нас гнетущей,
Покоряйся и терпи;

Спящий в гробе, мирно спи;
Жизнью пользуйся, живущий.

Воссоздавая дух античности, Жуковский, конечно, поэтизирует историю, превращая античных богов и героев в романтических персонажей. Так, например, в романтическом духе он, вслед за Шиллером, истолковал миф о богине плодородия Церере. На первый план в балладе выдвинулась тема разлученной любви, в свете которой объясняется смена времен года, круговорот в природе. Тоскующая Церера оплакивает дочь, насильно отторгнутую от нее Плутоном. Чувства скорбящей матери, ее стенанья и печаль сливаются с горячей радостью при виде плодоносящей силы земли, вместе с которой воскресает и образ дочери. Как бы ни был суров закон Зевеса, повелевший Прозерпине удалиться в царство мужа, он одновременно и справедлив.

Всевидящая судьба всегда защищает невинных. Древнегреческий певец Ивик убежден, что жизнь разумна, что законы Зевеса святы и нарушивший их будет наказан. И хотя убийство Ивика свершилось без свидетелей, но ими невольно стали журавли, пролетавшие над местом преступления. Эта непреложность гуманных заветов, на которых покоится мир и расцветают гражданские, патриотические чувства, образуется мораль человечества и неотделимое от прекрасного добро, становится коренным убеждением Жуковского и отличительным знаком античного понимания жизни. Принимая свой жребий, античный человек в балладах поэта вовсе не слепо покоряется року: хотя трагическая судьба Ахилла известна герою, он, однако, выбирает свою долю сознательно.

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ («РЫЦАРСКИЕ») БАЛЛАДЫ

Столь же богатый и разнообразный мир открыт Жуковским и в средневековых («рыцарских») балладах, воскресивших фантастические сюжеты о запретной или «вечной», хотя и неразделенной любви, о тайных преступлениях, о сношениях со злыми силами, о властолюбии, коварстве жестокости, зависти, изменах, о трогательной верности, о нежных чувствах и скорбных страстях.

Во всех балладах Жуковский так или иначе утверждал идеалы добра, правды, гуманности. Благородные герои поэта всегда возвышенно чисты, одухотворены лучшими человеческими чувствами и никогда не изменяют им. Пустынник, удаливший-

ся от людей, не перестал тосковать о своей возлюбленной Мальвине, хотя счастье, казалось, было уже далеко. Певец Алонзо по-прежнему, как и до похода в Палестину, влюблен в Изолину. Он дарует ей жизнь ценой собственной гибели.

Добродетель и гуманность торжествуют и тогда, когда персонажи баллад решаются на преступления. Завистливый слуга убил паладина, но мертвый мстит живому: тяжелый рыцарский панцирь утопил коварного убийцу. Король властно послал пажа в бездну за кубком, но сама смерть юноши стала тяжелым укором жестокому феодалу. Епископ Гаттон спрятался в неприступную башню на острове, но и там его настигло возмездие.

Воскрешая средневековые сюжеты с их религиозной и порой мистической окраской, Жуковский освещает их светом гуманности. Вместе с тем бездонная глубина переживаний балладных героев подчиняется каким-то непознанным и непознаваемым законам.

Особенно это заметно в балладах о греховной любви. С одной стороны, любовь у Жуковского часто невозможна на земле, но всегда возможна на небе. Такова воля Провидения. С другой стороны, и самая грешная любовь не теряет своей мощи и способна возвысить человека. Герои, охваченные страстью, не могут освободиться от нее. Рыцарь Тогенбург долгие годы ждет, «чтоб у милой Стукнуло окно». И так — до конца дней:

Раз — туманно утро было —
Мертв он там сидел,
Бледен ликом, и уныло
На окно глядел.

Любовь у Жуковского сильнее моральных норм, в ней заключено свое собственное оправдание. Как бы ни была грешна героиня баллады «Смальгольмский барон, или Иванов вечер», но и она при встрече с мертвым влюбленным испытывает не страх, а тревогу за него, за его душу. Влюбленный человек в балладах Жуковского способен подняться выше себя.

Иногда поэт сам придумывал сюжеты, хотя и подвергал их литературной обработке под какой-нибудь образец. Например, он написал оригинальную балладу «Эолова арфа», но придал ей, значительно смягчив, оссиановский колорит с его суровой, туманной и таинственной атмосферой. Баллада Жуковского воздушна, пленительна и печальна.

Ее действие развертывается в окрестностях замка, где властвовал могучий Ордал. Дочь Ордала, юную и прекрасную Минвану, полюбил бедный певец Арминий. Их любовь оказалась невозможна. Поверх истории влюбленных вырастает лирический образ не утихающей и страдательной любви, вечной и неизменной, на которой держится и которой освещается жизнь. Памятником неугасимой любви и предстоящего соединения влюбленных в нездешнем мире остается Эолова арфа, струны которой исторгают печальные, но не умирающие звуки. Они извещают Минвану, что стало с ее возлюбленным, изгнанником Арминием. Жуковский наполнил балладу сладкими звуками, печальной интонацией, созданной умело подобранными словами одного смыслового и стилистического ряда. Чередование разных — сравнительно длинных и сравнительно коротких парных и одиночных амфибрахических — строк в строфе воспроизводило игру арфы, известившей Минвану, что «Земля опустела, и милого нет». Несостоявшаяся любовь *здесь* состоится *там*, где есть «жизнь без разлуки», «Где все не на час». И когда прервалась земная жизнь Минваны, то началась ее вечная жизнь в любви и в счастье с любимым: «Две видятся тени: Слиявшись, летят К знакомой им сени...».

В средневековых балладах «Эолова арфа», «Алина и Альсим» Жуковский избегал развернутого сюжета. В этих балладах эпическое начало до предела сжато, а на первый план вышла чистая лирика, обнажившая психологию чувств и придавшая содержанию обобщенно-символическое значение.

Форма баллады, введенная Жуковским, открыла литературе характер человека как сложившуюся данность.

Персонажи баллад жили богатой внутренней жизнью, однако не были объяснены или, как говорят литературоведы, детерминированы социально-историческими условиями и обстоятельствами. Их поведение мотивировалось лишь общими человеческими свойствами и принадлежностью к национальной культуре. Большей частью они «вынимались» из конкретного исторического времени и пространства.

Баллада Жуковского представляла собой замкнутую жанровую структуру с подвижной фабулой и тяготела к философскому осмыслению сюжетов. Человек в балладе чувствовал над собой власть высших таинственных сил — святых и дьявольских, демонических, которые вели за него непримиримую борьбу. Первые увлекали его душу к добру, вторые всегда были

готовы сбить его с правильной дороги и привести к гибели. Однако выбор, по какому пути идти, всегда оставался за персонажами баллад. Русская поэзия усвоила заветы Жуковского, который сообщил ей психологизм и философичность. Он же открыл национальный тип русской девушки — «В ней душа как ясный день», — который затем будет воспроизведен нашими писателями от Пушкина до Чехова.

ТВОРЧЕСТВО ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

После того как Жуковский оставил лирику и баллады, он обратился к переводам и оригинальным произведениям эпического характера. Он закончил перевод восточных эпических поэм «Наль и Дамаянти», «Рустем и Зураб», отрывков из «Махабхараты». Но главным его трудом стал перевод «Одиссеи» Гомера, которому поэт отдал семь лет (1842—1849). Он осуществил также прозаический перевод повести «Ундина».

Значительным жанром в его позднем творчестве стали переводные и оригинальные сказки — «Война мышей и лягушек», «Сказка о Берендее», «Сказка о спящей царевне», «Об Иване-царевиче и Сером Волке», «Тюльпанное дерево».

Из других творческих свершений Жуковского необходимо отметить полный перевод со славянского на русский «Нового Завета», эпической поэмы «Агасвер. Вечный жид». Последнее лирическое стихотворение — «Царскосельский лебедь», автобиографичность которого намеренна, а иносказание прозрачно.

Жуковский пережил и Пушкина, и Лермонтова, и Гоголя, почти всех, кто связывал его с пушкинским кругом писателей. 8 апреля 1852 г. перед ним, глубоко верующим христианином, смерть открыла врата, через которые его земная жизнь перетекла в жизнь вечную.

Основные понятия

Романтизм, психологическое течение русского романтизма, романтическая элегия, «унылая» элегия, «кладбищенская» элегия, медитативная элегия, баллада, баллада на античный сюжет, баллада на средневековый сюжет (рыцарская), русская баллада, двоемирие, «внушающий» (суггестивный) стиль, напевный стих, балладный хронотоп, атмосфера сна, символика тайны, эстетика чудесного и ужасного, «школа гармонической точности», лирическое «я».

Вопросы и задания

1. Какова периодизация творчества Жуковского?
2. Каковы основные слагаемые литературно-эстетической позиции Жуковского?
3. Каков нравственный идеал поэта и в каких произведениях он наиболее явственно выразился?
4. Расскажите об особенностях лирики Жуковского, об основных ее темах и жанрах. Особенности элегического стиля Жуковского (отношение к поэтическому слову, композиция стихотворений, напевный стих).
5. Почему элегия, романс, песня стали наиболее распространенными жанрами в лирике Жуковского? Сравните элегии Жуковского с элегиями поэтов классицизма.
6. Специфика лирического «я» в произведениях Жуковского.
7. Разновидности баллад Жуковского.
8. Расскажите об особенностях жанра баллады в творчестве Жуковского. Какая связь между эстетикой чудесного и жанром баллады?
9. Народный элемент в балладе и его воплощение.
10. Русские и средневековые (рыцарские) баллады.
11. Античные баллады и их особенности.
12. Баллада и философия бытия в освещении Жуковского.
13. Жуковский-переводчик.
14. Эпическое творчество Жуковского.
15. Значение Жуковского в истории русской поэзии.

Литература

Аверинцев С.С. Поэты. М., 1996.+

В.А. Жуковский и русская культура. Л., 1987.

Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918.*

Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997.*+

Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1995.*+

Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975.

Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. — В кн.: Б. Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969.*+

Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985.

ГЛАВА 3
К.Н. БАТЮШКОВ
1787—1855

Константин Николаевич Батюшков вошел в историю русской литературы XIX в. как один из зачинателей романтизма. В основу его лирики легла «легкая поэзия», которая в его представлении ассоциировалась с развитием малых жанровых форм, выдвинутых романтизмом на авансцену русской поэзии, и совершенствованием литературного языка. В «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» (1816) он так подытожил свои размышления: «В легком роде поэзии читатель требует возможного совершенства, чистоты выражения, стройности в слоге, гибкости; он требует истины в чувствах и сохранения строжайшего приличия во всех отношениях <...> Красивость в слоге здесь нужна необходимо и ничем замениться не может. Она есть тайна, известная одному дарованию и особенно постоянному напряжению внимания к одному предмету: ибо поэзия и в малых родах есть искусство трудное и требующее всей жизни и всех усилий душевных; надобно родиться для поэзии; этого мало: родясь, надобно сделать поэтом <...>»[1]

Батюшков родился для поэзии и сделался поэтом первой величины. В юные годы он основательно изучил античную поэзию (Вергилий, Гораций), философию французского Просвещения (Вольтер, Дидро, д'Аламабер), литературу итальянского Возрождения.

Огромное влияние на формирование культурных интересов Батюшкова оказал его двоюродный дядя, писатель М.Н. Муравьев, занимавший пост товарища министра народного просвещения. Спустя годы, уже после смерти своего наставника, Батюшков в письме 1814 г. В.А. Жуковскому напишет: «Я обязан ему всем»[2].

В доме дядюшки он знакомится с крупнейшими литераторами и культурными деятелями России: Г.Р. Державиным, В.В. Капнистом, И.А. Крыловым, А.Е. Измайловым, В.А. Озеровым, Н.А. Львовым, А.Н. Олениным. Под их непосредственным влиянием складываются гуманистические представления Батюшкова, пробуждается интерес к творче-

---

[1] *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе: («Литературные памятники»). М., 1977. С. 11—12. В дальнейшем все цитаты из произведений Батюшкова, кроме особо оговоренных, цитируются по этому изданию.

[2] *Батюшков К.Н.* Соч. Т. 2. М., 1989. С. 309.

ству, формируется литературный вкус, а духовное самоусовершенствование становится программой всей жизни. У него возникает потребность найти свой самостоятельный путь в литературе, иметь свою позицию, независимую от мнения большинства. Именно в это время начинается формирование Батюшкова как личности, способной на непримиримое противостояние обществу. Своему близкому другу Гнедичу он признается: «Что до меня касается, милый друг, то я не люблю преклонять головы моей под ярмо общественных мнений. Все прекрасное мое — мое собственное. Я могу ошибаться, ошибаюсь, но не лгу ни себе, ни людям. Ни за кем не брожу: иду своим путем. Знаю, что это меня далеко не поведет, но как переменить внутреннего человека?»[1]

С 1805 г. Батюшков принимает участие в заседаниях «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», посещает кружок А.Н. Оленина. В это время еще больше упрочился его интерес к античной и западноевропейской философии. Он зачитывается Эпикуром, Лукрецием, Монтенем. Так начинается творческий путь Батюшкова в литературе.

Все творчество Батюшкова можно разделить на четыре периода:

1802—1808 гг. — ученический период;

1809—1812 гг. — начало оригинального творчества;

1812—1816 гг. — духовный и поэтический кризис;

1816—1823 гг. (поэт почти перестает писать стихи в 1821 г.) — попытки преодоления кризиса и выхода к новым рубежам творчества; трагическое завершение творческого развития.

УЧЕНИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

В 1806 г. в «Любителе словесности» было опубликовано первое известное нам стихотворение Батюшкова «Мечта», написанное, вероятно, в 1802 или в 1803 г.[2] В нем, с одной стороны, отразились просветительская и сентиментальная традиции, с другой — уже угадывалось романтическое мировосприятие и приоткрывалась перспектива романтизма. Современные исследователи указывали на влияние стихов Муравьева, Карамзина и Гете, которое удалось обнаружить в этом произведении[3].

Батюшков трактует мечту как ключ к поэтическому вдохновению и несовершенство реального мира. Мечта— путь к духовной свободе, она позволяет «оковы променять на цепь веселых роз». Суета жизни — удел глупцов, алчущих богатства, «Лобзая прах златой у мраморных крыльцов!». «Пе-

[1] *Батюшков К.Н.* Соч. — Т. 2. С. 419.

[2] Позднее, в 1817 г., Батюшков создал новую редакцию этого стихотворения, но здесь важно понять, с какими идеями и настроениями юный поэт пошел в литературу.

[3] Более подробно см.: *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». С. 80—81.

чальные стоики» и «твердые мудрецы» не способны своими «голыми истинами» раскрыть «всю жизни бренной сладость». Любовь, юность, красота природы, пиры и веселье — вот истинные ценности, а подлинными мудрецами являются Анакреон — певец наслаждения, древнегреческая поэтесса Сафо, восславившая чувственную любовь, и римский поэт Гораций, который и в чаду веселья, и на пороге смерти имел счастливый дар погрузиться в мечту и отрешиться от действительности.

Традиционный мотив «мечты» скрашивает мимолетную и печальную жизнь поэта. Благодаря поэтическому воображению, которое возвращает живую прелесть скоротечным земным радостям, певец утверждает свое счастье. Мечта становится атрибутом поэта, искони присущим ему свойством, которое он ценит выше всех преходящих в мире благ. Печаль, сопутствующая мечтанию, не в силах победить радости. Эти два настроения станут у Батюшкова господствующими.

В ранних стихотворениях Батюшкова сильно воздействие классицизма и сентиментализма, но поэтические и эстетические пристрастия уже определились. Это, во-первых, французская просветительская философия и литература, а во-вторых, античные авторы с явным перевесом лириков, наслаждающихся жизнью, над эпическими поэтами. При этом античные авторы (Анакреон, Гораций, Тибулл и др.) восприняты сквозь призму «легкой поэзии», которая входит в сферу поэтических интересов Батюшкова (стихотворения французских поэтов Парни, Грессе, Дюси, Ронсара, Мильвуа, Лафонтена, Экушара Лебрена, итальянских поэтов Касти, Петрарки, Ариосто, Т. Тассо и др.).

В соответствии с поэтическими традициями поэт славит тишину и мирные наслаждения в деревне, отказываясь от городской суеты и от людей. В стихотворениях Батюшкова («Совет друзьям» и др.) реализуется мотив эпикурейских радостей и чувственных удовольствий на лоне сельской природы. Батюшкова влекут любовь, дружба, искусство, красота природы, которые для него выше и несомненнее практических благ — чинов, славы, светского шума и суеты. Ему милее беспечная праздность и бескорыстная свобода духовных наслаждений. Эти настроения, во многом условные, литературно окрашенные, книжные, говорят о его эстетических симпатиях. Здесь намечается разочарование в светской среде, в обыденной и повседневной действительности, где он не находил ни великих мыслей, ни искренних и глубоких чувств, ни поклонения красоте. Ему близки только отдельные родственные души, с которыми он говорил понятным сердцу языком. Для него «мечта», «фантазия» о сладостном мире, где царствуют веселье, здоровье, бодрость, где цветет юность, услаждая себя песнями, любовью, дружбой, реальнее и жизненнее дел «скучных мудрецов», гоняющихся за славой, за роскошью, за почестями.

Общие жизненные и эстетические представления юного Батюшкова сочетаются с резко выраженными литературными вкусами. Поэт на стороне тех, кто ценит «легкую поэзию», малые жанры. Ему претят все «высокие» жанры в их современном обличье — ода с ее дежурными вос-

торгами, огромная эпическая, или героическая, поэма, холодная трагедия. Он отвергает эти жанры вследствие исчерпанности, банальности и безжизненности современных од, эпических поэм, трагедий и др. Но прежние эпические поэмы Гомера, волшебно-рыцарские поэмы, подобные «Освобожденному Иерусалиму» Торквато Тассо, не утрачивают для Батюшкова эстетической ценности. В современниках он тоже поддерживает интерес к этим жанрам: сочувствует Гнедичу, задумавшему перевод «Илиады», приветствует Озерова («Пастух и Соловей»).

Отделяя подлинно высокую поэзию от подделок под нее, Батюшков, однако, отмежевывает для себя область личной поэзии, лирику интимного настроения, которая наиболее тесно связана с внутренними переживаниями, с духовным существом человека. С этой целью он обрабатывает «легкую поэзию» сначала в духе сентиментализма, а затем романтизма. Если Жуковский ориентировался на «средние» жанры, то Батюшков превращал в «средние» малые жанры, которые в иерархии классицизма и поэтических правил, предписываемых «законодателями» школьных пиитик французским теоретиком Баттё и швейцарским Лагарпом, почти уравнивались с «низкими» (альбомные мелочи, лирические миниатюры и др.). Он в наибольшей степени способствовал тому, чтобы скрестить лирику сентиментализма с враждебной ей аристократической, салонной «легкой поэзией». Таков был ученический период творчества, продолжавшийся до 1809 г.

ТВОРЧЕСКИЙ ВЗЛЕТ. «МАЛЕНЬКАЯ ФИЛОСОФИЯ»

В 1809 г. Батюшков, прошедший к тому времени суровую военную школу и участвовавший в сражениях, поселился в Петербурге, побывал в Москве и познакомился с крупнейшими писателями и деятелями культуры России. Столичная культурная среда содействовала его стремительному поэтическому росту.

Содержательной предпосылкой взлета творчества Батюшкова в 1809—1810 гг. стало осознание глубокого разрыва между мечтой и действительностью, разочарование в существующем миропорядке. Жизнь — в том уверили Батюшкова поэты — дана для духовного и чувственного наслаждения ее дарами, при котором и сама личность становится прекраснее и совершеннее. Но действительность убивает лучшие побуждения души. Как и многие дворянские интеллигенты того времени, Батюшков нашел удовлетворение в себе и пытался обособить личный внутренний мир от действительности, сделав его своего рода центром Вселенной. Стихотворения и письма Ба-

тюшкова донесли до нас его глубокое разочарование в действительности, разлад с окружающей средой. Гнедичу он писал: «Ходя ужом и жабой, ты был бы теперь человек, но ты не хотел потерять свободы и предпочел деньгам нищету и Гомера».

Хотя русское самодержавие в его существующих формах не устраивает Батюшкова, он, осудивший, как и многие его современники, якобинский террор, оставался сторонником просвещенной монархии. Будучи противником революции, Батюшков возлагает все беды Французской революции на «надменных мудрецов», т. е. на философов-просветителей, которые обещали царство разума, но оказались несостоятельными в своих прогнозах. Отсюда скептическое отношение Батюшкова к философскому, теоретическому рационализму. Особенно сильно он нападает на Руссо. Это, однако, нисколько не мешает поэту восхищаться Вольтером, вспоминать Дидро, д'Аламбера и Кондильяка. Поклонник Вольтера, он воспринимает его как рассудительного мудреца-эпикурейца и своеобразно соединяет скептицизм с чувственностью и философией наслаждения жизнью. Гуманное эпикурейство, упор на личном счастье причудливо сочетаются в мировосприятии Батюшкова с вольнодумством, но вольнодумством не политическим, а скорее эстетическим. Поэт не превращается в гонителя французских просветителей и не отвергает их идею просвещенного абсолютизма. Напротив, он горой стоит за просвещение, необходимое России, за европейский путь развития, за дальнейшую цивилизацию страны. С точки зрения Батюшкова, культурные успехи находятся в прямой зависимости от просвещенности. Чем выше уровень просвещения, тем значительнее достижения искусства.

На этой почве отношения к современности сложилась «маленькая философия» Батюшкова. «Что ни говори, любезный друг, — писал он Гнедичу, — я имею маленькую философию, маленькую опытность, маленький ум, маленькое сердчишко и весьма маленький кошелек. Я покоряюсь обстоятельствам, плыву против воды, но до сих пор, с помощию моего доброго гения, ни весла, ни руля не покинул. Я часто унываю духом, но не совсем, и это оправдывает мое маленькое... mon infiniment petit[1] (вспомни Декарта), которое стоит уважения честных людей»[2].

«Маленькая философия» Батюшкова заключала в себе убежденность в том, что чувственные и духовные земные на-

[1] Мое бесконечно малое (*фр.*).

[2] *Батюшков К.Н.* Нечто о поэте и поэзии. М., 1985. С. 242.

слаждения возможны для человека с добродетельной душой, что личное счастье доступно одинокой личности в мечтах, в уединении от окружающей среды, в погружении в мир высоких духовных и культурных интересов.

Наслаждение дарами жизни (то, что называли *эпикурейством* — достижение личного блага путем чувственных удовольствий, и *гедонизмом* — стремление к добру, понимаемому как наслаждение) и становится мечтой Батюшкова. Однако эта мечта всегда гуманна и целомудренна. На нее наброшены покровы красоты и духовности. Чувственность никогда не предстает у Батюшкова неприкрытой и обнаженной.

Поэт хорошо понимал условный и литературный характер своей мечты. Она действительна лишь в той мере, в какой является предметом воображения, произведением души, ее созданием. Она реальна и конкретна как порыв, как помысел, как стремление, исходящее из сердца, как психологическое переживание жаждущего идеала человека. В этом смысле в лирике выразилась глубокая внутренняя правда личности Батюшкова. Но мечта поэта не воплотилась, не реализовалась и не претворилась в реальность в том мире, где он жил. Поэт и сам чувствовал, что в жизни его воображение не может сбыться. Отсюда проистекает глубокий скептицизм, сопровождающий батюшковскую мечту о личном счастье. *Сочетание эстетически возвышенного наслаждения и скептическое сознание его вымышленного характера придает исключительное своеобразие лирике Батюшкова.*

«Маленькая философия» может быть понята и как философия маленького человека (письмо к Гнедичу). А раз он «маленький», то жанры, в которых может быть художественно описана эта философия, — тоже малые формы «легкой поэзии» и «средние» жанры (дружеские послания, элегии, романсы, застольные песни). Они предназначены для выражения душевной жизни частных лиц. Ода как «высокий», «важный» и «большой» жанр лирической поэзии замещается у него элегией и посланием. Для того чтобы передать красоту и гуманность, не отделимые от чувственных наслаждений, нужно найти ее идеальный прообраз. Его Батюшков нашел в античности.

В мифологии и в античной поэзии он, вслед за немецкими учеными (Винкельман) и поэтами (Гете, Гельдерлин), разглядел своеобразное мировосприятие древнего человека. Античность, наполненная красотой, жизнерадостностью, движением, душевным здоровьем, превратилась у Батюшкова в романти-

ческую мечту. Она еще литературно условна, и даже задача воссоздания античного колорита еще не стоит на первом месте. Но под замаскированным классицизмом или неоклассицизмом таится самый настоящий романтизм. Не образцов для подражаний ищет Батюшков в античности, не окультуренную природу, а ее «душу», характер отношения к миру.

Отсюда понятно, почему он обращается к Горацию и Тибуллу, а за пределами античности — к любовной лирике Петрарки, почему его привлекают французские эротические поэты, в частности Эварист Парни, почему в произведениях русских поэтов он особенно ценит анакреонтику (лирику чувственных удовольствий и наслаждений), горацианские, эпикурейские и гедонистические мотивы.

«Маленькая философия» и «легкая поэзия» — это в представлении Батюшкова не только мировосприятие, не только система «малых» лирических жанров, но и язык. Он считал, что поэтическому стилю надо придать «более европейской сообщительности, людскости». Поэт предлагает отказаться от употребления устаревших церковнославянизмов и непонятных выражений в пользу ясного смысла и гармонической уравновешенности. Одновременно Батюшков отмежевывается от крайностей сентиментализма.

Языковую позицию Батюшкова можно обозначить как умеренную: он не избегал церковнославянизмов, но не преувеличивал их места в поэтическом стиле; он не чуждался чувствительности, трогательности, но и не доводил их до чрезвычайной приторности и пародировал пасторально-воздыхательную поэзию. Он держался гармонической уравновешенности, стилистической уместности употребления тех или иных словесных красок. Лирика Батюшкова строится именно на этих эстетических принципах.

Если Жуковский пел о душе, томимой порывами к счастью, не достижимому в земной жизни, то Батюшков связал свою мечту о счастье с ценностями «земного мира». В этом жизнелюбии, оптимизме, несмотря на скептицизм, и заключалась особенность его «маленькой философии» и его лирики.

На эту сторону творчества Батюшкова обратил внимание Белинский: «Направление поэзии Батюшкова совсем противоположно направлению поэзии Жуковского. Если *неопределенность* и *туманность* составляют отличительный характер романтизма в духе средних веков, — то Батюшков столько же *классик*, сколько Жуковский *романтик*; ибо *определенность* и *ясность* первые

и главные свойства его поэзии». И далее: «В любви он совсем не романтик. Изящное сладострастие — вот пафос его поэзии. Правда, в любви его, кроме страсти и грации, много нежности, а иногда много грусти и страдания; но преобладающий элемент ее всегда — страстное вожделение, увеличиваемое всею негою, всем обаянием исполненного поэзии и грации наслаждения»[1]. Различия между поэзией Жуковского и Батюшкова, подмеченные Белинским, и в самом деле разительны. С одной стороны, неопределенность и туманность, а с другой — предметность и ясность. У Жуковского — смутное томление по чему-то возвышенному, тоска по заповедному и запредельному. У Батюшкова — вполне земные чувства, выраженные динамично, ярко, зримо.

И все-таки Белинский слишком преувеличил различие между поэтами. У них больше общего, чем различий. И Жуковский, и Батюшков отвлекаются от конкретной, повседневной действительности, от скучной и не удовлетворяющей их прозы обыденной реальности. Они погружаются в мир вымыслов. Поэтому напрасно искать в произведениях Батюшкова точные, предметные картины жизни.

Как и Жуковский, Батюшков сосредоточен не на изображении внешнего, объективного мира, а на выражении мира внутреннего, но переданного через видимые признаки — движение, позу, мимику, жесты, пластические и живописные картины. Тем самым лирика Батюшкова по своему предмету представляет иную разновидность раннего русского романтизма. Не найдя гармонии в современном ему обществе — ни внутри человека, ни в его отношениях с реальностью, — Батюшков создает ее силой поэтической фантазии.

Главное же заключается в том, что поэтические системы Жуковского и Батюшкова не являются антагонистичными[2]*. Общим и родственным для обоих поэтов остается понимание поэтического слова, метафорического языка, приспособленного для передачи личных переживаний. Жуковский и Батюшков создают сходные варианты стиля раннего русского романтизма, используя одни и те же словесные формулы. Определенность и ясность Батюшкова достигается теми же поэтическими средствами, что и неопределенность и туманность Жуковского. Это очевидно в лирике Батюшкова 1809—1811 гг.*

[1] *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1955. С. 224.

[2] См.: *Вацуро В.Э.* Пушкин и литературное движение его времени // «Новое литературное обозрение». М., 2003. № 59. С. 309.

ЛИРИКА 1809—1811 ГОДОВ

К лирическим произведениям этого времени относятся такие значительные стихотворения, как «Тибуллова элегия III», «Послание г. Велегурскому», «Пафоса бог, Эрот прекрасный...», «Ложный страх. Подражание Парни», «Мадагаскарская песня», «Любовь в челноке», «Элизий», «Надпись на гробе пастушки», «Счастливец», «Радость», «Рыдайте, амуры и нежные грации...», «На смерть Лауры», «Вечер», «Веселый час», «Тибуллова элегия X», «Привидение», «Источник», «К Петину», «Дружество». Завершается этот период знаменитым стихотворением «Мои пенаты. Послание к Жуковскому и Вяземскому». Большинство произведений — элегии и послания.

Во всей лирике этой поры («Ложный страх», «Мадагаскарская песня», «Элизий» и др.) возникает образ чувственной юности, бурно проявляющей страсть, которая овладевает любящими людьми. Но эта страсть не бездумное и слепое торжество природы. Она изящна, грациозна, умна. Батюшков возвышает и облагораживает ее, сообщая ей исключительную духовную содержательность.

Вот он описывает ночное свидание («Ложный страх») и победу взаимного влечения над стыдливостью. Перед читателем проходит маленькая сценка, полная движения, переживания быстрого сменяются, но в них и в самой их смене ощутимы конкретность и психологическая правда. При этом чувства героев совсем не идеальные и мечтательные, а живые и земные. Естественность душевных движений передается в зримых и понимаемых сердцем образах — «дрожащая рука», «к груди... прижалась, Чуть дыша...». В любовную игру втянуты античные боги и мифологические персонажи — Гименей, амуры, Морфей. Радость любви передана зримыми приметами («бесценны слезы», «улыбка на устах», «персей волнованье»).

На чувственность Батюшков опускает покров целомудренности. Слова разговорного литературного языка он включает в такие сочетания, которые придают страсти украшающий и духовный характер. С этой целью он использует торжественную книжность славянизмов. Вместо «груди» он употребляет книжный эквивалент — «перси», вводит высокое слово «волнованье».

Наслаждение любовью во многих стихотворениях преобразуется в наслаждение жизнью и естественными радостями. Ба-

тюшков славит молодость, здоровье, богатства человеческой души. Любовь делает человека не только счастливым, но и цельным существом, живущим в согласии с природой и другими людьми. В стихотворении «Радость» юноша, услышавший от любимой заветное слово «Люблю!», хочет рассказать об этом всем, чтобы радость вселилась и в другие сердца. Даже природа благосклонно отзывается на разделенное чувство и ликует.

В «Источнике», одном из лучших стихотворений, любовное чувство постепенно оживает, становится все более властным, захватывающим и наконец торжествует победу. Батюшков отказывается от обнаженной передачи страсти: о ней говорят природа и черты Зафны, возлюбленной героя. В знаменитой «Вакханке», написанной позже и являющейся переложением эпизода из поэмы Парни[1] «Переодевания Венеры», Батюшков погружает героев в атмосферу языческой страсти, избегания орнаментальности и аллегоричности оригинала.

«ВАКХАНКА»

У Парни преобладает светски-игровой элемент в духе галантной фривольной поэзии XVIII в. (в подстрочном переводе: «Лавр венчает ее голову, Волосы развеваются. Ткань, которая едва прикрывает ее, Колеблемая дыханием ветра, Небрежно наброшена на тело... Хмель опоясывает ее и служит украшением рук... В руке ее легкий тирс»). Вся обстановка у Парни статична. Венера, богиня любви, изображена кокетливой девушкой: «Самая юная, однако, остановилась, позвала Миртиса (герой стихотворения, галантный пастушок — *В.К.*) и устремилась вдруг под тень соседнего леса». Но кокетливость эта слишком суха: «Ее небрежность, ее нагота, ее томные гла-

[1] Эварист Парни, по словам знаменитого французского критика и поэта Сент-Бёва, «первый элегический и насмешливый поэт Франции». Батюшкова привлекала двойственность, характерная для лирического героя Парни, стремящегося к уединению на лоне природы, прославление им естественных чувств и в то же время нежелание отрешиться от цивилизованного мира. Герой Парни — «ветреный любовник», остроумный и непредсказуемый; он провозглашает любовное непостоянство, ибо в любви счастлив даже обманутый. Батюшков по-особому осваивал Парни. По замечанию В.Э. Вацуро, «Батюшков не просто переводит Парни, он его перерабатывает, исключая все, что характеризует любовь субъекта как чувственную страсть, “опьянение”, безумство, пламенные порывы, тихое сладострастие» (*Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры. С. 90).

за, ее улыбка обещали любовные наслаждения и исступление сладострастия». В описании влюбленных французский поэт тоже холоден. «Ее уста, смеющиеся и свежие, предлагают устам пастуха красочный плод винограда». Парни заканчивает эпизод характерной перифразой: «девушки цимбалами утомляли эхо гор».

В стихотворении Батюшкова воссоздано любовное преследование «на празднике Эригоны». Поэт придал эпизоду характер ритуального языческого действа. Статике Парни Батюшков противопоставил динамику погони, экстаз любовного чувства. Они, с точки зрения Батюшкова, характеризуют античное языческое мироощущение. У героев — «пылающи ланиты Розы ярким багрецом», героиня «неистова», ее страсть «В сердце льет огонь и яд!». Любовный эпизод у Батюшкова — не статуарная зарисовка, а динамичная и живописная картина «вакхического» бега, увенчанного победой юноши:

Эвры волосы взвивали,
Перевитые плющом;
Нагло ризы поднимали
И свивали их клубком.

Поэт счел необходимым внести в стихотворение отсутствующие у Парни признаки движения («Жрицы Вакховы текли», «Жрицы Вакховы промчались»). В этом динамичном духе Батюшков изменил и концовку: стихотворение заканчивается танцем девушек, которые бегут мимо влюбленных с ритуальным «воплем»:

Жрицы Вакховы промчались
С громким воплем мимо нас;
И по роще раздавались
Эвоэ! и неги глас!

И в этом стихотворении Батюшков ослабляет чувственность, вводя славянизмы («текли», «ризы», «ланиты») и слова в старом значении («нагло» — внезапно; ср.: «наглая смерть»). Поэт передал неумолимое торжество неукротимой страсти, целиком охватившей человека. Благодаря энергии движения, живописной красочности и пластической рельефности («Стройный стан, кругом обвитый Хмеля желтого вен-

цом...») стихотворение Батюшкова затмило французский текст. Это отметил Пушкин, написав о нем на полях «Опытов...» — «лучше подлинника, живее»[1].

Батюшков часто рисует вымышленные театральные сценки, красочные и живые. При этом слова, употребляемые им, как и у Жуковского, играют своими предметными и метафорическими значениями. Слово «хмель» и «Вакханке» — не только атрибут богини любви, но и пьянящая радость; слово «роза» — не только обозначение цвета «ланит», но и роскошь наслаждений, расцвет жизненных сил, всесилие страсти[2]. Все стихотворение говорит об упоении жизнью и земными чувствами. Так Батюшков украшает чувственность, возвышая ее духовно. Сюда же относятся и античные реалии, призванные придать праздничность переживаниям и создать атмосферу гармонии, непосредственности, эпикурейской беспечности и мудрости.

Было бы ошибочно думать, что Батюшков сосредоточен исключительно на любви. Эта страсть представляется ему, конечно, одним из самых гармоничных и прекрасных проявлений души, но любовь у Батюшкова всегда духовна и не мыслится им вне простых и естественных свойств и переживаний личности. Она сопряжена с добром, отзывчивостью, чуткостью, бескорыстием. Она свободна и не знает расчетов.

---

[1] Анализ стихотворения также см.: *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 102—103; *Семенко И.М.* Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 34—37, 55—56; Она же. Батюшков и его «Опыты». В кн.: Батюшков. Опыты в стихах и прозе. («Литературные памятники»). М., 1977. С. 451—453.

[2] Этот принцип поэтического употребления сохранится у Батюшкова до конца его творческого пути. Например, в стихотворении «К другу», написанном в 1815 г., есть строфа:

Но где минутный шум веселья и пиров?
В вине потопленные чаши?
Где мудрость светская сияющих умов?
Где твой Фалерн и розы наши?

Комментируя эти строки, Г.А. Гуковский остроумно заметил, что было бы странно и смешно понять выражение «В вине потопленные чаши» в прямом смысле: мол, налили вино, допустим, в ванну и утопили в нем чаши. Очевидно, что эта поэтическая формула означает наслаждение жизнью, молодостью, здоровьем, красотой, передавая полноту жизненных и творческих сил. Точно так же выражение «Где твой Фалерн и розы наши» нельзя, конечно, понять буквально: ты, мол, принес нам и поставил на стол вино, а мы в ответ отдарили тебя розами. В нем заключен иной смысл: ты давал нам упоительные наслаждения своим внутренним богатством, а мы несли тебе цветы наших душ.

Утверждая гуманные и прекрасные идеалы, Батюшков не мог не задумываться об их скоротечности и гибели. В его стихотворениях передана и грусть об исчезающей юности, о блекнущих и увядающих цветах весны, символизирующей расцвет природы и жизни. Порою эти мотивы омрачают, как в стихотворении «Веселый час», иногда же они выливаются в горькую эпитафию-элегию, как в прекрасном антологическом стихотворении «Надпись на гробе пастушки», где героиню не пощадил грозный и жестокий удар судьбы, и она умерла «на утре дней», едва успев насладиться жизнью. Смерть возлюбленной («На смерть Лауры») может означать для героя гибель сладких обольщений жизни («И все с Лаурою в минуту потерял!»), а может рождать мужественную печаль («Вечер»), исторгающую звуки лиры и силой песнопений вызывающую дорогую тень.

И все-таки скорбные настроения не могут отменить пережитых земных радостей. В стихотворении «Привидение» герой, предчувствуя близкую кончину, воображает себя умершим. Что же он обещает своей возлюбленной? Да ту же верность, что на земле, ту же нежность, ту же привязанность, то же очарование ее совершенством и то же блаженство, которое им было испытано. И только непереходимость грани между смертью и жизнью («Но, ах! Мертвые не воскресают») вызывает в нем глубокое сожаление. Однако в стихотворении «Элизий» Батюшков преодолел и эту трудность: сам «бог любви прелестной» провожает любовников в Элизий. Этот спокойный, плавный переход из мира живых в царство блаженных праведников совершается без трагедийных изломов, катаклизмов, столь же естественно, как жизнь и смерть. Любовь, начавшаяся «здесь», на земле, с еще большей силой, с новой энергией расцветает «там», и ей вновь сопутствуют красота, духовность, поэзия.

«МОИ ПЕНАТЫ»

Итогом поэтического периода 1809—1811 гг. стало стихотворение «Мои пенаты». В нем Батюшков использовал мотивы стихотворений Грессе («Обитель») и Дюси («К богам пенатам»), но создал вполне оригинальное и новаторское произведение.

Поэт погрузил читателя в домашнюю обстановку и повел с ним задушевную беседу о том, что ему близко и дорого. С этой

целью он выбрал и жанр — дружеское послание, в котором доверчиво выражались интимные чувства. Батюшков настойчиво и в подчеркнуто сниженных красках рисует жилище, которое называет то «обителью», то «хижиной», то «уголком», то «шалашом», то «хатой», то «домиком». Все эти слова употреблены как синонимы, их выбор понятен: скромность жилища не означает ни одиночества, ни несчастья; она намекает на независимость и личное достоинство[1]. Поэт подробно перебирает домашние вещи, сильно преувеличивая бедность обстановки.

Нарочитое подчеркивание «нищеты» необходимо Батюшкову для того, чтобы противопоставить свой «домик» дворцам и палатам вельмож и богачей, а «рухлую скудель» — их роскошному убранству («бархатное ложе», «вазы»). Он обнажает контраст между теми, для кого ценности сосредоточены в материально осязаемых вещах, и поэтом, живущим в мире духовных интересов. Поэту милее высокое уединение, личная независимость, добрые чувства, идеальные стремления, которые становятся прекрасной мечтой. Обитель мечты — мир поэзии. «Хижина» поэта становится домом мечты и домом поэзии. До Батюшкова мечта обычно пребывала в отдаленной от житейской прозы и повседневности сфере. Батюшков соединил мечту о прекрасном и поэзию с обыденной обстановкой. Мечта спустилась на землю и нашла приют в «шалаше». Так через описание вещей выражены и грубая материальность, и светлая духовность.

В стихотворении приоткрывается особый мир, в котором обитает поэт, — заповедная страна поэзии, не отгороженная от убогого быта, нравственно чистая и населенная возлюбленной, друзьями-собеседниками и вдохновенными поэтами. При этом повседневность, обыденность двоится: быт поэта, сопричастный его мечте, возвышен, а быт вельмож, удаленный от мечты, снижен. Батюшков находит поэтическую прелесть и в житейской обстановке. Чтобы возвысить бытовое и придать интимность высокому, он уравновешивает слова разных стилистических пластов, употребляя их метафорически, в переносном смысле, и делая их синонимами, «Пенаты», слово книжное,

[1] Впоследствии этот мотив будет использован А.С. Пушкиным в «Дубровском» при описании дома Дубровского и Л.Н. Толстым в «Войне и мире» в сцене посещения Наташей Ростовой жилища дядюшки.

взятое из мифологии, соединяется со словом «пестуны» — бытовым, заимствованным из домашнего обихода:

Отечески Пенаты,
О пестуны мои!

Оба в обычной речи стилистически четко маркированных слова теряют в поэтическом контексте свои отличительные приметы. Они стилистически согласуются между собой и обозначают одно и то же — домашних покровителей поэта и его поэзии. Они живут в одном и том же месте:

Вы златом не богаты,
Но любите свои
Норы и темны кельи...

Батюшков опять сближает разные по стилистической принадлежности слова («норы» — слово бытовое, «кельи» — из языка монахов, обрядовое). Поэт переводит их в переносный план и объединяет как синонимы. Слова эти становятся символическими названиями поэтической обители. Подобно самому поэту, «пенаты» и «пестуны» любят одиночество и скромный домашний приют.

В свой «домик» поэт принес наслажденья ума и сердца, богатство разнообразных впечатлений, составляющих содержание его духовного мира. Эта мысль выразилась не декларативно и риторично. В «Моих пенатах» Батюшков «одомашнил» свою поэтическую мечту и поднялся над миром корыстных расчетов и светской суеты. Он ощутил себя независимым и свободным. Воображение унесло его в область высоких вдохновений, давших его душе радость переживания красоты, любви, дружбы. Его уже не тяготят ни материальные заботы, ни скудная обстановка. Так в стихах лирически воплотилась «маленькая философия». Впрочем, только уйдя в сферу фантазии и укрывшись в поэтической «хижине», Батюшков и мог предаться жизненным и духовным наслаждениям.

Подобны самому поэту и его друзья — «враги природных уз», свободные и беспечные философы-ленивцы.

Поэзия и красота освобождают и от «даров блистательных сует», и от самой смерти. Эта уверенность проистекает из того, что под «смертью» Батюшков понимает не физическую лишь,

но и духовную кончину. Погруженность в материальные интересы рождает «скуку» и смерть души. Чтобы избежать ее, надо почувствовать жизнь и упиться ею. Так возникает призыв, обращенный к Вяземскому:

О! Дай же ты мне руку,
Товарищ в лени мой,
И мы... потопим скуку
В сей чаше золотой!

Духовную смерть можно «обмануть» и «опередить», отдавшись поэзии, красоте и удовольствиям:

Мой друг! скорей за счастьем
В путь жизни полетим;
Упьемся сладострастьем
И смерть опередим;
Сорвем цветы украдкой
Под лезвием косы
И ленью жизни краткой
Продлим, продлим часы!

Единственное, что угрожает счастью и наслаждению полнотой жизни, — скоротечность земного пути. Но и физической смерти не нужно страшиться. Она рисуется поэту не в трагических тонах и красках, а естественным переходом в иную обитель — «обитель нощи».

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ

В «Моих пенатах» огласилась жизненная программа Батюшкова. Он хотел не только в лирике, но и в реальности обрести независимость от света, от официальной морали, от всего миропорядка, основанного на «злате и честях». Он создал идеальный образ прекрасной, здоровой, гуманной жизни, украшенной цветами поэзии. Носителем этих идеальных представлений стал сам поэт в том условном облике, какой он воплотил в своей лирике. Портрет поэта, который нарисован в «Моих пенатах» и других стихотворениях, не тождествен точной биографии Константина Николаевича Батюшкова. Он по-

хож и не похож на него. Батюшков отвлекается от биографически достоверной характерности, но зато углубляется в индивидуальную сферу души. Тем самым создается дистанция между автором и образом поэта, т. е. лирическим героем. В жизни Батюшков скромен, застенчив, молчалив, тщедушен, неудачлив в любви, не пылок, хотя и храбр, и благороден. Его лирический герой — необычайно страстный покоритель сердец, вечно беспечный и ленивый мудрец-философ, который только и делает, что пьет вино, наслаждается беседой с друзьями, ждет возлюбленную, читает или пишет стихи и предается размышлениям. Различие между автором и его лирическим героем было столь значительно, что оно бросалось в глаза современникам. П.А. Вяземский писал: «О характере певца судить не можно по словам, которые он поет... Неужели Батюшков на деле то же, что в стихах? Сладострастие совсем не в нем»[1].

В стихотворениях раннего Батюшкова отразился не достоверно житейский его человеческий портрет, а художественно обобщенный духовный облик лирического «я». Батюшков воспел и эстетизировал свои помыслы, свои желания, свои идеалы. Они были частью его самого. И в этом смысле его лирический портрет психологически правдив, в нем есть истина.

В лирическое герое Батюшкова воспроизведена сокровенная душа автора-поэта, воплотившая его мечту о человеке и мире. За скобками этой лирической мечты оставлено все, что мешало бы читателю полюбить лирического героя поэта. Многие биографические факты не вмещались в лирический образ, который Батюшков хотел бы оставить как память о себе. В отличие от суммарного лирического героя Жуковского лирический герой Батюшкова психологически более конкретен. Это не человек вообще с его личными переживаниями, а вполне определенная и узнаваемая личность, обладающая индивидуальными чертами. Не получив права на поэтическую биографию, герой получил право на поэтическую судьбу, какой она ему виделась и какую он избрал для себя. Часть биографических фактов не попадает в лирику, созидаемую как доподлинная правда о самых значимых и глубинных переживаниях Батюшкова. Из биографии изымается все, что не совпадает с такой правдой. Когда Батюшков говорил, что он жил так, как писал, а писал так, как жил, то его слова относились прежде

[1] Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 1. СПб., 1899. С. 382.

всего к его душевной жизни. Именно этим литературным обликом «беспечного поэта-мечтателя, философа-эпикурейца, жреца любви, неги и наслаждения» Батюшков вошел в литературу. Его черты обобщил Пушкин в послании «К Батюшкову»:

Философ резвый и пиит,
Парнасский счастливый ленивец,
Харит изнеженный любимец,
Наперсник милых аонид...

Сотворенный Батюшковым поэтический портрет бесконечно обаятелен и подкупающе жизнелюбив. Поэт обладал поистине артистической душой. Каждое чувство, каждый душевный порыв не просто красиво выражены, но изящны, прекрасны до их поэтического преображения. В лирике Батюшкова артистизм души выразился в гармонии звуков, в их «итальянской звукописи» («Если лилия листами...»), в броской живописности и динамичной пластике, а нередко в шутливой театральности.

ДУХОВНЫЙ КРИЗИС. КРАХ «МАЛЕНЬКОЙ ФИЛОСОФИИ»

Вскоре, однако, все переменилось. Укромный «домик» поэзии оказался карточным домиком — его не пощадили события, свидетелем и прямым участником которых стал поэт. Наступили суровые испытания 1812 г. После победоносного окончания войны Батюшков увидел разоренную Москву. Тогда же он написал послание «К Дашкову», в котором передан разрыв с прежними поэтическими темами и настроениями. Перед поэтом открылось «море зла». Война осмыслена им как мировой катаклизм — «неба мстительного кары». Она не пощадила никого. В ее пожаре сгорела Москва — символ России, «ее протекшей славы // И новой славы наших дней». Перед лицом исторической катастрофы Батюшков отказывается воспевать

...любовь и радость.
Беспечность, счастье и покой
И шумную за чашей младость!

Теперь им овладела иная — гражданская — страсть: он полон желания отдать «в жертву мести И жизнь, и к родине любовь...».

В пожаре Отечественной войны сгорела «маленькая философия» Батюшкова. Это не значит, что эпикурейские мотивы исчезли из его лирики, но идеал счастья, понимаемого как наслаждение дарами земной жизни, заменился тревогой за судьбу одинокой личности в водовороте истории. В лирику поэта проникли настроения глубокой разочарованности в ходе истории и в человечестве. Историческая действительность опровергла радужные надежды: спастись от враждебного окружения нельзя нигде. Отныне Батюшков поражен общей европейской болезнью — безотрадным скептицизмом.

После крушения «маленькой философии» Батюшков отдал себе ясный отчет в том, что уединенный поэтический мир, в котором он жил, который лелеял и оберегал от вторжения грубой материальной силы, условен. Он — создание искусства, литературы. Поэта особенно угнетало то, что, воспитанный на идеях французского просвещения и литературы, он обманут в своих мечтах: варварство и вандализм продемонстрированы на русской земле образованной Францией. Исторические обстоятельства временно вырвали почву из-под «маленькой философии». Не во что стало верить, не на чем основать мечту. Положительные ценности исчезли. Мир представился поэту хаотичным, разрушающимся. В нем не было объединяющей нравственной идеи, которая давала бы опору и уверенность. А так как Батюшков нуждался в моральной программе, которая бы определила его дальнейшую судьбу, то содержанием первых послевоенных лет стали поиски положительных основ миросозерцания.

ПРЕОДОЛЕНИЕ КРИЗИСА. ЛИРИКА 1812—1816 ГОДОВ. ЭПИЧЕСКАЯ, ИЛИ ИСТОРИЧЕСКАЯ, ЭЛЕГИЯ

Напряженная умственная работа принесла плоды: итогом размышлений поэта было открытие нового типа элегии и переход к осмыслению пережитого исторического опыта.

Уже в элегии «Пленный» (1814) появились существенные признаки новых художественных исканий. Речь в ней шла о

русском воине, попавшем в плен к французам. Стихотворение написано не от лица лирического «я», а от лица объективного, отделенного от автора, героя и представляет собой монолог пленника, тоскующего на чужбине о своей родине. Его одиночество — не попытка уйти в заповедный мир поэзии, чтобы обрести независимость, как это было в ранней лирике, а следствие «жестокой судьбы», оторвавшей от родного края. Тем самым элегическая тоска получает у Батюшкова историческую мотивировку.

По-иному раскрывается элегическое настроение в стихотворении «Тень друга». В нем поэт в предчувствии скорого свидания с родиной («Светила Севера любезного искал. Вся мысль моя была в воспоминанье Под небом сладостным отеческой земли...») погружен в ничем не омраченную «сладкую задумчивость». Но внезапно в его душу входит тревога, и он видит — во сне ли, наяву ли — погибшего товарища. И тут на него нахлынули новые впечатления, тронув его сердце: неужели все «протекшее» — сон и мечтанье? Поэт охвачен волненьем и не может ответить на неразрешимые вопросы: что такое наша жизнь — приготовление к иному бытию («И все небесное душе напоминало») или призрак, исчезающий, как дым?

Так в лирику Батюшкова входят исторические и философские темы. Отличительной особенностью мировосприятия поэта становится трагизм. Теперь разочарование в действительности он объясняет не моральными причинами и не недостаточной просвещенностью людей, а ходом истории, независимо от социально-общественного устройства общества. Такое объяснение вполне укладывается в рамки романтизма, поскольку Батюшков мыслит ход истории предопределенным свыше и фатальным. Особенно характерны для нового этапа его творчества стихотворения «На развалинах замка в Швеции» и «Судьба Одиссея».

«НА РАЗВАЛИНАХ ЗАМКА В ШВЕЦИИ»

В этой элегии Батюшков задумывается над превратностями бытия. Перед его мысленным взором проходят древние эпохи. О них напоминают величественные развалины замка. Все здесь окружено атмосферой героики, битв, сражений, мужества, стойкости, верности. Все хранит «следы протекших лет

и славы». Воспоминание об эпических и героических событиях ложится в основу элегии. Однако эпическая, историческая картина пронизана грустным чувством: ныне лишь воспоминание живет в этих местах и только оно может вдохнуть жизнь в глухие руины, спящие «мертвым сном». Там, где некогда кипели страсти, теперь

Обломки, грозный вал, поросший злаком ров,
Столбы и ветхий мост с чугунными цепями,
Твердыни мшистые с гранитными зубцами
И длинный ряд гробов.

Эпическая эпоха богатырей исчезла и превратилась в прах. Некогда здесь обитали сильные плотью и духом богатыри. Батюшков скорбит о том, почему история развивается так, что погибают «сильные», почему жизнь превращается в «мертвый сон», лишаясь ярких чувств и высоких побуждений. Размышление об эпическом времени и его героях сопровождается печальным раздумьем о гибели и тщетных надеждах не только отдельных людей, но и целых цивилизаций.

Отвлеченные мотивы (беспощадное время, неизбежная смерть) легко входят в элегию, но подчиняются переживаниям, навеянным сравнением героического прошлого и подразумеваемого мелкого, безотрадного настоящего.

Новаторство Батюшкова состоит в том, что чувство разочарования получает историческую мотивировку, благодаря чему элегия становится медитацией на философско-историческую тему о безрадостных превратностях безжалостной судьбы.

Итак, жизнь целых народов подчиняется неким роковым историческим законам, пока еще не ведомым поэту. Ему остается только уповать на память о протекших временах и их славе. Все это свидетельствует о том, что романтическое разочарование в действительности и в истории приобретает всеобъемлющий смысл. Предметом элегии стали исторические события, субъективно понятые и окрашенные. В этом и состоит эпичность элегии. Недовольство современностью обернулось героизацией прошлого, и единственное, что примиряет прошедшее и настоящее, — воспоминание, которым дышат «останки драгоценны» и которое передается от поколения к поколению.

«СУДЬБА ОДИССЕЯ»

Трагична не только история, но и судьба отдельного человека. В стихотворении «Судьба Одиссея» «богобоязненный страдалец», в котором легко угадать другое «я» поэта, вынес все испытания, преодолел все препятствия. Он остался мужественным, стойким, твердым. Ничто не потрясло «души высокой», пока он не добрался «до милых родины давно желанных скал». И тут «рок жестокий» придумал ему коварное наказание: вступив на родную землю, он «отчизны не познал». Такова, по мысли Батюшкова, тяжкая участь человека, служащего игрушкой неведомых роковых сил. Трагизм положения человека в мире ставит перед поэтом серьезные философские и художественные задачи: в чем смысл жизни? где найти нравственную опору в противостоянии истории? находится ли она вне человека или в нем самом? Батюшков не мог уйти от ответа на такие вопросы и бился над решением непростых загадок бытия.

С течением времени в Батюшкове все прочнее укрепляется мысль о неизменности души, стойкости и мужественности перед лицом исторических обстоятельств. Эта смелость переживания бытия — залог вечности поэтического таланта. Стоическая нравственная твердость становится опорой Батюшкова. И тут с поэта возьмут пример Пушкин и особенно Баратынский. К ней нужно добавить память о светлой и прекрасной юности, а также глубокое религиозное чувство, веру, к которой все чаше обращался поэт.

Почти все стихотворения, написанные после 1815 г., отмечены высочайшими художественными достоинствами. Сквозь легкий покров метафорического языка и антологической эмблематики в них ощутимо проступает беспощадная искренность. В элегии «Разлука» поэт признается, что не может избавиться от душевных терзаний, которые преследуют его и теребят раны сердца. Уйти от себя поэт не в силах, хотя переезжает с места на место. Переживание боли он передает как результат всего прошлого опыта:

Напрасно покидал страну моих отцов,
Друзей души, блестящие искусства;
И в шуме грозных битв, под тению шатров,
Старался усыпить встревоженные чувства.
Ах! небо чуждое не лечит сердца ран!

В другом стихотворении («Мой гений») поэт чувствует глубокий разлад между разумом, трезво оценивающим любовную катастрофу (разрыв с возлюбленной, Анной Фурман), и влечением сердца, не повинующегося голосу рассудка:

О память сердца! ты сильней
Рассудка памяти печальной
И часто сладостью своей
Меня в стране пленяешь дальной.

Этот разлад не скрашивает ни прекрасная природа, ни наивное желание скрыться в благословенных южных краях («Таврида»). «Память сердца» волнует и преследует его. Временами Батюшкову кажется, что гений творчества спасет его от мучительных терзаний («усладит печальный сон»), но все чаще к нему приходят мысли о безвременной и неизбежной смерти, о полном забвенье. В «новой жизни», в расцветающей весне с ее дарами поэту нет места («Последняя весна»). Даже дарование исчезает, не в силах излечить мятущуюся душу («Я чувствую, мой дар в поэзии погас...»).

Все эти настроения связаны у Батюшкова уже с новой проблематикой — романтическим переживанием оторванности от современности. Сильное, но неразделенное любовное чувство вставлено им в раму типично романтических конфликтов: ранней и неотвратимой гибели цветущей молодости, всего прекрасного — гибели, ощущаемой вечным законом роковых предначертаний свыше, неподвластных человеческой воле.

«К ДРУГУ»

Итогом печальных размышлений об участи человека явилось стихотворение «К другу», одно из лучших у поэта. Оно обращено к князю П.А. Вяземскому. В нем Батюшков прощается с юностью:

Скажи, мудрец младой, что прочно на земли?
Где постоянно жизни счастье?

Наивная и прекрасная пора юности прошла:

Мы область призраков обманчивых прошли;
Мы пили чашу сладострастья...

Батюшков по-прежнему метафорически обозначает богатства души, дары жизни, эстетизируя их и не называя прямыми именами. Его поэтического словоупотребления почти не коснулись перемены. Но художественная мысль и слог принадлежат уже зрелому мастеру. Новый Батюшков не может довольствовать мечтами и надеждами. Чувство и разум говорят ему, что путь человечества и каждого человека — исчезновение, смерть. Ни любовь, ни дружба, ни поэзия, ни ум, ни эмоции — ничто не может устоять перед забвением:

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

В мире царствует один всеобщий закон: земная жизнь — это не вечные наслаждения, а вечные утраты. Все тленно, все гибнет, и человек — всего лишь «минутный странник». Если раньше поэт отвергал суету, бежал от нее в уединенный «домик», надеялся, что удастся избежать ее, то ныне он понимает, что земной мир — это суета и спастись от нее нельзя: «Так здесь все суетно в обители сует!».

В поисках выхода Батюшков вновь уходит в себя. Эти типично романтическое решение вставшей перед ним проблемы. Внешняя материальная действительность мыслится косной, грубой, подвластной слепым законам и потому неспособной разрешить сомнения духа. Разрешение духовного кризиса надо искать в самом себе. Значит, для романтика на земле нет никакой точки опоры, кроме его «я». Но и оно исчезает. Грозные вопросы встали перед Батюшковым во всей остроте и мощи. Ответ на них поэт находит в религии, в вере, там, где соединены земное и небесное, человек и Бог.

Ощутив твердую почву веры, поэт преодолевает духовный кризис. Теперь надо найти место поэзии в новой жизненной программе. Результатом этих размышлений стало стихотворение «Надежда», открывшее раздел элегий в сборнике «Опыты в стихах и прозе».

В стихотворении слово «надежда» употреблено вкупе с выражением «лучшая жизнь» (т. е. загробная) — «надежда лучшей жизни». Теперь Батюшков думает о земном бытии как приготовлении к потустороннему блаженству. При этом рели-

гиозная вера и христианская мораль не препятствуют поэтическому творчеству. Надежда на «лучшую жизнь» — прежде всего «доверенность к Творцу», предполагающая приятие земной жизни во всей ее полноте. Творец, рассуждает Батюшков, «Меня провел сквозь бранный пламень»; его рука «таинственно спасала» от врага; он дал силу «сносить Труды и глад и непогоду» и «в бедстве сохранить Души возвышенной свободу...». Доверие к Творцу — доверие к жизни. В его ведении и наша любовь к прекрасному и к поэзии:

Он есть источник чувств высоких.
Любви к изящному прямой,
И мыслей чистых и глубоких!

Отказ от земных испытаний и радостей, печалей и наслаждений, от всех жизненных впечатлений и выражающей их поэзии не выдерживает критики с религиозно-гуманистической точки зрения. Это был очень важный момент в умонастроении Батюшкова. Отныне земная жизнь осмыслена не в эпикурейском плане, а в серьезно трагическом, подчас даже с явными нотами безысходности («Изречение Мельхиседека»), но от нее не отринуты ни человечность, ни красота, ни поэзия. Ключевое слово в этой жизненной программе «надежда» связывается со словами «терпение» и «мужество». В его смысловой круг входят понятия твердости, стойкости перед ударами судьбы («Мужайся; будь в терпенье камень»).

Перемена в миросозерцании побудила Батюшкова к интенсивному литературному творчеству. В это время он написал «Песнь Гаральда Смелого», начал элегию «Переход через Рейн» и стихотворение «Гезиод и Омир — соперники». Тогда же поэт счел нужным обобщить свой опыт лирика в нескольких статьях («Ариост и Тасс», «Петрарка», «О впечатлениях и жизни поэта», «<Нечто о поэте и поэзии>», «О характере Ломоносова», «Две аллегории», «О лучших свойствах сердца»). Впоследствии к ним присоединились «Вечер у Кантемира» и «Речь о влиянии легкой поэзии на язык».

В статьях Батюшков формулирует и защищает от нападок принципы романтизма: «Надобно, чтобы вся жизнь, все тайные помышления, все пристрастия клонились к одному предмету, и сей предмет должен быть — Искусство. Поэзия, осмелюсь сказать, требует всего человека». Батюшков имел в виду не только полную

самоотдачу в искусстве, но и полноту и многообразие впечатлений, в которых нуждается поэзия, ибо скудный жизненный опыт истощает ее. По мнению Батюшкова, можно знать правила, можно изучить образцы, но научиться «творить изящное» нельзя. Он не считает, что социальные условия формируют «образ жизни» поэта и его характер, но не отрицает влияния общества, хотя оценивает воздействие внешней среды целиком отрицательно. В «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» Батюшков горячо отстаивал важное значение малых лирических жанров («поэзия и в малых сих родах есть искусство трудное, требующее всей жизни и всех усилий душевных»), говоривших «языком страсти и любви, любимейшим языком муз». При этом он ссылался на историю греческой, римской и русской словесности.

«ОПЫТЫ В СТИХАХ И ПРОЗЕ»

Своеобразным завершением творческой жизни Батюшкова на рубеже 1816—1817 гг. и крупнейшим событием в литературе того времени стал сборник «Опыты в стихах и прозе», вышедший в свет осенью 1817 г. Сборник готовился довольно долго. Щепетильный и мнительный, поэт был не уверен в своем таланте, отказался поместить портрет и строго предупреждал своего друга Гнедича, чтобы тот выпустил книгу «без шуму, без похвал, без артиллерии».

Название «Опыты...» Батюшков дал своей книге, по всей видимости, в подражание любимому им Монтеню. Смысл заглавия можно понять не как «ученические пробы пера», а как «опыты жизни», воплощенные в стихах и в прозе. В предваряющем стихотворную часть послании «К друзьям» поэт дает ключ к расшифровке заглавия и к построению сборника: он пишет об истории своих «страстей». Сборник стихов — это «журнал», т. е. дневник.

Батюшков стремился представить свою жизнь в разнообразии страстей, мыслей, настроений, а свое лирическое творчество — в многообразии жанров. Весь стихотворный материал был разделен на три части по жанровому принципу: «Элегии», «Послания», «Смесь». Жанровый принцип расположения стихотворений свидетельствовал о том, что над Батюшковым еще тяготели жанровое мышление, приличия, правила и регламентации, сохранившиеся в литера-

туре и после ушедшего XVIII в. Однако этот принцип был выдержан не до конца: например, в раздел «Смесь» попали такие типичные исторические (эпические) элегии, как «Умирающий Тасс» и «Переход через Рейн», послание «К Никите», а в раздел «Элегии» были включены послания «К Г<недичу>», «К Д<ашкову>», «К другу». Это означало, что жанровые перегородки стали стираться, а сами жанры смешиваться. Батюшков и был одним из первых поэтов, кто способствовал диффузии лирических жанров и предпочитал мыслить элегии, послания и другие «средние» жанры в составе некоей общей малой формы («малые жанры»), почти не делая различий между, например, элегией и посланием.

Критика встретила «Опыты в стихах и прозе» доброжелательно. Книга принесла поэту известность и закрепила за ним славу одного из крупнейших современных лириков в кругу знатоков и ценителей поэзии.

По-прежнему неудовлетворенный современным ему обществом и ходом истории в целом, разочарованный в земной жизни, не дающей подлинного и, главное, вечного счастья, Батюшков выбирает для себя позицию скорбного скептика, отважно встречающего невзгоды и бедствия, непреклонного в своем стоическом противостоянии суетному миру злобы, пошлости, материального интереса и бездуховности. В этом итог периода 1812—1816 гг.

ЛИРИКА 1817—1821 ГОДОВ. АНТОЛОГИЧЕСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

Последний период в творческой жизни Батюшкова отмечен значительными лирическими произведениями. Среди них элегии («Умирающий Тасс», «Беседка муз», новая редакция «Мечты», «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...», «Есть наслаждение и в дикости лесов...»), послания («К Никите», «<К С.С. Уварову>», «<П.А. Вяземскому>», «Послание к А.И. Тургеневу», «К творцу “Истории государства Российского”», «<Князю П.И. Шаликову>», «Жуковский время все поглотит...»), большие циклы «<Из греческой антологии>», «Подражания древним», лирические миниатюры («Подражание Ариосту», «Изречение Мельхиседека»), надписи и др.

«УМИРАЮЩИЙ ТАСС»

В середине весны 1817 г. Батюшков закончил большую элегию «Умирающий Тасс». Объясняя Вяземскому замысел стихотворения, он писал: «Кажется мне, лучшее мое произведение... А вот что Тасс: он умирает в Риме. Кругом его друзья и монахи. Из окна виден весь Рим, и Тибр, и Капитолий, куда папа и кардиналы несут венец стихотворцу. Но он умирает и в последний миг желает еще раз взглянуть на Рим,

...на древнее Квиритов пепелище.

Солнце в сиянии потухает за Римом и жизнь поэта... Вот сюжет».

Хотя Батюшкову не удалось избежать в элегии декларативности и риторичности, за что, вероятно, она не понравилась Пушкину, назвавшему ее «тощим произведением», тем не менее известный шаг в расширении возможностей элегии был им все-таки сделан.

В стихотворении доминирует романтический мотив судьбы как проявления власти роковых сил над личностью. Индивидуальная судьба героя рассматривается в контексте общих проблем бытия, напряженный драматизм произведения является следствием конфликта между героем и действительностью, что приводит к трагической развязке. Традиционная романтическая тема совпадает с любимой темой Батюшкова: поэт получает признание, и его ожидает торжество на излете жизни, когда путь страданий и скорбей остался уже позади. Эту личную тему поэт решает, выражая психологические переживания человека иной эпохи и иной культуры.

Торквато Тассо у Батюшкова — набожный христианин-католик и гражданин Рима, благоговейно относящийся к его славе. Вместе с тем он поэт, предающийся разнообразным впечатлениям. Он умел любить и не отрекался от земных наслаждений. Вся жизнь Тассо изображена Батюшковым как цепь беспримерных страданий. Всюду он был изгнанником, но «и в узах... душой не изменился». Религиозно-философское настроение Тассо близко самому Батюшкову: ему, как и его герою, свойственны твердость, мужество и терпение, позволившее вынести горести, посланные «злой судьбиной».

Как христианин, Тассо верит в загробный мир, во встречу с возлюбленной Элеонорой, а земную жизнь представляет скорбным преддверием вечного блаженного бытия. Тем самым переживания Тассо мотивированы воспитавшей его культурой, религиозными и общественными понятиями средневековой эпохи. Он мысленно обращается к Италии, видит ее «небо сладостное», ему дороги Капитолий, священные горы, Тибр, «поитель всех племен». Поэзия Тассо вдохновлена подвигами рыцарей, несших христианство на Ближний Восток. Воображение уносит итальянского поэта и в античные времена. Он жаждет триумфа, он честолюбив и знает, что «ему венец бессмертья обречен, Рукою муз и славы соплетенный». Наконец, он — пророк, потому что предсказывает себе печальную участь и давно предузнал свой жизненный жребий. Вот это сплетение национально-исторических примет, призванных придать образу Тассо индивидуально-человеческую характерность, пожалуй, и было тем новым словом, которое сказал Батюшков в этой исторической (эпической) элегии.

«ИЗ ГРЕЧЕСКОЙ АНТОЛОГИИ»

Новаторский характер носили и антологические стихотворения поэта. Для раннего Батюшкова античность — средоточие чувственных наслаждений. В этом духе понята и античная лирика. Теперь поэту близки в античности иные свойства — простота, мужество, драматизм страстей.

Жанр антологического стихотворения[1] был издавна трудной, но необходимой для поэта художественной школой вследствие предъявляемых к нему устойчивых требований краткой, сжатой выразительности. Заслуга Батюшкова в том, что он избежал как внешней декоративности, форсированной экзотичности, щегольства античными реалиями и приметами быта, так и манерной передачи чувств, излишней чувствительности и трогательности. Античную антологию он понял как воплощение национального духа древних греков, как нравственное бытие народа, которое невозвратимо. Обращаясь к античности, поэт решал современные ему проблемы национально-исторической самобытности и народности.

[1] Стихотворения, представляющие собой либо переводы и переложения античных авторов, либо созданные в духе античной лирики.

С точки зрения Батюшкова, греческий мир полон драматических столкновений. Его признанная гармоническая уравновешенность рождалась из примирения противоречивых начал. Человеку античности не чужды ни пылкая любовь, ни испепеляющая ревность, ни страх перед могучими роковыми силами. Но все его ощущения земные, потому что античному человеку чужда идея загробной жизни, свойственная христианскому миру. Для античного человека все кончается на этом свете:

Из вечной сени
Ничем не призовем твоей прискорбной тени:
Добычу не отдаст завистливый Аид.

Миросозерцание античного человека можно раскрыть лишь через его духовный, внутренний мир. Наиболее личной, индивидуальной страстью выступает любовь. Поэтому в лирике Батюшкова господствует принцип «антологического индивидуализма». В любви античный человек высказывается весь.

В одном из лучших стихотворений цикла «Свершилось: Никагор и пламенный Эрот...» замечательно передана победа юноши над неприступной красавицей, достигнутая, как верил он, с помощью бога любви. Живописность и пластика картины подчеркивают упоение любовью. Чрезвычайно смел поэтический образ «развалин роскошного убора», контрастный счастливому мгновению:

Вы видите кругом рассеяны небрежно
Одежды пышные надменной красоты,
Покровы легкие из дымки белоснежной,
И обувь стройная, и свежие цветы.
Здесь все развалины роскошного убора,
Свидетели любви и счастья Никагора!

Вся эта картина понята и изображена романтиком, для которого изящество сцены проникнуто грацией наслаждения. И вместе с тем из стихотворения видно, как поэтически вырос Батюшков: все строго, сжато, нет восторженности, названы только необходимые детали.

Помимо темы любви Батюшков коснулся и тем смерти, ревности, дружбы и гражданской гордости. В стихотворении «Явор к прохожему» рассказана история «дружеской» привязанности

винограда к «полуистлевшему пню дерева». Грек учился дружбе у природы и призывал богов благословлять это высокое чувство, по-романтически понятое и выраженное Батюшковым. Исчезновение былой славы и красоты сопряжено с гибелью древней культуры и когда-то процветавшего государства, о былом величии которого плачут нереиды на развалинах Коринфа.

В антологических стихотворениях Батюшков пропел гимн жизни, ее красоте, ее величию, ее тревогам. Только самоотверженная и открытая битва с превратностями судьбы дает ощущение полноты и радости бытия:

С отвагой на челе и с пламенем в крови
Я плыл, но с бурей вдруг предстала смерть ужасна.
О юный плаватель, сколь жизнь твоя прекрасна!
Вверяйся челноку! плыви!

Героическая тема противостояния опасностям, сопротивления обстоятельствам, несмотря на возможность поражения и неизбежность смерти, достойно венчает антологический цикл.

«ПОДРАЖАНИЯ ДРЕВНИМ»

Другое обращение Батюшкова к античной поэзии — цикл «Подражания древним», состоящий из шести стихотворений. В отличие от цикла «Из греческой антологии» эти стихотворения — не переводы античных лириков, а оригинальные произведения, в которых воспроизведены дух и стиль антологии.

В «Подражаниях древним» поэт достиг удивительного лаконизма, художественной емкости и проявил безошибочный эстетический вкус. Лирические темы в новом цикле остались прежними — любовь и смерть, отвага и стойкость в бурях жизни.

В «Подражаниях древним» Батюшков не поет гимны земной страсти и не упивается радостями наслаждения. В стихотворении «Скалы чувствительны к свирели...» о горячей любви юноши говорят символические образы: страсть всегда слита с поэзией, и вся природа оживает, слыша любовные песнопения. «Скалы», «верблюд», «розы» откликаются на звуки свирели, на «песнь», на соловьиные трели. Батюшков обращается к давним литературным традициям, где эти образы прочно спаяны, и оживляет их, передавая как только что произошедшую жиз-

ненную сценку: юноша упрекает «красавицу», глухую к голосу его любви и не пришедшую на свидание: «А ты, красавица... Не постигаю я». Благодаря естественности поведения и речи традиционные образы неожиданно теряют свою условность и обретают свежесть. Эта гармония традиционного и нового, индивидуального и общего, преходящего и вечного, иллюзорного и действительного особенно пленительна у Батюшкова.

Завершается цикл призывом к доблести и отваге. Что ожидает героя в жизненной битве — не так уж важно. Существенно другое — только в бою обретается победа:

Ты хочешь меду, сын? — так жала не страшись;
Венца победы? — смело к бою!
Ты перлов жаждешь? — так спустись
На дно, где крокодил зияет под водою.
Не бойся! Бог решит. Лишь смелым он отец.
Лишь смелым перлы, мед, иль гибель... иль венец.

«Подражания древним» стали последним крупным поэтическим произведением Батюшкова (после них написаны «Жуковский, время всё проглотит...» и «Изречение Мельхиседека»).

В целом антологическое творчество Батюшкова движется «от светлого аполлонизма и унылой элегичности через героический стоицизм к христианскому мироощущению»[1]. В жанре антологического стихотворения Батюшков достиг большого совершенства. В нем нашли выражение его поздние глубоко трагические раздумья о жизни.

На этом творческий путь поэта был прерван страшной болезнью (сумасшествие). Говоря о незавершенности жизни Батюшкова в литературе («не созревшие надежды»), Пушкин писал о необходимости «уважить» его «несчастия», помня, как много дал Батюшков и как много было обещано его талантом.

«ШКОЛА ГАРМОНИЧЕСКОЙ ТОЧНОСТИ»

А.С. Пушкин отнес первых русских романтиков Жуковского и Батюшкова к «школе гармонической точности». Батюшков всецело принадлежал ей и много сделал для ее

[1] *Кибальник С.А.* Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л., 1990. С. 79. Подробнее об антологическом жанре у Батюшкова см. в этой же книге.

поэтических успехов. Заслуги этой «школы» состояли в том, что она впервые в русской поэзии выдвинула на авансцену литературы «средний» стиль и «средние» жанры (малые формы). Батюшков, как и Жуковский, создал поэтический язык (законы сочетаемости слов разных стилистических пластов и их устойчивые формулы), пригодный для выражения внутреннего мира личности. С этой целью он, сходно с Жуковским, оживил в слове дремавшие в нем эмоциональные значения и оттенки, метафорические смыслы, обширный круг его значимых ассоциаций, все то, что называется эмоциональным ореолом слова.

В стихотворениях слова подбирались по их лексической и стилистической уместности. Это означало, что лексические значения и стилистическая окраска рядом или близко стоящих слов не могли противоречить друг другу. Слова «высокого» и «среднего» стиля не должны были «спорить» между собой (например, в послании «Мои пенаты» — «Без *злата мил* и красен», где славянизм «злата» сочетается, не вызывая сопротивления, с разговорно-литературным, обиходным словом «мил»). Те же стилистические маркированные слова могут естественно соединяться с просторечным «шалаш» («Мне мил *шалаш* простой, Без *злата мил* и красен...»).

«Школа гармонической точности» негласно требовала, чтобы слова подбирались с учетом звуковой гармонии: звуки должны ласкать ухо. Поэтому предпочтение отдавалось «приятным» звукам (*л, м, н* и гласным), тогда как шипящие исключались. Не допускался или считался неудачным стык согласных.

Добившись лексической и стилистической уместности сочетания слов в целях передачи интимных переживаний, в целях психологической истинности, «школа гармонической точности» не могла, однако, сделать еще один шаг и достичь предметной точности. Иначе говоря, она не могла одновременно сохранить точность и психологическую, и предметную. В стихотворении «Мои пенаты» Батюшков дает «довольно пестрый набор обозначений того “уголка”, где обитает поэт: *обитель, хижина, шалаш, хата, домик*... Ни один из этих поэтических синонимов не служит точным определением того действительного дома, где живет или мог бы жить поэт»[1]. Все

[1] *Серман И.З.* К. Батюшков. «Мои пенаты. Послание к Жуковскому и Вяземскому». В кн.: Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 55—56.

синонимические обозначения местопребывания поэта точны и не точны. Они точны с точки зрения «школы гармонической точности», поскольку поэт прямо сказал, что живет в стране поэзии. Но они не точны с точки зрения предметной, объективной правды: «домик» Батюшкова — метафорический, но не реальный. Поэтому Пушкин, исходя из принципов иной поэтики, мог сделать упрек Батюшкову: в его стихотворении «смешаны» «обычаи жителя подмосковной деревни» с «обычаями мифологии». С одной стороны, *пенаты, лары, парки тощи*, а с другой — *пестуны, норы, кельи, хата*.

Еще пример. Стихотворение Батюшкова «Выздоровление» начинается стихами:

Как ландыш под серпом убийственным жнеца
Склоняет голову и вянет,
Так я в болезни ждал безвременно конца
И думал: парки час настанет.

Пушкин на полях «Опытов...», где помещено это стихотворение, заметил, что ландыш растет в лесу, а не на «пашнях засеянных», и потому он не может гибнуть «под серпом», а только под косой. Он опять упрекнул Батюшкова в отсутствии в его стихотворении предметной, объективной точности. Для Батюшкова же, как и для всей «школы гармонической точности», она была безразлична. Он хотел соблюсти только точность психологическую, только точность лексического и стилистического выражения внутреннего мира. Для этого нужно было найти образ неумолимой смерти. Им стал «серп убийственный». Для Батюшкова не имело никакого значения, что ландыш не может погибать под серпом. Ему важно было создать выразительный образ трогательной гибели нежного и беззащитного цветка от беспощадного орудия смерти, чего он и достиг с помощью лексических и стилистических средств (все слова получают дополнительные эмоциональные значения, реализующие метафору смерти: *под серпом убийственным, склоняет голову и вянет* и т. д.).

В пользу этих соображений говорит то, что Батюшков, конечно, знал и мог легко вставить в свое стихотворение другой поэтический образ смерти — *косу* вместо *серпа*. Переменить «серп» на «косу» для такого мастера, как Батюшков, ничего

не стоило. В стихотворении «Мои пенаты» фигурирует именно этот образ:

Пока бежит за нами
Бог времени седой
И губит луг с цветами
Безжалостной косой…

«Школа гармонической точности» достигла точности эмоциональной, точности выражения внутреннего мира, но не сделала новый шаг — не соединила психологическую точность, лексическую и стилистическую уместность слова с точностью предметной. Однако и то, чего она добилась, имело великое значение для русской поэзии, для которой был отныне открыт внутренний мир личности и которая благодаря этому вышла на просторы романтизма. Жанровое мышление было решительно поколеблено, а игра стилистическими возможностями слова, различными стилями приобрела решающее значение.

Перед русской поэзией встала задача соединить лексическую и стилистическую точность с точностью предметной, сделать так, чтобы предметная точность была одновременно и точностью эмоциональной, а точность эмоциональная — точностью предметной. Решение этой задачи связано с именем Пушкина, которому и принадлежит заслуга завершения сложного процесса созидания русского литературного языка, в которое внесла свой вклад «школа гармонической точности» с ее ведущими поэтами — Жуковским и Батюшковым.

Основные понятия

Романтизм, «легкая поэзия», антологический жанр, подражания древним, дружеское послание, элегия, эпическая (историческая) элегия, лирический герой, «школа гармонической точности».

Вопросы и задания

1. Определите периоды творчества Батюшкова и дайте их краткую характеристику.
2. Какова роль античной культуры и культуры итальянского Возрождения, лирики европейского (французского) либертинажа, в ча-

стности лирики Парни, в формировании эстетических вкусов Батюшкова?

3. Принципы стиля «школы гармонической точности» в понимании Батюшкова и их отражение в его поэзии.

4. «Маленькая философия» Батюшкова и кризис его философско-эстетических взглядов.

5. Назовите наиболее характерные произведения раннего Батюшкова и дайте анализ его ранней лирики.

6. Обозначьте пути преодоления духовного кризиса и формирования жанра эпической (исторической) элегии. Проанализируйте наиболее характерные, по вашему мнению, образцы.

7. Трагическая лирика позднего Батюшкова и ее воплощение. Антологический жанр и его особенности. Цикл «Подражания древним».

8. Сравните стиль лирики Батюшкова со стилем лирики Жуковского и выявите их сходство и различие.

9. Структура сборника «Опыты в стихах и прозе».

10. Значение Батюшкова в истории русской поэзии.

Литература

Коровин В.И. «И жил так точно, как писал...» (К.Н. Батюшков). М., 1987.

Кошелев В.А. Константин Батюшков: странствия и страсти. М., 1987.*

Майков Л.Н. Батюшков, его жизнь и сочинения. СПб., 1896.*

Проскурин О.А. «Победитель всех гекторов халдейских». — «Вопросы литературы», 1987, № 6.

Сандомирская В.Б. К.Н. Батюшков. — В кн.: История русской поэзии. Т. 1. Л., 1968.+

Семенко И.М. Батюшков и его «Опыты». — В кн.: К.Н. Батюшков. Опыты в стихах и прозе. М. («Литературные памятники»), 1977.*

Серман И.З. К. Батюшков. «Мои пенаты...». — В кн.: Поэтический строй русской лирики. Л., 1973.*

Тоддес Е.А. Перечитывая Батюшкова. — В кн.: К.Н. Батюшков. Опыты в стихах. М., 1987.

Томашевский Б.В. К.Н. Батюшков. — В кн.: К.Н. Батюшков. Стихотворения. М.; Л., 1948.*

Флейшман Л.С. Из истории элегии в пушкинскую эпоху. — В кн.: Ученые записки Латвийского ГУ им. П. Стучки. Рига, 1968.

Фридман Н.В. Поэзия Батюшкова. М., 1971.

ГЛАВА 4
ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО ДЕКАБРИСТОВ

Наряду с психологическим течением русского романтизма возникло *гражданское, или социальное, течение*. Его ядро составили литераторы-декабристы. Поэтому гражданский, или социальный, романтизм еще называют *декабристским романтизмом*. Однако декабристский романтизм — только часть гражданского, или социального, течения русского романтизма. Понятие гражданского романтизма шире понятий декабристский романтизм и декабристская литература. К нему относится (в определенные периоды) творчество не только участников декабристских организаций, но и литераторов, не принимавших участия в движении декабристов (П.А. Вяземского[1], А.С. Пушкина, Н.М. Языкова и др.). Однако формирование гражданского, или социального, течения связано прежде всего с литературной и общественной деятельностью декабристов, оно наиболее ярко, полно и последовательно воплотилось в их творчестве. К числу крупнейших писателей-декабристов относятся П.А. Катенин, Ф.Н. Глинка, В.Ф. Раевский, К.Ф. Рылеев, братья Н.А. и А.А. Бестужевы, В.К. Кюхельбекер, А.И. Одоевский, А.О. Корнилович.

Образование гражданского, или социального, течения русского романтизма непосредственно связано с созданием Союза Спасения (1816—1817), Союза Благоденствия (1818—1821), Северного и Южного тайных обществ (1823—1825)[2]. В документах этих обществ содержались политические установки, касающиеся, в частности, изящной словесности. Так, Союз Благоденствия следующим образом формулировал свои задачи в области искусства и литературы: «Изыскать средства изящным искусствам дать надлежащее направление, состоящее не в изнеживании чувств, но в укреплении и возвышении нравственного существа нашего». В целом декаб-

[1] Одним из исследователей П.А. Вяземский был остроумно назван «декабристом без декабря».

[2] Соответственно участию декабристов в ранних и поздних организациях выделяются два поколения — старшее (П.А. Катенин, Ф.Н. Глинка) и младшее (В.К. Кюхельбекер, К.Ф. Рылеев, А.И. Одоевский и др.). Старшее поколение вошло в литературу в середине 1810-х, младшее — в начале 1820-х гг. Многие декабристы продолжили литературный труд и после 1825 г. Например, А.А. Бестужев (Марлинский) пережил пик популярности именно в 1830—1840-е гг., А.И. Одоевский написал свои лучшие произведения (исторические баллады, поэму «Василько») в конце 1820-х—1830-е гг. В.К. Кюхельбекер второй раз вошел в литературу в 1830-е гг. (его публикации помещались в журналах без подписи).

ристы отводили литературе служебную роль и рассматривали ее как средство агитации и пропаганды своих взглядов. Это, однако, не означало, что они не обращали внимания на качество литературной продукции или что все они имели одинаковые литературные вкусы и пристрастия. Одни принимали романтизм, другие открещивались от него. По-разному понимали декабристы и сам романтизм: одни восприняли уроки «школы гармонической точности», другие их отрицали. Среди них, исходя из определения, данного Ю.Н. Тыняновым, были «архаисты» — сторонники традиций высокой гражданской лирики XVIII в., взглядов на литературный язык Шишкова, и «новаторы», усвоившие стилистические принципы поэтического языка Жуковского и Батюшкова. К числу «архаистов» относятся П.А. Катенин, В.К. Кюхельбекер, к «новаторам» — А.А. Бестужев (Марлинский), К.Ф. Рылеев, А.И. Одоевский и др.

Разнообразие литературных вкусов и дарований, интерес к различным темам, жанрам и стилям не мешает выделить общие тенденции декабристского романтизма, придавшего лицо гражданскому, или социальному, течению в русском романтизме в период расцвета декабристского движения, т. е. до 1825 г. Задачи декабристской литературы состояли в том, чтобы воспитывать гражданские чувства и взгляды читателей. В этом сказывается ее связь с традициями XVIII в., с эпохой Просвещения. С позиции декабристов, чувства человека воспитываются не в узком дружеском, семейном кругу (как, например, у В. Жуковского, К. Батюшкова), а на общественном поприще, на гражданских, исторических примерах. Это заставило декабристов вслед за литераторами первых годов XIX в. (например, В. Попугаевым, написавшим статьи «О необходимости исторических познаний для общественного воспитания», «Об истории как предмете политического воспитания» и др.) обратиться к национальной истории. Историческое прошлое разных народов (России, Украины, Ливонии, Греции, как современной, так и античной, античного Рима, древней Иудеи и др.) наиболее часто становится объектом изображения в творчестве декабристов.

Некоторые периоды русской истории, с позиций декабристов, являются ключевыми — в них ярко выразились общие черты русского национального самосознания. Один из таких периодов — становление, а затем и трагическая гибель вечевых республик Новгорода и Пскова (исторические баллады А. Одоевского «Послы Пскова», «Зосима», «Старица-пророчица», повесть А. Бестужева «Роман и Ольга» и др.). Вечевые республики представлялись декабристам образцом гражданского устройства, исконной формой жизни русского общества. Историю республик Новгорода и Пскова декабристы противопоставляли истории Москвы, которая олицетворяла деспотическое царское правление (на этом противопоставлении строится, например, повесть «Роман и Ольга»). В истории Смутного времени (XVIII в.) декабристы находили подтверждение своей мысли о том, что без ясных нравственно-гражданских ориентиров в сложное, переходное время не может состояться человеческая личность (повесть А. Бестужева «Изменник», драма В. Кюхельбекера «Прокофий Ляпунов» и др.).

Неоднозначно оценивались в декабристской (как и в последующей) литературе личность Петра и эпоха петровских преобразований. Наиболее значительные произведения на эту тему, выражающие противоположные позиции, — думы и поэмы К. Рылеева «Петр Великий в Острогожске», «Войнаровский», с одной стороны, повести и статьи А. Корниловича «За Богом молитва, а за царем служба не пропадают», «Утро вечера мудренее»; «Нравы русских при Петре I» («О частной жизни императора Петра I», «Об увеселении русского двора при Петре I», «О первых балах в России», «О частной жизни русских при Петре I») — с другой. Особый интерес декабристов был направлен на таких исторических деятелей Украины, как Богдан Хмельницкий, Мазепа, Войнаровский и др. (повесть «Зиновий Богдан Хмельницкий» Ф. Глинки, дума «Хмельницкий» и поэма «Войнаровский» К. Рылеева и др.). История ливонских государств стала предметом изображения в исторических повестях декабристов: в цикле «замковских повестей» А. Бестужева («Замок Эйзен», «Замок Венден» (1821), «Замок Нейгаузен», «Ревельский турнир» (1824), в повести Н. Бестужева «Гуго фон-Брахт» (1823) и др.).

Своеобразен художественный историзм декабристской литературы. Задача художника-гражданина состоит в том, чтобы «постичь дух времени и назначенье века» (К. Рылеев). С позиции декабристов, «дух времени и назначенье века» оказываются сходными у многих народов в разные исторические периоды. Драматичная борьба тираноборцев с тиранией, требование устройства жизни на основе твердых и разумных законов составляют содержание различных исторических эпох. Исторические темы давали возможность для проявления деятельного характера героя декабристской литературы, поэтому исторические произведения, воплощенные в разнообразных жанрах (лироэпических, эпических, драматических), наиболее распространены в их творчестве.

Жанрово-видовой диапазон произведений декабристов чрезвычайно широк. В творческом наследии писателей декабристов нашли воплощение жанры лирические (от элегии, дружеского послания до оды), лироэпические (от баллады, думы до лирической поэмы), эпические (от басни, притчи до повести), драматические (от комедии до исторической драмы).

Декабристы остро ставили вопрос о национальной самобытности литературы, о разработке национально-самобытных форм. А. Бестужев в статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов» писал: «Мы всосали с молоком безнародность и удивление только к чужому. Измеряя свои произведения исполинскою меркою чужих гениев, нам свысока видится своя малость еще меньшею, и это чувство, не согретое народною гордостью, вместо того, чтобы возбудить рвение сотворить то, чего у нас нет, старается унизить даже и то, что есть». Стремление найти свежие, оригинальные и, главное, национально-своеобразные формы для русской литературы, соответствующие растущему национальному самосознанию, характерно для жанровых поисков декабристов. Так, например, появление в 1810-х годах баллад В.А. Жуковского было важным

событием в русской литературе. Однако декабристами баллады Жуковского воспринимались «как жанровая стилизация, перенесение готовых вещей»[1], как переводы с английского, немецкого и других языков. Это не могло удовлетворить писателей, стремившихся к национально-самобытной литературе. Декабристская баллада (П. Катенина, А. Одоевского, В. Кюхельбекера) была сознательно ориентирована на темы русской, часто исторической жизни, на национального героя, на использование образности и стилистики фольклора, произведений древнерусской литературы. В 1820-е годы К. Рылеев начал осваивать жанр думы, который был близок к балладе, но представлял собой самостоятельную, восходящую к украинской и польской литературе художественную форму.

Важной стороной стилистической манеры декабристов было использование в произведениях слов-сигналов[2].

Слово-сигнал — это определенный поэтический знак, при помощи которого устанавливается взаимопонимание между писателем и читателем: писатель подает читателю сигнал о непрямом значении того или иного слова, о том, что слово употреблено им в особом гражданском или политическом смысле. Так декабристы создают свой *устойчивый поэтический словарь*, свою *устойчивую образность*, имеющие вполне определенные и сразу же узнаваемые ассоциации. Например, слова *высокий* («Рабы, влачащие оковы, Высоких песен не поют!»), *святой* («Святую к родине любовь»), *священный* («Священный долг перед тобою...») подразумевают не только сильное и торжественно выраженное чувство, но прежде всего чувство, свойственное гражданину-патриоту, и выступают синонимами слова *гражданский*. Слово *славянин* вызывает ассоциации о гражданской доблести и вольнолюбии предков. Им декабристы нередко именуют себя, противопоставляя тем современникам («переродившимся славянам»), которые забыли о гражданском долге.

Гражданским содержанием наполнялись слова раб, цепи, кинжал, тиран, закон и др. Знаковыми стали для декабристов имена Кассия, Брута (римских политических деятелей, возглавивших республиканский заговор против Цезаря), Катона (римского республиканца, покончившего с собой после установления диктатуры Цезаря), Риеги (вождя испанской революции XIX в.), Н.И. Панина (русского государственного деятеля, пытавшегося ограничить власть Екатерины Великой), Н.С. Мордвинова (члена Государственного совета, считавшего, что власть царя должна быть ограничена конституцией) и др.

Путь национального развития литературы декабристы видели в том, чтобы обратиться к русским или общеславянским сюжетам, выдвинув в

---

[1] *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и Пушкин / В кн.: *Ю.Н. Тынянов.* Пушкин и его современники. М., 1969. С. 40.

[2] Термин слово-сигнал предложено В.А. Гофманом в статье «Литературное дело Рылеева». См.: *Рылеев К.Ф.* Полное собрание стихотворений. М., «Academia», 1934. С. 49—53.

них остро конфликтную ситуацию, в которой наиболее выигрышно мог бы проявить свои лучшие гражданско-патриотические качества и вольнолюбивые чувства положительный герой, личность общественно активная и мужественная. В этой связи декабристы сделали попытку создать обновленную систему жанров, в которой «средние» (элегии, послания, баллады, думы, поэмы) и даже «низкие» («подблюдные» и иные песни) жанры наполнились бы высоким, значимым содержанием, а «высокие» жанры были бы одушевлены живым личным, интимным чувством (отсюда понятны такие сближения — «*веселая* кровь», «к свободе пылает *любовь*», «*веселый* час свободы», «И славу пышную и *милую* свободу»). Таким образом декабристы нарушали жанровое мышление и способствовали переходу к мышлению стилями. Даже в том случае, если субъективно они отрицали романтизм (Катенин), все же объективно выступали самыми настоящими романтиками, провозгласив идеи народности, историзма (впрочем, не поднявшись до подлинного историзма), свободы личности.

ПОЭЗИЯ ДЕКАБРИСТОВ. П.А. КАТЕНИН. Ф.Н. ГЛИНКА

П.А. Катенин дебютировал в 1810 г. Высоким образцом, источником героических тем и образов была для Катенина литература классицизма, особенно французского. В традициях классицистической литературы, с использованием александрийского стиха и высокого слога, были представлены им и стихотворные вариации на темы Оссиана и античной литературы («Смерть Приама», «Эклога. Из Виргилия», «Песни в Сельме»).

Отечественная война 1812 г. стала переломным событием в жизни многих писателей, в том числе и Катенина. Личный военный опыт не мог не выразиться в новом направлении его поэзии. В творчестве Катенина появляются стихотворения, в которых лирический герой, прежде достаточно абстрактный, наделен автобиографическими чертами и в которых отражена индивидуальная судьба человека. Определенные автобиографические мотивы присутствуют в балладе «Певец Услад» (1817), рассказывающей о верности героя своей возлюбленной даже после ее смерти. Это не просто произведение с весьма распространенным литературным сюжетом, в нем отражен личный опыт Катенина, пережившего смерть невесты. Доказательством этих новых тенденций служит лирический герой элегии «Грусть на корабле» (1814), обнаруживающий определенные черты биографии поэта, в частности его трехлетние военные походы (1812—1814):

С жизненной бурей борюсь я три года,
Три года милых не видел в глаза.

Ярко проявилась в элегии индивидуальность Катенина, его новая, оригинальная манера. Во время господства утонченного, рафинированного

стиля поэзии В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова (поэзия «школы гармонической точности») интонация стихотворения Катенина была необычно резка. Естественность и мужественность интонации, простонародность стиля, необычная аллитерация стихотворения («Ветр нам противен, и якорь тяжелый Ко дну морскому корабль приковал» — упор на звук), жизнеутверждающий финал («Полно же, сердце. Вернемся к надежде, Чур, ретивое, себя не убей») свидетельствуют о самобытном взгляде поэта на элегию.

Особое место в творческом наследии Катенина занимают баллады («Наташа» (1814), «Певец» (1814), «Убийца» (1815), «Ольга» (1816)). В 1816 г. Катенин опубликовал балладу «Ольга», которая была, как и произведение Жуковского «Людмила», вольным переложением «Леноры» Бюргера. Это событие вызвало оживленную полемику о балладе между сторонниками Жуковского (Н.И. Гнедич) и Катенина (А.С. Грибоедов). Катенин иначе, чем Жуковский и Гнедич, представлял себе, как надо изображать национальный характер и народную жизнь. Если для Гнедича народный характер был гармоничен (что запечатлено в идиллии «Рыбаки»), то для Катенина народная жизнь и народный характер представлялись более противоречиво и сложно. В народном характере совмещались как злые, так и добрые начала. В балладе «Убийца» старик, воспитывающий сироту, и его убийца, терзаемый муками совести, — два проявления народного характера, в котором соседствуют добродетель и греховность.

Баллады Катенина были своеобразной реакцией на произведения В. Жуковского. Сюжеты произведений Катенина также восходили к западноевропейским источникам — балладам Бюргера, Гете, Шиллера, но поэт сознательно придал им национальное звучание, связал с конкретными событиями русской истории, с определенным историческим местом. В балладе «Наташа» события отнесены ко времени войны 1812 г. и разворачиваются в Москве, в «Ольге» упоминается о походах Петра I, в «Певце» действие происходит при дворе киевского князя Владимира. Катенин насыщает баллады народными поверьями, фольклорными образами, образами «Слово о полку Игореве»:

Вещий перст живые струны
Всколебал; гремят перуны:
Зверем рыщет он в леса,
Вьется птицей в небеса.

В основу баллад Катенина положены события, вписанные в национальную историю, автор широко использует фольклорные и древнерусские мотивы, включает в повествование просторечия, лишает сюжеты баллад мистических мотивов. Эти черты свидетельствовали о новой форме баллады, которую называют «простонародной». Эта форма оказалась достаточно продуктивной в русской литературе. Ей широко пользовались поэты-декабристы (Кюхельбекер, А. Одоевский) и Пушкин («Жених», «Утопленник»).

Катенин известен также как мастер стиха. Он умело владел александрийским стихом, гекзаметром, стихом испанских романцеро («Романсы о Сиде») и проводил эксперименты с твердыми жанрово-строфическими (сонет) и строфическими формами — терцинами («Уголин»), октавами (переводы из Ариосто и Тассо). Все это свидетельствует о том, что Катенин, как и гражданский, или социальный, романтизм в целом, искал новые формы содержательной выразительности.

Творчество другого представителя старшего поколения поэтов-декабристов Ф.Г. Глинки, как и Катенина, началось еще до войны 1812 г. В 1808 г. вышла в свет первая часть «Писем русского офицера», прославившая молодого автора.

Как поэт Глинка сложился рано. Его первые стихотворения связаны с войной 1812 г. («Военная песня», «Солдатская песня», «Песня сторожевого воина перед Бородинскою битвою», «Песня русского воина при виде горящей Москвы», «Авангардная песня» и др.). Героям войны Глинка посвятил серию своеобразных литературных портретов («Партизан Сеславин», «Партизан Давыдов», «Смерть Фигнера»). Поэзия Глинки выражает мировоззрение раннего этапа декабристского движения, для которого характерны благотворительность, просветительство, формирование общественного мнения.

Глинка придавал особое значение дидактической поэзии, воспитывающей гражданские добродетели и исправляющей пороки в человеке. Руководствуясь этими целями, он обращается к духовной поэзии — к переложению псалмов, к библейским сюжетам. Эти произведения были опубликованы им под названием «Опыты священной поэзии» (1826). Поэт заимствует из псалмов отдельные мотивы и образы, которые толкует в духе декабристских воззрений. Например, в «Блаженстве праведного» (вариации на темы I псалма) библейский текст подчинен просветительским филантропическим задачам:

О, сколь блажен правдивый муж,
Который грешным вслед не ходит
И лишь в союзе чистых душ
Отраду для души находит!

Духовные ценности сентименталистов — скромность, человеколюбие, пренебрежение к внешнему блеску, богатству, духовная чистота — особо ценились Глинкой и стали объектами изображения во многих его стихотворениях («Призвание сна», «Сельский сон», «К снегирю», «К соловью в клетке» и др.). Однако сентименталистская стилистика, образность этих стихотворений вмещает декабристский политический подтекст («Призвание сна»):

Ах, покажи мне край прелестной,
Где истина, в красе чудесной,
В своих незыблема правах;
Где просвещенью нет препоны,
Где силу премогли законы
И где свобода не в цепях!..

В «Опытах священной поэзии» возникает образ ветхозаветного пророка, в котором есть намеки и на самого поэта. Сначала он — грешник, мучимый сознанием своей слабости, несовершенства и одиночества; затем — человек, начинающий постигать истину, обретший надежду; потом — суровый праведник, идущий к людям, чтобы возвестить им грозную правду:

Воздвигнись, мой Пророк,
Ты будешь Божьими устами!
В толпах смущенных суетами:
Звучи в веках, святой глагол!

Образ пророка у Глинки предваряет знаменитый пушкинский образ (в стихотворении «Пророк»).

Наряду с несомненными поэтическими достоинствами «Опытов...», в них есть и существенные художественные промахи. Глинка не всегда мог вполне выдержать высокий библейский стиль: *приди к нам, Боже, в гости; Господь как будто почивал; разоблачились небеса.* Он мог обратиться к Богу с призывом:

Я умираю от тоски!
Ко мне, мой Боже, притеки!

Здесь высокая лексика совмещена с разговорно-обиходной интонацией, что вызвало иронические замечания Крылова: Глинка с Богом запанибрата, он Бога «в кумовья к себе позовет» — и Пушкина: Глинка заставляет Бога «говорить языком Дениса Давыдова».

Другая традиция, которую наследует Ф. Глинка («Отрывок из Фарсалии» (1818), «Опыт двух трагических явлений» (1817)), восходит к одической поэзии М.В. Ломоносова и Г.Р. Державина. Слог, насыщенный славянизмами, ораторская интонация, использование античной тематики связаны с традицией высокой поэзии и также подчинены у Глинки задачам выражения декабристских настроений. Анализ стилистики «Отрывка из Фарсалии» помогает определить, как формировался своеобразный словарь поэзии декабристов (слова-сигналы: рабство, сыны свободы, цепи, отчизна, толпа, оковы, малодушие, свободные римляне, тяжкий ярем, сети, рабы, свобода, блаженство, надежды, крепость духа, слабеть духом, мужество предков, бессмертье), как складывались ключевые понятия декабристского мировоззрения.

Несмотря на то, что эти две тенденции творчества Глинки (условно называемые «сентиментальная» и «одическая»), на первый взгляд, кажутся противоположными, можно говорить о единстве поэтического мира поэта, который достигается гражданским, просветительским взглядом на мир.

В 1820-е гг. в литературу входит новое поколение поэтов-декабристов — К. Рылеев, В. Кюхельбекер, А. Одоевский и др.

ПОЭЗИЯ К.Ф. РЫЛЕЕВА

Одним из самых ярких поэтов-декабристов младшего поколения был Кондратий Федорович Рылеев. Его творческая жизнь продолжалась недолго — с первых ученических опытов 1817—1819 гг. до последнего стихотворения (начало 1826), написанного в Петропавловской крепости.

Широкая известность пришла к Рылееву после публикации оды-сатиры «К временщику» (1820), которая была написана во вполне традиционном духе, но отличалась смелым содержанием. Первоначально в поэзии Рылеева параллельно сосуществуют стихотворения разных жанров и стилей — оды и элегии. Над Рылеевым тяготеют «правила» тогдашних пиитик. Гражданская и личная темы еще не смешиваются, хотя ода, например, приобретает новый строй. Ее темой становится не прославление монарха, не воинская доблесть, как это было в лирике XVIII в., а обычная гражданская служба.

Особенность лирики Рылеева заключается в том, что он не только наследует традиции гражданской поэзии прошлого столетия, но и усваивает достижения новой, романтической поэзии Жуковского и Батюшкова, в частности поэтический стиль Жуковского, используя те же устойчивые стиховые формулы.

Постепенно, однако, гражданская и интимная струи в лирике поэта начинают пересекаться: элегии и послания включают гражданские мотивы, а ода и сатира проникаются личными настроениями. Жанры и стили начинают смешиваться. Иначе говоря, в гражданском, или социальном, течении русского романтизма происходят те же процессы, что и в психологическом течении. Герой элегий, посланий (жанров, которые традиционно посвящались описанию интимных переживаний) обогащается чертами общественного человека («В.Н. Столыпиной», «На смерть Бейрона[1]»). Гражданские же страсти получают достоинство живых личных эмоций. Так рушатся жанровые перегородки, и жанровое мышление терпит значительный урон. Эта тенденция характерна для всей гражданской ветви русского романтизма.

Типично, например, стихотворение Рылеева «Я ль буду в роковое время...». С одной стороны, в нем очевидны черты оды и сатиры — высокая лексика («роковое время», «гражданина сан»), знаковые отсылки к именам героев древности и современности (Брут, Риэго), презрительно-обличительные выражения («изнеженное племя»), ораторская, декламационная интонация, рассчитанная на устное произношение, на публичную речь, обращенную к аудитории; с другой — проникнутое грустью элегическое размышление по поводу того, что молодое поколение не вступает на гражданское поприще.

[1] В такой огласовке часто можно встретить в русской поэзии имя Байрона.

ДУМЫ

С 1821 г. в творчестве Рылеева начинает складываться новый для русской литературы жанр — думы, лироэпического произведения, сходного с балладой, основанного на реальных исторических событиях, преданиях, лишенных, однако, фантастики. Рылеев особенно обращал внимание своих читателей на то, что дума — изобретение *славянской* поэзии, что в качестве фольклорного жанра она существовала давно на Украине и в Польше. В предисловии к своему сборнику «Думы» он писал: «Дума — старинное наследие от южных братьев наших, наше русское, родное изобретение. Поляки заняли ее от нас. Еще до сих пор украинцы поют думы о героях своих: Дорошенке, Нечае, Сагайдачном, Палее, и самому Мазепе приписывается сочинение одной из них»[1]. В начале XIX в. этот жанр народной поэзии получил распространение в литературе. Его ввел в литературу польский поэт Немцевич, на которого Рылеев сослался в том же предисловии. Однако не только фольклор стал единственной традицией, повлиявшей на литературный жанр думы. В думе можно различить признаки медитативной и исторической (эпической) элегии, оды, гимна и др.

Первую думу — «Курбский» (1821) поэт опубликовал с подзаголовком «элегия», и лишь начиная с «Артемона Матвеева» появляется новое жанровое определение — дума. Сходство с элегией видели в произведениях Рылеева многие его современники. Так, Белинский писал, что «дума есть тризна историческому событию или просто песня исторического содержания. Дума почти то же, что эпическая элегия»[2]. Критик П.А. Плетнев определил новый жанр как «лирический рассказ какого-нибудь события»[3]. Исторические события осмыслены в думах Рылеева в лирическом ключе: поэт сосредоточен на выражении внутреннего состояния исторической личности, как правило, в какой-либо кульминационный момент жизни.

Композиционно дума разделяется на две части — жизнеописание в нравственный урок, который следует из этого жизнеописания. В думе соединены два начала — эпическое и лирическое, агиографическое и агитационное. Из них главное — лирическое, агитационное, а жизнеописание (агиография) играет подчиненную роль.

Почти все думы, как отметил Пушкин, строятся по одному плану: сначала дается пейзаж, местный или исторический, который подготавливает появление героя; затем с помощью портрета выводится герой и тут же произносит речь; из нее становится известной предыстория героя и нынешнее его душевное состояние; далее следует урок-обобщение. Так

[1] *Рылеев К.Ф.* Думы / («Литературные памятники»). М., 1975. С. 7.
[2] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. VII. С. 80.
[3] «Северные цветы на 1825 год». СПб., 1825. С. 55.

как композиция почти всех дум одинакова, то Пушкин назвал Рылеева «планщиком»[1], имея в виду рациональность и слабость художественного изобретения. По мнению Пушкина, все думы происходят от немецкого слова dumm (глупый).

В задачу Рылеева входило дать широкую панораму исторической жизни и создать монументальные образы исторических героев, но поэт решал ее в субъективно-психологическом, лирическом плане. Цель его — возбудить высоким героическим примером патриотизм и вольнолюбие современников. Достоверное изображение истории и жизни героев отходило при этом на второй план.

Для того чтобы рассказать о жизни героя, Рылеев обращался к возвышенному языку гражданской поэзии XVIII — начала XIX в., а для передачи чувств героя — к поэтической стилистике Жуковского (см., например, в думе «Наталья Долгорукая»: «Судьба *отраду мне дала* В моем изгнании *унылом...*», «И в *душу, сжатую тоской, Невольно проливала сладость*»).

Психологическое состояние героев, особенно в портрете, почти всегда одинаково: герой изображен не иначе, как *с думой на челе*, у него одни и те же позы и жесты. Герои Рылеева чаще всего сидят, и даже когда их приводят на казнь, они тут же садятся. Обстановка, в которой находится герой, — подземелье или темница.

Поскольку в думах поэт изображал исторических личностей, то перед ним встала проблема воплощения национально-исторического характера — одна из центральных и в романтизме, и в литературе того времени вообще. Субъективно Рылеев вовсе не собирался покушаться на точность исторических фактов и «подправлять» дух истории. Больше того, он стремился к соблюдению исторической правды и опирался на «Историю государства Российского» Карамзина. Для исторической убедительности он привлек историка П.М. Строева, который написал большинство предисловий-комментариев к думам. И все-таки это не спасло Рылеева от слишком вольного взгляда на историю, от своеобразного, хотя и ненамеренного, романтически-декабристского антиисторизма.

ЖАНР ДУМЫ И ПОНЯТИЕ О РОМАНТИЧЕСКОМ ИСТОРИЗМЕ ДЕКАБРИСТОВ

Как романтик, Рылеев поставил в центр национальной истории личность патриота свободолюбца. История, с его точки зрения, — борьба вольнолюбцев с тиранами. Конфликт между приверженцами свободы и деспотами (тиранами) — двигатель истории. Силы, которые участвуют в конфликте, никогда не исчезают и не изменяются. Рылеев и декабристы не согласны с Карамзиным, утверждавшим, что прошедший век, уйдя из

[1] Пушкин А.С. Т. X. С. 149.

истории, никогда не возвращается в тех же самых формах. Если бы это было так, решили декабристы и Рылеев в том числе, то распалась бы связь времен, и патриотизм и вольнолюбие никогда не возникли бы вновь, ибо они лишились бы родительской почвы. Вследствие этого вольнолюбие и патриотизм как чувства не только свойственны, например, XII и XIX вв., но и одинаковы. Историческое лицо любого минувшего века приравнивается к декабристу по своим мыслям и чувствам (княгиня Ольга мыслит по-декабристски, рассуждая о «несправедливости власти», воины Димитрия Донского горят желанием сразиться «за вольность, правду и закон», Волынский — воплощение гражданского мужества). Отсюда ясно, что, желая быть верным истории и исторически точным, Рылеев, независимо от личных намерений, нарушал историческую правду. Его исторические герои мыслили декабристскими понятиями и категориями: патриотизм и вольнолюбие героев и автора ничем не различались. А это значит, что он пытался сделать своих героев одновременно такими, какими они были в истории, и своими современниками, ставя тем самым перед собой противоречащие и, следовательно, невыполнимые задачи.

Рылеевский антиисторизм вызвал решительное возражение Пушкина. По поводу допущенного поэтом-декабристом анахронизма (в думе «Олег Вещий» герой Рылеева повесил свой щит с гербом России на врата Царьграда) Пушкин, указывая на историческую ошибку, писал: «...во время Олега герба русского не было — а двуглавый орел есть герб византийский и значит разделение империи на Западную и Восточную...»[1]. Пушкин хорошо понял Рылеева, который хотел оттенить патриотизм Олега, но не простил нарушения исторической достоверности.

Таким образом, в думах не был художественно воссоздан национально-исторический характер. Однако развитие Рылеева как поэта шло в этом направлении: в думах «Иван Сусанин» и «Петр Великий в Острогожске» был заметно усилен эпический момент. Поэт совершенствовал передачу национального колорита, добиваясь большей точности в описании обстановки («косящето окно» и другие детали), крепче стал и его повествовательный слог. И Пушкин сразу же откликнулся на эти сдвиги в поэзии Рылеева, отметив думы «Иван Сусанин», «Петр Великий в Острогожске» и поэму «Войнаровский», в которой он, не приняв общего замысла и характера исторических лиц, в особенности Мазепы, оценил усилия Рылеева в области стихотворного повествования.

ПОЭМА «ВОЙНАРОВСКИЙ»

Поэма — один из самых популярных жанров романтизма, в том числе гражданского, или социального. Декабристская поэма была вехой в истории жанра и воспринималась на фоне южных романтических поэм Пуш-

[1] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 44.

кина. Наиболее охотно в декабристской поэме разрабатывалась историческая тема, представленная Катениным («Песнь о первом сражении русских с татарами на реке Калке под предводительством Галицкого Мстислава Мстиславовича Храброго»), Ф. Глинкой («Карелия»), Кюхельбекером («Юрий и Ксения»), А. Бестужевым («Андрей, князь Переяславский»), А. Одоевским («Василько»). В этом ряду стоит и поэма Рылеева «Войнаровский».

Поэма Рылеева «Войнаровский» (1825) была написана в духе романтических поэм Байрона и Пушкина[1]. В основе романтической поэмы лежат параллелизм картин природы, бурной или умиротворенной, и переживаний изгнанника-героя, исключительность которого подчеркнута его одиночеством. Поэма развивалась через цепь эпизодов и монологические речи героя. Роль женских персонажей по сравнению с героем всегда ослаблена.

Современники отмечали, что характеристики героев и некоторые эпизоды сходны с характеристиками персонажей и сценами из поэм Байрона «Гяур», «Мазепа», «Корсар» и «Паризина». Несомненен также и учет Рылеевым пушкинских поэм «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан», написанных значительно раньше.

Поэма Рылеева стала одной из ярких страниц в развитии жанра. Это объясняется несколькими обстоятельствами.

Во-первых, любовный сюжет, столь важный для романтической поэмы, отодвинут на второй план и заметно приглушен. Любовная коллизия в поэме отсутствует: между героем и его возлюбленной нет никаких конфликтов. Жена Войнаровского добровольно едет за мужем в ссылку.

Во-вторых, поэма отличалась точным и подробным воспроизведением картин сибирского пейзажа и сибирского быта, открывая русскому читателю во многом неизвестный ему природный и бытовой уклад. Рылеев советовался с декабристом В.И. Штейнгелем о предметности нарисованных картин. Вместе с тем суровая сибирская природы и жизнь не чужды изгнаннику: они соответствовали его мятежному духу («Мне был отраден шум лесов, Отрадно было мне ненастье, И бури вой, и плеск валов»). Герой был непосредственно соотнесен с родственной его настроениям природной стихией и вступил с ней в сложные отношения.

В-третьих, и это самое главное: своеобразие рылеевской поэмы состоит в необычной мотивировке изгнания. В романтической поэме мотивировка отчуждения героя, как правило, остается двойственной, не совсем ясной или таинственной. В Сибири Войнаровский оказался не по собственной воле, не вследствие разочарования и не в роли искателя приключений. Он — политический ссыльный, и его пребывание в Сибири носит вынужденный характер, определяемый обстоятельствами его трагической жизни. В точном указании причин изгнания — новаторство Рылеева. Это одновременно конкретизировало и сужало мотивировку романтического отчуждения.

---

[2] О романтических поэмах Пушкина в связи с поэмами Байрона см. в главе «А.С. Пушкин».

Наконец, в-четвертых, сюжет поэмы связан с историческими событиями. Поэт намеревался подчеркнуть масштабность и драматизм личных судеб героев — Мазепы, Войнаровского и его жены, их вольнолюбие и патриотизм. Как романтический герой, Войнаровский двойствен: он изображен тираноборцем, жаждущим национальной независимости, и пленником рока («Мне так сулил жестокий рок»).

Отсюда проистекают колебания Войнаровского в оценке Мазепы — самого романтического лица в поэме.

В одной стороны, Войнаровский верой и правдой служил Мазепе:

Мы в нем главу народа чтили,
Мы обожали в нем отца,
Мы в нем отечество любили.

С другой же — мотивы, заставившие Мазепу выступить против Петра, неизвестны или не полностью известны Войнаровскому:

Не знаю я, хотел ли он
Спасти от бед народ Украйны,
Иль в ней себе воздвигнуть трон, —
Мне гетман не открыл сей тайны.

Это противоречие реализуется в характере — гражданская страсть, направленная на вполне конкретные действия, совмещается с признанием власти вне личных обстоятельств, которые в конечном итоге оказываются решающими.

Оставаясь до конца тираноборцем, Войнаровский чувствует свою подверженность каким-то неясным для него роковым силам. Конкретизация мотивировки изгнания получает, таким образом, более широкий и многообъемлющий смысл.

Личность Войнаровского в поэме значительно идеализирована и эмоционально приподнята. С исторической точки зрения Войнаровский — изменник. Он, как и Мазепа, хотел отделить Украину от России, переметнулся к врагам Петра I и получал чины и награды то от польских магнатов, то от шведского короля Карла XII.

Катенин искренне удивился рылеевской трактовке Войнаровского, попытке сделать из него «какого-то Катона». Историческая правда была не на стороне Мазепы и Войнаровского, а на стороне Петра I. Пушкин в «Полтаве» восстановил поэтическую и историческую справедливость. В поэме же Рылеева Войнаровский — республиканец и тираноборец. Он говорит о себе: «Чтить Брута с детства я привык».

Творческий замысел Рылеева был изначально противоречив: если бы поэт остался на исторической почве, то Войнаровский не мог бы стать высоким героем, потому что его характер и поступки исключали идеализацию, а романтически приподнятое изображение изменника неминуемо вело,

в свою очередь, к искажению истории. Поэт, очевидно, сознавал вставшую перед ним трудность и пытался ее преодолеть.

Образ Войнаровского у Рылеева раздвоился: с одной стороны, Войнаровский изображен лично честным и не посвященным в замыслы Мазепы. Он не может нести ответственность за тайные намерения изменника, поскольку они ему не известны. С другой стороны, Рылеев связывает Войнаровского с исторически несправедливым общественным движением, и герой в ссылке задумывается над реальным содержанием своей деятельности, пытаясь понять, был ли он игрушкой в руках Мазепы или сподвижником гетмана. Это позволяет поэту сохранить высокий образ героя и одновременно показать Войнаровского на духовном распутье. В отличие от томящихся в тюрьме или в изгнании героев дум, которые остаются цельными личностями, нисколько не сомневаются в правоте своего дела и в уважении потомства, ссыльный Войнаровский уже не вполне убежден в своей справедливости, да и умирает он без всякой надежды на народную память, потерянный и забытый.

Между вольнолюбивыми тирадами Войнаровского и его поступками нет расхождения — он служил идее, страсти, но подлинный смысл повстанческого движения, к которому он примкнул, ему недоступен. Политическая ссылка — закономерный удел героя, связавшего свою жизнь с изменником Мазепой.

Приглушая любовный сюжет, Рылеев выдвигает на первый план общественные мотивы поведения героя, его гражданские чувства. Драматизм поэмы заключен в том, что герой-тираноборец, в искреннем и убежденном свободолюбия которого автор не сомневается, поставлен в обстоятельства, заставляющие его оценить прожитую жизнь. Так в поэму Рылеева входит друг свободы и страдалец, мужественно несущий свой крест, пламенный борец против самовластья и размышляющий, анализирующий свои действия мученик. Войнаровский не упрекает себя за свои чувства. И в ссылке он держится тех же убеждений, что и на воле. Он сильный, мужественный человек, предпочитающий мучения самоубийству. Вся его душа по-прежнему обращена к родному краю. Он мечтает о свободе отчизны и жаждет видеть ее счастливой. Однако в размышления Войнаровского постоянно врываются колебания и сомнения. Они касаются прежде всего вражды Мазепы и Петра, деятельности гетмана и русского царя. До своего последнего часа Войнаровский не знает, кого нашла в Петре его родина — врага или друга, как не понимает он и тайных намерений Мазепы. Но это означает, что Войнаровскому не ясен смысл собственной жизни: если Мазепой руководили тщеславие, личная корысть, если он хотел «воздвигнуть трон», то, следовательно, Войнаровский стал участником неправого дела, если же Мазепа — герой, то жизнь Войнаровского не пропала даром.

Вспоминая о своем прошлом, рассказывая о нем историку Миллеру (большая часть поэмы — монолог Войнаровского), он живо рисует картины, события, эпизоды, встречи, цель которых — оправдаться перед собой и

будущим, объяснить свои поступки, свое душевное состояние, утвердить чистоту своих помыслов и преданность общественному благу. Но те же картины и события побуждают Рылеева иначе осветить героя и внести убедительные поправки в его декларации.

Поэт не скрывает слабости Войнаровского. Гражданская страсть заполнила всю душу героя, но он вынужден признать, что многое не понял в исторических событиях, хотя и был их непосредственным и активным действующим лицом. Войнаровский несколько раз говорит о своей слепоте и заблуждениях:

Мазепе предался я слепо...<...>
Ах, может, был я в заблужденье,
Кипящей ревностью горя, —
Но я в слепом ожесточенье
Тираном почитал царя...
Быть может, увлеченный страстью,
Не мог я цену дать ему
И относил то к самовластью,
Что свет отнес к его уму.

Свою беседу с Мазепой Войнаровский называет «роковой» и считает ее началом выпавших на его долю бед, а «нрав» самого «вождя» «хитрым». Он и теперь, в ссылке, недоумевает о подлинных мотивах предательства Мазепы, который был для него героем:

Мы в нем главу народа чтили,
Мы обожали в нем отца,
Мы в нем отечество любили.
Не знаю я, хотел ли он
Спасти от бед народ Украйны
Иль в ней себе воздвигнуть трон, —
Мне гетман не открыл сей тайны.
Ко праву хитрого вождя
Успел я в десять лет привыкнуть;
Но никогда не в силах я
Был замыслов его проникнуть.
Он скрытен был от юных дней,
И, странник, повторю: не знаю,
Что в глубине души своей
Готовил он родному краю.

Между тем выразительные картины, всплывающие в памяти Войнаровского, подтверждают его сомнения, хотя истина постоянно ускользает от героя. Народ, чье благо Войнаровский ставит превыше всего, клеймит Мазепу.

Пленный батуринец смело бросает в лицо изменнику:

Народ Петра благословлял
И, радуясь победе славной,
На стогнах шумно пировал;
Тебя ж, Мазепа, как Иуду,
Клянут украинцы повсюду;
Дворец твой, взятый на копье,
Был предан нам на расхищенье,
И имя славное твое
Теперь — и брань и поношенье!

Рисуя последние дни Мазепы, Войнаровский вспоминает об угрызениях нечистой совести гетмана, перед взором которого являлись тени несчастных жертв: Кочубея, его жены, дочери, Искры. Он видит палача, дрожит «от страху», в его душу входит «ужас». И сам Войнаровский часто погружен в «думу смутную», ему тоже свойственна «борьба души». Так Рылеев, вопреки рассказам Войнаровского, частично восстанавливает историческую правду. Поэт сочувствует мятежному герою-тираноборцу и патриоту, но он понимает, что гражданские чувства, переполняющие Войнаровского, не избавили его от поражения. Рылеев, таким образом, наделяет героя некоторыми слабостями. Он признает возможность личного заблуждения Войнаровского.

Однако собственно художественное задание Рылеева расходилось с этим выводом. Основная цель поэта состояла в создании героического характера. Бескорыстие и личная честность в глазах поэта оправдывали Войнаровского, оставшегося непримиримым борцом против тирании. С героя снималась историческая и личная вина. Рылеев перелагал ответственность с Войнаровского на изменчивость, превратность судьбы, на ее необъяснимые законы. В его поэме, как и в думах, содержание истории составляла борьба тираноборцев и патриотов с самовластьем. Поэтому Петр, Мазепа и Войнаровский изображались односторонне. Петр в поэме Рылеева — только тиран, а Мазепа и Войнаровский — свободолюбцы, выступающие против деспотизма. Между тем содержание реального, исторического конфликта было неизмеримо сложнее. Мазепа и Войнаровский действовали вполне сознательно и не олицетворяли собой гражданскую доблесть. Поэтизация героя, которому приписаны в поэме свободолюбие, патриотизм, демонические черты, придающие ему значительность и возвышающие его, вступала в противоречие с исторически правдивым его изображением.

Декабристская романтическая поэма отличалась остротой конфликта — психологического и гражданского, неминуемо приводившего к катастрофе. Это характеризовало действительность, в которой погибали благородные, чистые духом герои, не обретавшие счастья.

Поэма обнаружила в процессе эволюции тяготение к эпичности, к жанру повести в стихах, свидетельством чему было укрепление повествовательного стиля в поэме «Войнаровский».

Его заметил и одобрил Пушкин, особенно похвалив Рылеева за «размашку в слоге». Пушкин увидел в этом отход Рылеева от субъективно-лирической манеры письма. В романтической поэме, как правило, господствовал единый лирический тон, события окрашивались авторской лирикой и не представляли для автора самостоятельного интереса. Рылеев нарушил эту традицию и тем способствовал созданию стиховых и стилистических форм для объективного изображения. Его поэтические искания отвечали раздумьям Пушкина и потребностям развития русской литературы.

ПОЭЗИЯ А.И. ОДОЕВСКОГО

Особое место среди лироэпических произведений на темы русской истории занимают стихотворения **Александра Ивановича Одоевского** — поэта-декабриста младшего поколения, чей поэтический дар проявился в наибольшей степени уже после 1825 г. Не известна точная последовательность создания таких стихотворений, как «Зосима», «Неведомая странница», «Старица-пророчица», «Кутья», известно лишь, что написаны они в 1829—1830 гг. По хронологии описываемых событий стихотворения относятся ко времени Ивана III и Ивана IV и прослеживают почти все этапы развития отношений Новгорода и Москвы в эту эпоху. В «Зосиме» новгородцы не предполагают о скорой гибели, шумно пируют у Марфы Посадницы, заносчиво судят о Москве, лишь один герой — Зосима предвидит падение города. В «Старице-пророчице» Одоевский рисует битву войск Ивана III с новгородцами, которая заканчивается поражением новгородцев. Стихотворение «Неведомая странница» описывает изгнание из Новгорода последних противников московского царя. События «Кутьи» относятся к эпохе Ивана Грозного. Стихотворение продолжает тему гибели Новгорода, завершает все предшествующие события, изображая картину злодеяний Грозного.

Стихотворения «Зосима», «Старица-пророчица», «Неведомая странница», «Кутья», как правило, называют балладами. Они действительно относятся к этому жанру, но имеют своеобразные черты. Главная из них — неразвитость внешнего действия. Обычно действие баллад активно, герой включается в жизненные бурные события. А что происходит в «Зосиме»? Одни пируют, другой не принимает участия в пире, а затем предсказывает гибель пирующих. В «Кутье» царит тишина, все действие сведено к одному эпизоду — Грозный принимает у себя новгородских изгнанников, справляет тризну; новгородцы сидят за столом, а Грозный ставит на стол кутью. Для исторических баллад Одоевского характерно изображение событий до и после кульминационного момента, поэт выбирает трудный для изображения психологический момент перед битвой, перед гибелью, казнью. По сути ничего не происходит в балладе «Кутья», но Одоевский строит балладу так, что читателя не покидает чувство тревоги. В первых строках сразу

задается тон повествования — «Грозный злобно потешается В белокаменной Москве». Далее — сравнение Грозного с радушным хозяином, который принимает в гостях своих кровных братьев, обостряет понимание надвигающегося зла, фольклорные приемы отрицательного параллелизма, повтора с нарастанием в еще большей степени способствуют этому.

В этом небольшом по объему произведении поэту удалось исторически точно очертить характер самодержца: царь не только зол, жесток, но он и лицедей, потешающийся над жертвой. Вместе с тем баллада Одоевского не лишена аллюзионности: сквозь исторический рисунок просвечивают современные поэту события. Одоевский рассчитывал, что гибель вечевых республик будет сопоставлена с разгромом декабристов, изображение Ивана Грозного соотнесено с Николаем I.

В целом для баллады Одоевского характерны неразвитость внешнего действия и внутренний драматизм, постоянные приемы (включение видений), аллюзионность, создание символических образов (София, Кутья). В дальнейшем развитии русской поэзии баллада отчасти развивалась и в этом направлении.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА ДЕКАБРИСТОВ

Наиболее популярными жанрами декабристской художественной прозы в начале XIX в. были повести, путешествия и очерки. В жанре путешествия значительным памятником прозы декабристов были «Письма русского офицера» Ф.Н. Глинки. В своем повествовании он ориентировался на «Письма русского путешественника» Карамзина. Его путешествие было по своему типу «смешанным» — познавательным и художественным. Большое место в нем уделено фактическим сведениям.

Первая часть книги (в «Письмах...» всего 8 частей) описывает военные действия 1805—1807 гг., рассказывает о Польше, Австрии, Венгрии — странах, в которых побывал офицер. Вторая и третья части описывают поездки Глинки по России, по Смоленской, Тверской, Московской, Киевской губерниям и охватывают период 1807—1811 гг. Последние же части рассказывают о событиях 1812—1815 гг. Цель, которую ставил перед собой автор, состояла не только в описании увиденного, но и в воспитании патриотизма, в ознакомлении с народными русскими обычаями, в рассказах о русских талантах. «Я старался рассматривать людей в их различных состояниях: гостил в палатах и жил в хижинах. Но там и тут главною целию моею было наблюдение нравов, обычаев, коренных добродетелей и наносных пороков», — признавался автор. В отличие от сентиментальных путешествий начала XIX в. в путешествии Глинки весьма скупо рассказывается о самом авторе, который выступает активным участником событий, а не простым наблюдателем.

Продолжают традицию декабристского путешествия «Записки о Голландии 1815 года» Н. Бестужева, «О Новой Земле» Н.А. Чижова (1823),

«Отрывки о Кавказе» А.И. Якубовича (1825), «Поездка в Ревель» А. Бестужева (1821), «Путешествия по Германии и Франции» В.К. Кюхельбекера (1820—1821; опубл. 1824—1825) и др.

Жанр путешествия связан с очерковой литературой. Однако очерк развивался в прозе декабристов и как самостоятельный жанр. К романтическим очеркам относятся «Листок из дневника гвардейского офицера» А. Бестужева, «Толбухинский маяк», «Об удовольствиях на море», «Гибралтар» Н. Бестужева и др.

Самым популярным прозаическим жанром была повесть, которая обращалась либо к историческому материалу, либо к материалу современному. «Зачинщиком русской повести» (Белинский) был А.А. Бестужев-Марлинский. Он испробовал разные формы романтической повести —светскую («Фрегат "Надежда"», «Испытание»), фантастическую («Латник», «Страшное гаданье»), кавказскую, «восточную» («Аммалат-Бек», «Мулла Нур»), историческую («Гедеон», «Роман и Ольга», «Изменник», «Наезды», «Замок Венден», «Замок Эйзен», «Замок Нейгаузен», «Ревельский турнир»)[1].

ДРАМАТУРГИЯ ДЕКАБРИСТОВ

Драматургические жанры были менее популярны в декабристской литературе, нежели жанры лирические и прозаические, и влияние декабристов-драматургов на развитие русского театра не столь велико. Исключение представляет П.А. Катенин, жизнь которого была связана с театром — он был и режиссером, и театральным критиком, и автором пьес. Но, в основном, Катенин-драматург известен как переводчик иностранных, чаще всего французских, пьес (Расина, Корнеля и др.). Одно из ярких драматических произведений Катенина, в котором выразились гражданские устремления автора, — стихотворный «Отрывок из Корнелиева "Цинны"» («Рассказ Цинны»; 1818). Отрывок представляет собой вольное переложение монолога Цинны из первого действия трагедии Корнеля с одноименным названием. Декабрист вольно подошел к трактовке сюжета пьесы французского классициста. Так, римский император Август, против которого направлен заговор Цинны, для Корнеля был добродетельным героем, а Цинна — злодеем и лицемером. Под пером Катенина история преображается: Цинна действует как герой, а дело заговора против монархии рассмотрено как желательное и законное. В «Отрывке» угадываются события заговора против Александра I, когда предполагалось убить царя во время богослужения в Архангельском соборе.

Оригинальной пьесой Катенина является трагедия «Андромаха» (1809—1818). Она продолжает традицию классицизма. Трагедия состоит

[1] О повестях А.А. Бестужева (Марлинского) см. в разделе «Русская повесть в эпоху романтизма».

из пяти актов, в ней строго выдержаны три единства, она написана александрийским стихом. Драматург проявил себя в этой пьесе новатором, пытавшимся постичь своеобразие античного мира и отказавшимся от условности изображения. Историческим источником, из которого Катенин черпал понимание античной эпохи, были произведения Гомера. Античные герои пьесы не осовременены Катениным, в них нет обычной для драматургии этого времени галантности, а, напротив, они грубы и подчас беспощадны. К сожалению, 1810-е гг. она поставлена не была, а когда в 1827 г. появилась на сцене, то воспринималась уже как архаичная и прошла незамеченной современниками.

Другим оригинальным произведением Катенина, романтическим по своему характеру, была пьеса «Пир Иоанна Безземельного» (1821), представлявшая собой исторический пролог к авантюрной пьесе А.А. Шаховского «Иваной, или Возвращение Ричарда Львиное Сердце» (по роману В. Скотта «Айвенго»).

К ранним драматическим опытам литераторов-декабристов относится трагедия Ф.Н. Глинки «Вельзен, или Освобожденная Голландия» (1808). Пьеса Глинки представляет собой аллюзионную политическую трагедию, в которой центральными являются тираноборческие мотивы: борьба Вельзена с незаконно захватившим престол Флораном (в его образе угадываются черты Наполеона), увенчанная в конце пьесы победой. «Вельзен, или Освобожденная Голландия» создавалась в предромантическую эпоху, во время всеобщего увеличения Оссианом, и оссиановский колорит лежит на всем оформлении пьесы: действие происходит то в готическом замке, то на берегу бушующего моря, то при зареве пожара и блеске молний, под заунывный шум ветра и пр. Яркая зрелищность (декорации менялись в каждом акте), мрачный колорит пьесы являлись чертами нового предромантического стиля.

Драматические произведения составляют важную часть литературного наследия В. Кюхельбекера. Это исторические трагедии «Аргивяне» (1823) и «Прокофий Ляпунов» (1834), комедия «Шекспировы духи» (1823), мистерия «Ижорский» (1829—1841), драматическая сказка «Иван, купецкий сын» (1832—1842) и др.

Трагедия «Аргивяне» написана на сюжет античной истории. В ней изображено столкновение двух братьев, один из которых республиканец Тимолеон, а другой — деспот Тимофан, коварным способом захвативший власть в Коринфе. Тимолеон встает в оппозицию к брату и содействует, хотя и косвенно, убийству тирана. Тираноборческая идея трагедии обычна для писателей-декабристов. Тема братоубийства, отцеубийства при Александре I сама по себе приобрела политическую остроту, так как всем было хорошо известно участие Александра в убийстве своего отца Павла I. Античный сюжет давал современникам возможность трактовать его применительно к недавней русской истории. Создавая образ Тимофана, Кюхельбекер использует черты императора Александра, в частности умение скрываться за либеральными обещаниями. Аллюзионно звучат и некоторые диалоги в трагедии:

Тимофан
Сограждане! почто сей шум и вопли?
Вкусите сладкий отдых после боев.

Аристон
Мы на тебя восстали, обольститель!
Ты вольность нам сулил, а рабство дал!

Вторая историческая трагедия Кюхельбекера «Прокофий Ляпунов» создавалась драматургом в заключении в Свеаборгской крепости. Трагедия была написана под влиянием «Бориса Годунова» А.С. Пушкина и «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина; кроме того, драматург воспользовался сведениями из книги Н.Г. Устрялова «Сказания современников о Дмитрии Самозванце»[1], полученной в подарок от Пушкина.

Кюхельбекер обратился к одному из трагических моментов Смутного времени — гибели организатора первого рязанского народного ополчения Прокофия Ляпунова. Из всей исторической деятельности Ляпунова Кюхельбекер избрал последний период его жизни — лето 1611 г., действие трагедии продолжается не более одного месяца. Хотя пьеса написана уже в 1830-е гг., характер Ляпунова представлен в духе романтических декабристских убеждений. Герой знает о своей обреченности, но сознательно идет на гибель во имя великой цели — освобождения России от иноземного порабощения. Облик реального, исторического Ляпунова во многом соответствовал образу романтического героя. Это был одаренный, прямой, искренний, страстный и вместе с тем самонадеянный человек, обладавший способностью располагать к себе людей, но и сам легко поддававшийся обману. Именно таким он и запечатлен в драме Кюхельбекера. Романтический характер изображения заметен и в образах Марины Мнишек, Ольги, Заруцкого и др. Среди эпизодических лиц трагедии особое место занимает юродивый Ванька, который сопоставим как с юродивым из трагедии Пушкина «Борис Годунов», так и с шекспировскими могильщиками из «Гамлета». Ванька выступает в роли «судьи» в отношении к основным героям и событиям трагедии, он философски рассуждает о сложности и противоречивости мира, и именно этот герой замыкает трагический исход событий. По своей форме «Прокофий Ляпунов» — романтическая драма, построенная на сложном сюжете (в трагедии плетутся трехступенчатые интриги, ведущие героя к гибели), включающая множество сцен, обилие эпизодических и внесценических персонажей и написанная белым пятистопным ямбом.

Несмотря на то, что пьеса была заметной драматической удачей Кюхельбекера, современникам она известна не была и увидела свет лишь в 1934 г., через сто лет после ее создания.

[1] *Устрялов Н.Г.* Сказания современников о Дмитрии Самозванце. Ч. 1—5. СПб., 1831—1834.

В 1830—1840-е гг. Кюхельбекер работал над мистерией «Ижорский», которая была задумана как трехчастное произведение. Первые две части вышли в свет в 1835 г. анонимно. Большую роль в публикации сыграл А.С. Пушкин. Мистерия рассказывает о падениях, грехах и духовном возрождении «богатого русского дворянина» Льва Петровича Ижорского, русского Чайлд-Гарольда. Пьеса Кюхельбекера полна различными реминисценциями и литературными ассоциациями, в ней угадываются разнообразные литературные источники, произведения Байрона, Гете, Шекспира, Пушкина, Грибоедова и др. Как это свойственно мистерии, пьеса включает множество планов — сатирический, бытовой, фантастический, философский, моралистический, фольклорный, литературно-полемический и др.

В конце жизни Кюхельбекер вновь обратился к античной истории и работал над драмой «Архилох», которая осталась незавершенной. Замысел трагедии, как свидетельствует дневниковая запись поэта, состоит в сочетании автобиографических мотивов с вечными для литературы (трагическая судьба поэта).

ДЕКАБРИСТСКАЯ КРИТИКА

Декабристы-романтики были острыми и смелыми критиками, проводившими в статьях свои гражданские идеи. Критические разборы они печатали в альманахах «Полярная звезда» А. Бестужева и К. Рылеева и «Мнемозина» В. Одоевского и В. Кюхельбекера, в «Литературной газете» Дельвига и Пушкина, где публиковал свои «Размышления и разборы» Катенин. Главная тема критических выступлений декабристов — защита высоких жанров и национального своеобразия литературы.

Самой нашумевшей была статья Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1823), где молодой критик подверг уничтожающему анализу состояние современной романтической поэзии психологического течения. С особенной силой он обрушился на авторов элегий, обвинив их в том, что они поют лишь унылые песни. В их произведениях, запальчиво утверждал Кюхельбекер, нет ни высоких мыслей, ни гражданского одушевления, ни народности.

В своей критике Кюхельбекер был во многом прав: подражатели Жуковского действительно на все лады перепевали его темы и мотивы. Их заемные ноты не были обеспечены глубиной авторской личности и отличались незначительностью содержания. Прав был Кюхельбекер и в том, что национальное своеобразие еще не нашло достойных форм для своего выражения. Как народный элемент он отметил лишь несколько стихов Жуковского в «Светлане». В целом же поэты воспроизводили иноземные источники. Эти удачно подмеченные недостатки современной поэзии сочетались в статье Кюхельбекера с ошибочными мыслями.

Автор возложил вину не только на подражателей Жуковского, но и на самый жанр элегии, посчитав, что в нем нельзя выразить значительное гражданское и возвышенное содержание. Он бросил клич о возвращении к оде — жанру, предназначенному для демонстрации высоких мыслей и чувств. В этой связи он резко отозвался о поэтической стилистике романтической поэзии, имея в виду Жуковского и Батюшкова. Однако возвратиться к устаревшему, ушедшему в историю, жанру оды было уже нельзя. Что же касается поэтической стилистики Жуковского и Батюшкова, то она отвечала духу времени — психологически точно и полно выражать внутренний мир личности. Кюхельбекер, верно подметив особенности современной поэзии, оказался не в силах предложить новые идеи, которые помогли бы преодолеть критикуемые им недостатки. Он звал назад, а не вперед. Это сразу понял Пушкин, который несколько раз обращался к статье Кюхельбекера (в письмах, в романе «Евгений Онегин»), отвергая принципы старой оды и выступая в защиту поэтического новаторства «школы гармонической точности». Решить задачу художественного воплощения исторического и современного характера, как и национального своеобразия литературы, декабристам-романтикам было не суждено и не по плечу. Тут надобен был гений Пушкина.

Гражданское, или социальное, течение русского романтизма, во-первых, обнажило стоявшие перед русской литературой насущные проблемы и, во-вторых, в меру талантливости принадлежащих к нему авторов содействовало самосознанию личности, выдвинув на первый план ее общественные интересы. Декабристы-романтики заострили проблемы народности, поэтических традиций, судьбы высоких жанров и стилей. Усваивая уроки «школы гармонической точности» и полемизируя с ней, они часто вопреки собственным убеждениям, содействовали смешению жанров и стилей, преодолению жанрового мышления, сильно тяготевшего над их литературно-эстетическими вкусами.

Основные понятия

Романтизм; гражданское, или социальное, течение русского романтизма; диффузия жанров; декабристская ода; стиль декабристской лирики; декламационный стих; ораторская интонация; элегия; жанр думы; романтическая поэма декабристов.

Вопросы и задания

1. Ранние и поздние декабристские общества. Их программы в области литературы.

2. Расскажите о поэзии Ф.Н. Глинки. Основные сборники его произведений. Образ поэта. Стиль ранней поэзии Ф. Глинки.

3. Раннее творчество П.А. Катенина. Драматургия. Оригинальные и переводные произведения. Поэзия П.А. Катенина. Баллады Катенина: их отличие от баллад Жуковского. Полемика с Жуковским и Гнедичем по поводу жанра баллады. Участие Грибоедова в полемике.

4. Проблемы народности в творчестве декабристов. Сравните исторические взгляды декабристов с историческими взглядами Н.М. Карамзина.

5. Кратко расскажите о поэзии В.Ф. Раевского, поэтических экспериментах В.К. Кюхельбекера и поэзии А.И. Одоевского.

6. Лирика К.Ф. Рылеева и ее жанры. Жанр сатиры в лирике Рылеева. Как преобразует Рылеев жанр гражданской оды? Что представляет собой жанр «политической элегии»? Назовите образцы этих жанров и проанализируйте их.

7. Жанр думы и его основные признаки. Структура дум, их композиция и стиль. Рылеевский «антиисторизм»: причины и особенности.

8. Оценка рылеевских дум А.С. Пушкиным.

9. Поэма Рылеева «Войнаровский» и замыслы других поэм. В чем заключаются особенности романтической поэмы декабристов, в частности поэмы Рылеева «Войнаровский»?

10. Декабристская критика. Основные положения статьи В.К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». Спор о судьбе «элегической школы» Жуковского.

11. Значение творчества декабристов для становления системы романтизма в русской литературе.

Литература

Архипова А.В. Литературное дело декабристов. Л., 1987.*+

Базанов В.Г. Поэты-декабристы. М.; Л., 1950.

Королева Н.В. Декабристы и театр. Л., 1975.

Литературно-критические работы декабристов. М., 1978.*

Литературное наследие декабристов. Л., 1975.*

Маслов В.И. Литературная деятельность К.Ф. Рылеева. Киев, 1912; Он же. Литературная деятельность К.Ф. Рылеева: Дополнения и поправки. Киев, 1916.*

Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969.*+

Цейтлин А.Г. Творчество Рылеева. М., 1955.

ГЛАВА 5

И.А. КРЫЛОВ 1769—1844

Рядом с романтизмом продолжила жить и развиваться просветительская струя в русской литературе, представленная баснями Крылова. Автора интересовали не столько личные переживания человека, сколько тот социально-общественный организм, который вызывал эти переживания. Человек рассматривался им в качестве социального, а не частного индивида. В этом писатель оставался верным заветам Просвещения.

На исходе первого десятилетия XIX в. Крылов отважился на трудный и неожиданный шаг: он оставил прозу и драматический род, в котором преуспевал, и целиком отдался жанру басни. Узкая, ограниченная, «низкая» жанровая форма стала отныне призванием Крылова, вложившим в нее громадное философско-поэтическое и конкретное социально-историческое национальное содержание. В этом старинном жанре Крылов совершил такие художественные открытия, которые навечно обессмертили его имя. Сознание русского человека освещалось Крыловым не с высоты «теорий» ученых мудрецов, а нравственным опытом народа, т. е. опытом каждого, без различия сословий и званий, ибо любой человек — часть прошедшей, настоящей и будущей истории. Читая басни Крылова, люди с охотой учились понимать самих себя. Крылов вошел в их дома и сердца. Из писателя, известного литературным кругам, он сразу, вдруг сделался «своим» всей России.

Крупным событием для русской литературы стал выход первой книги басен Крылова в 1809 г. С этого времени Крылов с разными интервалами создает свои басни, добавляя к ним написанные в промежутках между изданиями. Искусно прикрывшись маской простодушного фабулиста, он выразил свое понимание злободневных социально-исторических событий и всего государственно-политического строя. Крылов не был революционером, но не мирился с отрицательными сторонами тогдашней действительности и осудил их с точки зрения духовно-нравственных ценностей, почерпнутых народом в его историческом опыте.

ЖАНР БАСНИ В ПОНИМАНИИ КРЫЛОВА

Басня — жанр дидактической литературы, получивший расцвет в классицизме и просветительстве. В басне два начала — художественное (рас-

сказ) и логическое (мораль). Без них басня как жанр не существует: уничтожение одного или другого ведет к гибели жанра. Но соотношение между художественным и логическим, между рассказом и моральным выводом может быть различным. В истории басни баснописцы и исследователи басни выдвигали на первый план то рассказ, то мораль.

Крылов застал русскую басню в тот период, когда в ней закончился спор о путях дальнейшего развития между классицистами (Д.И. Хвостов) и сентименталистами (И.И. Дмитриев). Написав свои первые басни («Дуб и Трость», «Старик и трое молодых», «Разборчивая невеста»; 1805), Крылов пришел к И.И. Дмитриеву и попросил прочитать их. Дмитриев отдал басни в печать. Поступок Крылова был явным свидетельством тому, что он — сторонник басни «поэтической», идущей от Федра и Лафонтена, а не «прозаической», восходящей к Эзопу и Лессингу. Сам жанр басни Крылов мыслил не как оживляющий дидактический пример в устном философском или нравственном споре, а в духе рассказа, выдержанного либо в виде эпического повествования, либо в виде драматической сценки, т. е. ставил перед собой в первую очередь художественные цели, а на основе их приходил к моральному выводу. Однако это касалось прежде всего жанра, а не стиля басни.

Крылов не жаловал сентименталистов (как, впрочем, в дальнейшем и романтиков). И если он соглашался с Дмитриевым по поводу самого жанра басни, то никак не мог согласиться с ним относительно ее языка. В этом отношении он был сторонником А.С. Шишкова и входил в «Беседу любителей русского слова». В своем языке Крылов опирался на сохранившиеся славянизмы, на разговорную речь и не столько на просторечие («народное красноречие»), сколько на «руссизмы», на идиоматические народные выражения (идиомы). *Крылов положил в основу «басенного слова» не мертвый книжный церковно-славянский язык и не разговорный язык образованного дворянства, не «головные», умозрительные законы, требующие разрыва с речевым современным ему общением или с русской речевой традицией, а нечто реальное — живые речевые формы «народного толка».*

Для правильного понимания крыловских басен существенно также, что баснописец не отказывался от нравоучительности и не сводил басню к сатире. Басня Крылова может быть и комической, и вполне серьезной.

Басни Крылова невозможно разделить по темам на философские, социальные, нравственные, бытовые. Они выразили мудрость народа, а мудрость сопротивляется подобным операциям — в ней неразрывно спаяны разные аспекты. Особняком стоят только басни об Отечественной войне 1812 г., объединенные событием, а не темами и проблемами.

ОТРАЖЕНИЕ В БАСНЯХ ФИЛОСОФСКИХ, СОЦИАЛЬНЫХ И НРАВСТВЕННЫХ ВЗГЛЯДОВ КРЫЛОВА

Проблематика басен Крылова и само понимание им жанра непосредственно связано с событиями рубежа XVIII—XIX вв. Будучи просветителем по своим воззрениям, баснописец после Великой французской революции многое пересмотрел в своих взглядах. Еще в прошлом столетии он критически отнесся к идее просвещенного государя. Теперь его скептицизм настиг само государство Разума, о котором писали просветители. Создание такого государства не состоялось. Вместо него совершилась революция, которая принесла неисчислимые жертвы. Если идеи просветителей оказались опровергнутыми ходом исторической жизни, то, значит, учение просветителей, в котором видели истинный свет разума, ложно. Но раз это так, то какова роль просвещения, науки, всякого книжного знания в обществе, в истории? В чем заключается в таком случае смысл человеческой деятельности и человеческой воли? Подчиняется ли разуму человека исторический процесс или он совершается стихийно? Если известно, что общество страдает коренными противоречиями, то почему же народы терпят социальный строй, препятствующий их свободе и счастью? Является ли революция, обнаружившая во Франции свой разрушительный характер, единственно верным путем к благополучию и процветанию народов?

Все эти трудные вопросы встали перед некогда радикальным Крыловым во всем своем величии и глубине. Парадоксально, что мудрец-философ ответил на эти «важные», как говорили в старину, вопросы не в жанре «высоком» — эпической поэмы, трагедии или философской оды, а в жанре «низком». Тем самым он вложил в басню несвойственное ей философско-возвышенное и нравственно-значительное содержание.

Эта философско-социальная и нравственная проблематика свойственна Крылову-баснописцу с первых басен. Она открылась басней «Лягушки, просящие Царя» (точная дата написания неизвестна, басня помещена первой во второй книге «Басен» (1809)[1]. Сюжет басни таков: Лягушки жили в своем болотном

[1] Все басни Крылова цитируются по изданию: *Крылов И.А.* Басни / («Литературные памятники»). М.—Л., 1956.

государстве сами по себе. Но, исполненные высокомерия и спеси, они были недовольные почему-то своей «республикой» («правление народно») и решили просить Зевса (Юпитера), чтобы он послал им Царя. Иначе говоря, у Лягушек уже было государство разума, о котором писали просветители, но они пожелали иного. Юпитер исполнил их просьбу и выслал им с небес осиновый чурбан (явный намек на конституционную монархию, при которой народ управляет, а царь власти не имеет). Лягушкам он показался недостаточно величественным и строгим. Они снова обратились к Юпитеру, и тот дал им настоящего царя — Журавля, который Лягушек судил и ел (самовластие, тирания или деспотизм). Для Лягушек настал «черный год».

Лягушки оказались безумными и сами виноваты в своих бедах. Судьба жестоко посмеялась над ними. В басне Крылов имел в виду «Общественный договор» Руссо, согласно которому государство возникает на основе договорных отношений между гражданами. Почему так произошло? Потому что у Лягушек не было в их прошлом опыте никакого другого правления, кроме народного, а они решили забыть свой жизненный опыт и последовать своему разуму, который оказался посрамленным. Лягушки руководствовались чисто «головными», умозрительными, «теоретическими» соображениями[1].

Отсюда Крылов делает вывод, что всякие идеи, оторванные от жизненного опыта, безумны и всегда готовы обернуться глупостью и злом. Крылов таким образом дал свое толкование послереволюционных событий и причин кризиса просветительской мысли. Он сделал вывод, что воззрения просветителей целиком субъективны. Значит, всякое преобразование, навязанное умозрительными идеями, не нужно и пагубно. Поэтому и революция, в которой виноваты идеи просветителей, вполне естественно обернулась злом и бедствиями. В басне «Сочинитель и Разбойник» Крылов вывел Сочинителя, который помещен в ад за то, что «тонкий разливал в своих твореньях ад. Вселя безверие, укоренял разврат...». Перечисляя его вины, Мегера гневно напомнила ему о том, что он призывал к разрушению порядка, осмеивал «супружество, начальства, власти» и «в приманчивый, в прелестный вид облек И страсти и порок...».

---

[1] См. об этом: *Серман И.З.* Крылов-баснописец // Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975. С. 274. См. там же анализ басен «Лягушки, просящие Царя» и «Водолазы».

Такие же размышления вызвали и появление басни «Безбожники» (1813), в которой Крылов подвел своеобразный итог наполеоновской эпохе. Баснописец перенес действие в античные времена и привлек античную мифологию. Боги Олимпа символизируют устои, законы жизни, исторический опыт, против которого восстал народ, смущенный смелыми толками «мнимых мудрецов». Здесь звучит та же мысль о губительности ложных теорий, не считающихся с жизненной практикой. В басне содержится намек на Францию, которая, возмущенная «мудрецами», стала причиной своего несчастья, породив Наполеона и найдя в России свою погибель. Этот бесславный конец был предопределен нарушением естественного исторического процесса вследствие «очарованности» умозрительными, а значит, ложными, безжизненными «теориями».

Крылов сделал вывод, что идеи, не основанные на жизненном опыте и призывающие к разрушению, к разрыву с традицией, с привычными формами правления и государственного устройства, гибельны.

Означает ли это, что всякая «теория» пагубна и что человеку вовсе не нужен разум? Было бы неверно думать, будто Крылов отвергает всякое, в том числе сознательное, вмешательство в практическую жизнь. Он не отрицает пользы разума, но разума, непременно опирающегося на жизнь и связанного с опытом, а не отвлеченного от него. Значение идей, как и разума вообще, не следует ни преувеличивать, ни приуменьшать. Им нужно отвести должное место. Крылов учит различать ложные и истинные идеи, бесполезные и полезные, мертвые и живые, безнравственные и нравственные.

Место и роль идей, теорий, разума в человеческой жизни и в истории — предмет размышления Крылова во многих баснях. Например, та же тема повернута иной, бытовой, стороной в басне «Огородник и Философ». Этой басней особенно возмущался Вяземский: «Не рано ли у нас смеяться над философами и теми, которые *читают, выписывают, справляются*, как указано в басне. <...> Большая часть читателей зарубят себе на памяти одну мораль басни:

А Философ
Без огурцов, —

и придут к заключению, что лучше, выгоднее и скорее *в шляпе дело* не быть философом»[1]. Вяземский понял басню как отри-

[1] И.А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982. С. 174.

цание философии, всяких теоретических знаний. Между тем мысль Крылова другая. Его «недоученный» Философ — «великий краснобай». В отличие от работающего Огородника, он ни к чему не способен — ни к науке, ни к практическому труду.

О выращивании огурцов крыловский барин и философ знал теоретически («лишь из книг болтал про огороды»). И вот это отвлеченное знание у Крылова посрамлено: Философ остался без огурцов. Значит ли это, что Крылов отрицает в басне науку вообще? Баснописец как будто предвидел, какие нарекания вызовет его басня. И он такие упреки заранее отвел. Когда Философ возмущается («Невежа! восставать против наук ты смеешь?»), Огородник ему отвечает: «Нет, барин, не толкуй моих так криво слов: Коль ты что путное затеешь, Я перенять всегда готов». Иными словами, умозрительные теории бесполезны как в широком общественном плане, так и в повседневной жизни.

Однако из всего этого еще не ясно, как быть с просвещением и с наукой — нужны они или не нужны? Какая роль должна быть им отведена? Взгляд Крылова на разум, науку, знания и просвещение нисколько не дает права видеть в нем ретрограда или ненавистника знаний. В басне «Сочинитель и Разбойник» ложные умозрительные идеи предстали «в приманчивом, в прелестном виде». Это одна из любимых мыслей Крылова. Еще раньше в басне «Червонец» он отделил истинное просвещение от фальшивого и сказал, не оставляя никаких сомнений в важности знаний:

Полезно ль просвещенье?
Полезно, слова нет о том.
Но просвещением зовем
Мы часто роскоши прельщенье
И даже нравов развращенье.

Погоня за вздорным просвещением, за «блеском пустым» оборачивается утратой драгоценных свойств характера и вместо ожидаемой славы приносит бесславье и конфуз.

В еще большей мере ценность науки подчеркнута в басне «Свинья», где невежда-Свинья подрывала корни Дуба, чтоб свалить его и достать желудей. Мораль басни гласила:

Невежда в ослепленье
Бранит науки и ученье,
И все ученые труды,
Не чувствуя, что он вкушает их плоды.

Итак, у Крылова отчетливо просматривается антитеза истинного просвещения, с одной стороны, и невежества, а также ложного просвещения — с другой. Однако это еще ничего не говорит о роли науки и знаний в обществе, о том, какое место сознательной воле, субъективным усилиям отведено в исторической жизни. Этим раздумьям, волновавшим не одного лишь Крылова, баснописец посвятил басню «Водолазы», написанную по поручению А.Н. Оленина, приуроченную к открытию Публичной библиотеки и прочитанную тогда же.

По поводу «Водолазов» шли одно время нескончаемые споры. Один из исследователей, В.А. Архипов, писал: «Требовалось в басне в живой поэтической форме доказать, что науки приносят вред человеку, что в "ученье" "дерзкий ум находит" "свой погибельный конец", и не только свой: "...Часто в гибель он других влечет с собою"»[1]. Ничего более несправедливого нельзя о басне выдумать. Смешно здесь уже само требование, обращенное к Крылову. А.Н. Оленин, открывавший Публичную библиотеку — храм науки, никак не мог «требовать», чтобы Крылов написал басню о вреде учения и знаний. Да и Крылов, конечно, никогда не взялся бы за столь позорную задачу.

Крылов сочинил «басню в басне», когда мораль представляет собой не афористически краткий и энергичный вывод, а пространный рассказ, в котором дается разрешение философского спора — нужны или не нужны науки, нужны или не нужны ученые в государстве:

Однажды «древний царь» впал в «страшное сомненье»:
Не более ль вреда, чем пользы, от наук?

Этот вопрос намекал на известное сочинение французского просветителя Руссо, который на предложение Дижонской академии сочинил трактат, отрицательно оценивавший влияние искусств и наук на нравы. Царь в басне не знает, как ему поступить:

То есть, ученым вон из царства убираться,
Или по-прежнему в том царстве оставаться?

Он решил собрать совет. Одни говорили, что «неученье тьма», а наука «к счастию ведет людей».

[1] *Архипов В.* И.А. Крылов. Поэзия народной мудрости. М., 1974. С. 39.

Другие утверждали,
Что люди от наук лишь только хуже стали...

Здесь опять отражены споры среди просветителей. «Другие» у Крылова явно повторяют мнение Руссо. Сторонники же науки придерживаются взглядов Вольтера и большинства просветителей. Со стороны Вольтера точка зрения Руссо вызвала особенно яростные нападки. Так или иначе, но советники никак не могут прийти к согласию. Тогда царь собрал ученых и вручил им решение их судьбы. Но и ученые оказались бессильны. Сомнение не оставляло царя и, выйдя однажды в поле, он встретил Пустынника и обратился за советом к нему. Вместо категоричного и однозначного ответа Пустынник рассказал ему «притчу простую». Некогда в Индии жил рыбак и было у него три сына. После смерти отца сыновья задумали жить иначе и кормиться ловлей жемчуга. Но один был ленив и ждал, когда жемчуг выбросит к нему волной. Его уделом стала бедность. Другой «выбирать умел себе по силам глубину, Богатых жемчугов нырял искать ко дну, и жил, всечасно богатея». Третий решил нырнуть в самую пучину, в глубину, которая и стала его могилой.

В басне утверждается, что само просвещение — благо, и тот, кто не ищет истины, обедняет себя и обрекает на невежество и духовную нищету. Другая крайность — дерзкие умы, которые противопоставляют свою гордыню реальному положению вещей и действуют по личному произволу. Иначе говоря, своеволие человеческой мысли искажает понятие о просвещении, науке и оборачивается «безумием», гибельным для самого гордеца и для других людей. Басня направлена против «дерзких умов», ввергающих человечество в пучину насилия, бедствий и зла. Нет сомнения, что Крылов держал а памяти послереволюционную историю Франции. Но басня Крылова заключает в себе и более широкий смысл: она осуждает всякий «дерзкий ум», не считающийся с реальностью. Крылов прав, когда он порицает умозрительные теории. Он прав и в том случае, когда некий «дерзкий ум» навязывает свою волю народам, презирая их. Крылов убежден, что любое насилие становится в конечном итоге злом. Отсюда было недалеко до того, чтобы всякую теорию, зовущую к новым, более совершенным общественным отношениям, объявить ложной и абстрактной. К чести Крылова, он такого шага не сделал. Он снял просвещение с не-

досягаемого пьедестала, на который его поставили блестящие мыслители XVIII в., и установил над ними контроль повседневной жизни, позволивший защитить полезную науку от бесполезных умствований.

В итоге своих размышлений Крылов отверг «головные» теории и увлекающиеся ими «дерзкие» умы. Тем самым он держится эволюционных взглядов на историю. Но это только одна сторона медали.

Н.И. Гнедич оставил в записной книжке любопытную запись: «Есть люди (и таков мой почтенный сосед), которые, не имея понятия о лучшем состоянии общества или правительства, с гордостью утверждают, что иначе и быть не может. Они согласны в том, убеждаясь очевидностями, что существующий порядок соединен с большим злом, но утешают себя мыслию, что другой порядок невозможен...»[1] Под «почтенным соседом» Гнедич, скорее всего, подразумевал Крылова. Судя по записи, между Гнедичем и Крыловым не однажды заходили разговоры о «существующем порядке». Крылов, следует из слов Гнедича, соглашался, что пребывающий в России режим «соединен с большим злом». Иначе говоря, он относился к нему весьма критически, не принимая социальных и нравственных язв. Гнедич был, возможно, не совсем точен, утверждая, будто у Крылова нет «понятия о лучшем состоянии общества или правительства». Такое понятие у Крылова, несомненно, было, потому что иначе исчез бы желаемый идеал, на котором Крылов основывал свой смех. Но слова «не имея понятия о лучшем состоянии общества и правительства» могут значить и другое: в точности неизвестно, каково это «лучшее состояние общества и правительства», т. е. нельзя пускаться в плавание, не зная, чего именно хочешь достичь и не сообразуясь с подстерегающими опасностями. Благие пожелания могут обернуться еще худшей бедой.

Слова «другой порядок невозможен», по-видимому, надо понимать в том смысле, что сложившееся социальное устройство — закономерный результат исторического развития и что насильственное изменение социально-общественных условий — бесплодная иллюзия, чреватая еще большим злом.

---

[1] Н.И. Гнедич. Несколько данных для его биографии по неизданным источникам. Сообщил П. Тихонов. СПб., 1884. С. 75.

В басне «Водолазы» Крылов явно склоняется к «средней» точке зрения:

Другой,
Трудов ни мало не жалея,
И выбирать умея
Себе по силе глубину,
Богатых жемчугов нырял искать по дну,
И жил, всечасно богатея.

Она спрятана между двумя «крайностями» — «ленью» и «безумством». Один из братьев не напрягает усилий, другой дерзко бросает вызов стихии, превышающей его личные способности. Следовательно, для Крылова могущество людей в мире отнюдь не безгранично. Человек должен соразмерять свои силы, если хочет благосклонности природы и желает без ущерба для себя пользоваться ее дарами. Также обстоит дело и с социальным порядком. Покорно доверяться течению жизни означает духовную смерть, а в гордыне ломать по своей воле установившиеся отношения равносильно неминуемой гибели. Но в таком случае во всей остроте вставал вопрос: что делать со злом? Сидеть ли сложа руки и спокойно созерцать, как несправедливый строй творит новые и новые беззакония, или противодействовать им? Крылов не может принять сопряженное с режимом и неотделимое от него зло и надеется на постепенное его изживание, обнажая порок и преследуя его смехом. Баснописец далек от того, чтобы с порога отвергать всякое преобразование только потому, что оно преобразование. Он не приемлет насильственных мер устранения социальных условий, но нигде не отрицает пользы движения. Во имя развития и надобен смех над пустотой, ленью, косностью и догматизмом. Так Крылов становится непримиримым врагом застоя, общественного и нравственного равнодушия.

В басне «Пруд и Река» Пруд хвастается своим нетрудовым беззаботным житьем.

...я в илистых и мягких берегах,
Как барыня в пуховиках,
Лежу и в неге и в покое...

Он нарисован Крыловым беспечным философом, с презрением созерцающим «суету мирскую». В басне осуждаются даровитые люди, которые, по словам Гоголя, дали «задремать

своим способностям». Но басня имеет и более обобщенный смысл: Пруд лишен движения, Река не прекращает течения. Следовательно, закон жизни, по Крылову, состоит не в рутине, а в постоянной, неостановимой деятельности, притом приносящей пользу обществу.

В басне «Камень и Червяк» изображен Камень, скрывающий под скромностью вековую лень. Он обижается на дождик, который прошумел «часа два-три», но который все встретили с радостью. Камень недоволен.

Под видом Камня выведена знатная особа, занимающая высокую должность, но негодная к плодотворному и энергичному ее исполнению. Она кичится положением, длительным сроком службы и, ссылаясь на внешние обстоятельства, оставляет в стороне существо дела. Но как бы то ни было, в неподвижно лежащем Камне нет никакого «проку», тогда как «дождик» принес пользу. Крылов высмеивает бездеятельность, лень, апатию, неспособность к труду, подменяемые разговорами о мнимых заслугах. С его точки зрения, жизнь — это не застой, а движение. Не случайно одно из самых употребительных понятий в баснях Крылова — дело. Всем хороши незадачливые Музыканты — «в рот хмельного не берут», «с прекрасным поведеньем», но петь не умеют. Знаменит и Механики мудрец («Ларчик»), а открыть ларчик, как ни старался, не мог. Посрамлена Щука, взявшаяся ловить мышей («Щука и Кот»), высмеяны участники квартета, не могут добиться согласия Лебедь, Щука и Рак, «без умолку» трещит о своих делах Бочка («Две Бочки»), а пользы от нее нет. Крылов разнообразно изображает пустопорожнюю деятельность, всевозможные увертки своих персонажей от подлинного дела и неспособность к нему или неумение. Мерилом деятельности персонажей в баснях становится реальное дело. Так выясняется другая крайность, которую Крылов отрицает, — застой, рутина, лень. На одном полюсе оказываются «дерзкие безумцы», «мнимые мудрецы», ложные философы, которые наносят вред своим нежизненным суемудрием, а с другой — неподвижные, закосневшие Камни и покрытые тиной Пруды. Отсюда — позиция Крылова, заключающаяся в постепенном изменении и совершенствовании жизнью. Он понимает, что течение истории неостановимо, что жизнь не может застыть на месте, что, наконец, двигателем жизни является «дело», настойчивый, упорный труд. В основе исторического развития лежит совокупная деятельность людей, великих и

малых, всего народа. Эта деятельность осуществляется не ради «головных» теорий, часто несбыточных или даже гибельных, а во имя самой жизни.

Крылов пришел к выводу, что рационально, посредством разума, понять историю нельзя, ибо неизвестно, какой смысл заключен в совокупной деятельности людей и какую цель она преследует, а также почему совершается именно таким, а не иным путем.

В басне «Крестьянин и Лошадь» молодая Лошадь возмущается поведением Крестьянина и ворчит, зачем, безумный, он изрыл целое поле и попусту бросал в него овес. Но, засеяв поле и собрав урожай, Крестьянин накормил ту же Лошадь. Мораль басни гласит:

Не так ли дерзко человек
О воле судит Провиденья.
В безумной слепоте своей.
Не ведая его ни цели, ни путей?

Если, однако, человек лишен возможности, как думал Крылов, отыскать Разум истории, ее смысл, то ничто не мешает ему оценить создающиеся в результате деятельности людей социальные отношения и саму эту деятельность с точки зрения ее нравственных итогов. Отсюда следует, что русская государственность («порядок») — явление исторически закономерное. Поэтому переданное Гнедичем выражение Крылова «другой порядок невозможен» надо понимать не только как отрицание насильственных, революционных перемен, но и в качестве исторически возникшей необходимости, с которой нельзя не считаться. Русское государство возникло не вследствие того, что народ был непросвещен и дал себя обвести, и не потому, что история преследовала какую-то неразумную цель или хитрые лукавцы сознательно направили ход жизни в сторону зла. Крылов отводит эти причины и сосредоточивается на нравственных следствиях закономерно сложившегося несправедливого социального строя.

Поскольку Крылов понимал историю как деятельность всего народа и русское государство как социальный итог истории, то само движение общества, по его мнению, совершается усилиями всех людей, независимо от их сословной принадлежности, имущественного достатка или профессии. Каждый, будь то царь или крестьянин, должен лишь умело и честно делать

свое дело, и тогда великие и малые частные труды сольются вместе и совпадут с общим ходом жизни, преследующим не какую-то заранее навязанную умозрительную цель, а вполне реальную — упразднение зла и пороков ради полноты живой жизни и естественности ее проявлений. В басне «Пруд и Река» персонажи принадлежат к разным сословным группам — Пруд «не знатен», Река названа «великой», ее восхваляют «гуслисты», но именно Пруд иносказательно обозначает застой, а Река — движение. Однако и незаметный труженик не исключен из общего дела и должен быть «почтен». В басне «Орел и Пчела» могучий Орел был знаменит своими подвигами. Пчела отдает ему должное и не оспаривает его прав на славу. Но она справедливо гордится и своими трудами «для общей пользы», «утешаясь тем, на наши смотря соты, Что в них и моего хоть капля меду есть». Тем самым Крылову одинаково близки известный «целому свету» Орел и «в низости сокрытая» Пчела.

Крылов отверг абсолютное значение Разума в жизни, какое придали ему просветители. Он отверг и то пренебрежительное отношение к обыкновенной, эмпирической действительности, которое было у просветителей, противопоставивших ей разумный идеал. Если просветители считали, что история движется противоречием, возникающим из антитезы просвещения непросвещенности, то, с точки зрения Крылова, это насквозь умозрительное, субъективное представление, поскольку в мире есть противостояние живой, естественной жизни и жизни ложной, искусственной, в которой господствуют не филантропическая доброжелательность и альтруизм, а эгоистические интересы. Оно-то и есть пружина исторического развития.

Крылов отказался от изображения возможного, заранее посчитав всякое предположение, «мечтание», как тогда говорили, плодом идеальных рассуждений, которые, по его мнению, всегда опровергаются жизнью. Его интересовали реальные социальные отношения, принявшие отвердевшую, итоговую форму, а не процесс их изменения и преобразования. Чтобы двинуться дальше, нужно понять уже свершившееся и оценить его нравственно, прилагая не устаревшие и не будущие мерки, а прочно закрепленные в житейской практике. Как положительные, так и отрицательные нравственные итоги взяты из самой действительности. Когда Крылов пишет: «У сильного всегда бессильный виноват», то это горький, но освященный историческим опытом народа моральный вывод. Но в такой же

степени итогом выступает и положительный вывод: «Беда, коль пироги начнет печи сапожник, А сапоги тачать пирожник».

Если нельзя понять смысл истории, то можно оценить ее результаты. Для понимания результатов социально-исторического развития нужны общая нравственная мера, общий моральный критерий, приложимый ко всем без исключения жизненным явлениям. Все русские баснописцы XVIII в., в качестве такого критерия избирали идеи, рождавшиеся в умах просвещенного дворянства, и налагали их на бытовую повседневность. Они были убеждены, что в непросвещенной среде не могут возникнуть разумные понятия и, стало быть, их необходимо туда привнести. Крылов, отказавшись от высокомерного и снисходительного взгляда на обыденную жизнь, обратился к опыту народа, к тем нравственным понятиям, которые сложились в народной гуще и выразились в языке, в пословицах, поговорках, в образных речениях. Эти нравственные понятия неотделимы от деятельности народа, от труда, от естественной жизни, а всякая деятельность может быть оценена с точки зрения пользы и вреда, плодоносности и бесплодия. Меру оценки Крылов нашел в морали народа, которая необязательно явлена в баснях, но всегда подразумевается и присутствует.

Нравственный, практический опыт народа был для Крылова большей частью выше философских и иных учений. Он стал почвой, на которой, по убеждению баснописца, произрастали и культура, и наука, на которой держался весь социальный порядок. В этом легко убедиться, сравнив басню «Верхушка и Корень» М.Н. Муравьева и басню «Листья и Корни» Крылова.

В басне «Верхушка и Корень» Муравьев подразумевал под Верхушкой правительство, а под Корнем — народ. Корень взбунтовался и перестал «кормить, поить и на себе носить» Верхушку. Результат оказался плачевным:

Приблекло деревцо, свернулись ветки вдруг,
И наконец Верхушка — бух;
И Корень мой с тех пор стал превращен в колоду.

Муравьев — сторонник того взгляда, что социальный организм целен и потому каждое сословие должно выполнять положенную ему работу, но при этом благополучие Корня зависит от Верхушки, от ее умственной деятельности. Крылов нисколько не возражает против иерархии сословий и их ме-

ста под солнцем. Он не осуждает Листы за то, что они красивы, пышны и величавы. Корни говорят им: «Красуйтесь в добрый час!» Но баснописец высмеивает хвастовство и надменность Листов, недальновидно и безумно отвергающих тех, кто «питает» их и дает им возможность «цвести»:

А если Корень иссушится, —
Не станет дерева, ни вас, —

отвечают Корни Листам. Здесь речь уже идет не о сентиментальном сочувствии к смиренным и незаметным труженикам, а о самых основах социального порядка. В басне Крылова, по сравнению с басней Муравьева, вносится поправка: процветание государства зависит не только от Листов, но и от смиренных Корней, которые, «роясь в темноте», питают вознесшихся над ними. Мысль Крылова ясна: если «дерево» обозначает цельный государственный организм, то важны все его части, в забвение хотя бы тех же невидимых Корней пагубно для его благополучия. Тут Крылов снова не приемлет характерные «крайности», сопоставляя в яркой антитезе красоту Листов и смиренную долю Корней, живущих «в темноте». При этом он вовсе не отвергает величия дворянской культуры, ее красоту и ценность. У него нет дилеммы — либо Листы, либо Корни. Он настаивает на единстве общества и культуры — и Листы, и Корни.

В другой басне, «Конь и Всадник», его привлечет противоположная мысль, баснописец выскажется в пользу Всадника.

Именно жизнь народа — простая и безыскусная — становится для Крылова источником нравственных оценок. Простые, естественные и разумные законы, по Крылову, — норма социальных отношений. Применяемая к ним, она позволяет безошибочно распознавать всякие, даже тщательно укрываемые и прячущиеся от глаз, искусственность, фальшь, своекорыстие. Произведя оценку нравственного опыта, отделив в нем случайное от закономерного, верное от неверного, баснописец возвращает народу его собственную мораль, но уже очищенную от всяких наносных примесей, афористически — в виде пословиц и поговорок — проясняя и обобщая общенациональные этические нормы и способствуя самосознанию нации[1]. Вернувшиеся в народную среду пословицы и поговорки, созданные Крыловым, были приняты народом как его собствен-

[1] Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975. С. 220.

ные. Это и стало лучшим доказательством величайших заслуг Крылова перед русской нацией.

Итак, Крылов — враг всяких крайностей, которые он понял как ограниченность, смешную попытку встать над многообразной и богатой действительностью, навязать ей свою грубую и плоскую оценку, втиснуть ее в круг сугубо личных эгоистических понятий. Все крайности мыслятся и умозрительными и субъективными идеями, а всякое преувеличение неприемлемо, потому что оно односторонне. Так он понимает мужицкий «здравый смысл», «золотую середину». Это касается и социальных отношений, и государственной политики, и бытовой среды, и литературы.

Еще в «Почте духов» Крылов восставал против лиц, склонных безудержно восхвалять достоинства и преимущества своих профессий. Судья выше всех ставил судей, военный — военных, купец — купцов и т. д. Но за этой «похвальбой» писатель уже тогда разглядел эгоистические вожделения и корысть. Теперь, в баснях, тема «профессионального» хвастовства разрешается Крыловым в несколько ином свете. Преувеличение одного рода деятельности за счет другого свидетельствует о неблагополучии всего государственного организма и связывается с нарушением его единства и целостности. После долгого перерыва (с 1823 по 1827 г.) в одной из лучших басен «Пушки и Паруса» Крылов снова обратил внимание на этот предмет.

В басне изображен спор между Пушками и Парусами. Каждая спорящая сторона самонадеянно приписывает себе самую важную роль в государстве, хвастаясь тем, какую огромную пользу в сравнении со своими соперниками она приносит государству. Крылов выбирает среднюю точку зрения: он осуждает и Пушки, и Паруса, не отменяя их заслуг и их пользы. Пушки должны быть воинственны (на то они и Пушки, чтобы быть грозной силой), но это не означает, что они должны принижать роль Парусов и чванливо бахвалиться своей мощью:

О, боги, видано ль когда,
Чтобы ничтожное холстинное творенье
Равняться в пользах нам имело дерзновенье?

Однако баснописец не высказывается и в пользу только Парусов, благодаря которым корабль выбирает верный курс.

Унижение части государственной власти и пренебрежение ею одинаково гибельно для самого же спесивого и надменного отрицателя. Пушки могут выполнять свою нужную — никто

не спорит! — роль лишь в союзе с другими службами государства. Стоит нарушить взаимозависимость частей «державы», и крах государства неминуем. Пушки не могут спасти корабль от нападения, если он дурно или совсем не управляется. Но государство поступило бы столь же странно, если бы отказалось от Пушек в пользу Парусов. Труд и Пушек, и Парусов полезен, но по отдельности недостаточен. Пушки наказаны за свое глупое самомненье: отвергнув Паруса, они обрекли себя и весь корабль на поражение и гибель. Потерявший управление корабль пошел на дно вместе с Пушками. Значит, всякое одностороннее выпячивание своей деятельности и своей пользы оборачивается смертью целого. «Пользы» Пушек и Парусов равно относительны и дополняют друг друга. Эта мысль и звучит в моральном выводе:

Держава всякая сильна,
Когда устроены в ней все премудро части:
Оружием — врагам она грозна,
А паруса — гражданские в ней власти.

Идея Крылова состояла в том, чтобы утвердить единство и целостность государственного организма, но никак не противопоставить военным властям гражданские или наоборот. Ее очень точно выразил Гоголь: «Когда некоторые чересчур военные люди стали было уже утверждать, что все в государствах должно быть основано на одной военной силе и в ней одной спасение, а чиновники штатские начали в свою очередь притрунивать над всем, что ни есть военного, из-за того только, что некоторые обратили военное дело в одни погончики да петлички, он написал знаменитый спор пушек с парусами, в котором вводит обе стороны в их законные границы <...> Какая меткость определения! Без пушек не защититься, а без парусов и вовсе не поплывешь»[1]. Этой мыслью Гоголь проиллюстрировал свой общий взгляд на Крылова: «Всякая басня его имеет сверх того историческое происхождение. Несмотря на свою неторопливость и, по-видимому, равнодушие к событиям современным, поэт, однако же, следил всякое событие внутри государства: на все подавал свой голос, и в голосе этом слышалась разумная середина, примиряющий третейский суд, которым так силен рус-

[1] *Гоголь Н.В.* Собр. соч. В 6 т. Т. 6. М., 1953. С. 167.

ский ум, когда достигает до своего полного совершенства»[1].

Пороки персонажей крыловских басен, их неуклюжие попытки придать себе вес больший, чем они имеют, возвеличить себя и развенчать, унизить всех остальных порождаются самой реальностью. В ней возникают бесчисленные сюжеты с множеством поворотов, с богатыми оттенками, с тонкими психологическими деталями, которые в целом и создают ту картину нравственного состояния общества, где корыстные страсти под разными обличиями вступают в беспощадную борьбу с простыми, естественными чувствами и часто побеждают. Обобщая эти поучительные схватки и признавая в рассказе, что зло ускользает неуязвимым, Крылов, однако, в рассказе и в морали дает понять, что существует иная, куда более справедливая и более высокая мера нравственности, от которой никуда не уйдешь и не скроешься, даже если в реальности она унижена и оскорблена. Трезво замечая торжествующее бесстыдство порока, Крылов с горечью иронизирует над ним и выносит ему приговор.

Крыловские персонажи всегда думают о себе в превосходной степени — о своем облике, о своих понятиях, способностях и умениях. Достаточно вспомнить такие басни, как «Муравей», «Квартет», «Петух и Жемчужное Зерно» и др.

В басне «Муравей» баснописец описывает «богатырство» и «геройство» Муравья, мнящего себя великаном среди всех живущих на земле тварей. Ирония Крылова по поводу непомерных претензий Муравья очевидна. Она создается при невидимом сопоставлении двух взглядов на Муравья: один из них (обычный, человеческий) скрыт, но подразумевается, другой — «муравьиный» — открыто выражен на утаенном фоне первого. Крылов передоверяет речь рассказчику, который сначала добросовестно излагает «молву» о Муравье, т. е. смотрит на Муравья глазами его обыкновенных собратий, которым он кажется великаном, а затем прилагает иную — человеческую — меру оценки. Но внутренняя связь между правдой «муравьиной» и «человеческой» не теряется. У богатыря Муравья совсем как у какого-нибудь человека, великого силача и отважного воина, есть и свой «историк». О нем гремит слава, а один из его подвигов — «И даже хаживал один на паука» — превышает всякую доступную разуму степень доблести. Выше этого, кажется, ничего и нельзя предположить. Пока Муравей находит-

[1] *Гоголь Н.В.* Собр. соч. В 6 т. Т.6. М., 1953. С. 167

ся в своем царстве — он богатырь. Связующим звеном между «муравьиной» и «человеческой» правдами становится нрав Муравья: он чванлив и глупо верит «лишним похвалам». В этом месте рассказчик переходит на иную, человеческую, правду. Рассказывая о Муравье, он включает в речь свои оценки:

А ими, наконец, так голову *набил*,
Что *вздумал* в город показаться...
На самый крупный с сеном воз
Он к мужику *спесиво* всполз
И въехал в город *очень пышно*...

Муравей въезжает в город как триумфатор. Рассказчик уже не скрывает своей насмешки. Как только Муравей оказался не в своей родной среде, его, как он ни старался, просто перестают замечать:

Никто не видит Муравья.

В ходе рассказа победила житейская мудрость, установив истинную меру богатырства Муравья. Но житейская мудрость[1] ограничена неисправимостью порядка, при котором ничтожный человек мнит себе великаном. Мораль же берет под сомнение самый порядок, намекая на его несовершенство.

В басне «Петух и Жемчужное Зерно» Петух судит о Жемчужном Зерне с узкой материально-эгоистической точки зрения пользы и считает ее единственно верной. Все предшествующие Крылову баснописцы изображали Петуха глупым не потому, что он не знал истинной цены жемчуга, а вследствие бесполезности для его практических нужд. Тредиаковский даже подчеркнул, что Петух умеет ценить дороговизну жемчужины и понимает, с какой целью ее употребляют. То же подчеркнул в своей басне и А. Сумароков, заметив, что петух похож на невежу, который не сознает пользы ума: он «уничтожает» Жемчужное Зерно, потому что от него не видит пользы. У Крылова иначе: в своей узкой, сугубо материальной практичности Петух не может оценить свойства Жемчужного Зерна, связанные с духовными, эстетическими переживаниями. Точка зрения Петуха превращает его в мелкого и самодовольного эгоиста, порицающего все, что ему недоступно:

[1] В баснях следует различать *мораль* и *житейскую мудрость*. Житейская мудрость выводится из обстоятельств рассказа, мораль — из общечеловеческих правил или нравственных понятий, которых держится баснописец.

Какая вещь пустая!
Не глупо ль, что его высоко так ценят?

Петух убежден, что его оценка и есть самая правильная. Но она не совпадает с истиной. Басня рассказывает не о том, что вещи не нужно ценить по их пользе, а о том, что польза бывает разная и что мерка утилитарной пользы приложима далеко не ко всем предметам, в частности она совсем не подходит для оценки красоты. Петух, следовательно, эстетически глух и берется судить о том, о чем судить не может.

Персонажи басен Крылова вследствие присущего им необычайно высокого мнения о себе и своих достоинствах часто сами бывают посрамлены и терпят урон. В басне «Ворона и Лисица» Крылов настраивает на традиционную мудрость, идущую от Эзопа: «лесть гнусна, вредна». Большинство баснописцев с целью оттенить мораль и сделать ее поучительным уроком высмеивали Лисицу. Если бы Лисица подавилась сыром (мясом) или съела отравленный сыр (отравленное мясо), то льстец был бы наказан. Именно так поступил Лессинг в басне «Ворона и Лиса»: «Лиса со злорадным смехом поймала мясо и тут же сожрала его. Но вскоре радость ее сменилась болью. Яд подействовал, и она издохла». Баснописец восклицает: «Пусть бы и вам никогда не добыть своей лестью ничего, кроме яда, проклятые подхалимы!»[1] У Крылова сатирический смех направлен на Ворону. Лисица же, добившись своего, ускользает безнаказанной. Значит, льстец торжествует победу над глупой Вороной, и мораль басни как будто не вполне сбывается. Напротив, лесть приносит пользу самому льстецу. Баснописцы обычно упрекали Ворону (Ворона) в глупости. Но Ворона совсем не глупая по природе птица. И если Лисица надевает на себя личину льстеца, а Ворона обнаруживает глупость, то это происходит от того, в какие реальные отношения они поставлены. Лисица не может отнять сыр силой и понимает, что Ворона не отдаст его добровольно. Ситуация складывается так, что сыр нужно выманить. Для этого Лисица прикидывается льстецом, рассчитывая, что Ворона не заметит уловки.

Крылов перенес осуждение с Лисы на Ворону — не тот виноват, кто льстит, а тот, кто поддается лести и не может распознать хитреца. Поэтому глупость Вороны заключается в ее

[1] *Лессинг Готхольд Эфраим.* Драмы. Басни в прозе. М., 1972. С. 473.

преувеличенном мнении о себе. Она оказалась падкой на сладкую лесть («вскружилась голова», «от радости в зобу дыханье сперло»). Лисица (льстец) хорошо усвоила общий закон, согласно которому в мире господствуют ложные представления («В сердце льстец всегда отыщет уголок»), несовместимые с простыми нравами. Верить лести, учит Крылов, нельзя — это никогда не приводит к выгоде того, кто наслаждается умильными похвалами. Однако в том-то и дело, что лесть привлекательна и ей невозможно не поверить. Рассказ опровергает первую часть морали и поддерживает вторую: в реальной жизни льстец всегда добивается удовлетворения, хотя нравственная норма противоречит действительности. Поэтому столь игриво и подробно описывает Крылов сцену лести. В самый напряженный драматический момент, когда Лисица доводит свои восхваления до высшей точки и когда Ворона, чтобы стать царь-птицей, «каркнула», наступает мгновенная развязка. Следовательно, смысл басни состоит не в том, чтобы научить умно, ловко льстить и брать пример с Лисицы, а в том, чтобы невзначай не оказаться Вороной, а для этого необходимо не впадать в иллюзии относительно своих возможностей, способностей и трезво оценивать их. Однако в реальном мире, утверждает Крылов, ложные представления берут верх над моральными правилами, и это расхождение, о котором нельзя забывать, тоже плод народной мудрости, социального опыта народа.

Персонажи крыловских басен живут в жестоком реальном мире, где царят угнетение, взятки, кумовство, эгоистические страсти, ложные интересы, преувеличение, хвастливое мнение о себе, чванство, спесь, лицемерие и глупость. Здесь погибают слабые, добрые, искренние и простые. Здесь нет места откровенности, дружбе, здесь гостеприимство оборачивается мукой, здесь идут глупые споры о первенстве, и сильные, терзающие слабых, всегда уходят от возмездия. В одной из самых социально острых басен «Мор зверей» рассказывается о том, как «лютейший бич небес» — страшная болезнь — поразила звериное царство. Лев созвал совет, чтобы откупиться от разгневанных богов и принести им жертву. Он призывает зверей покаяться в совершенных грехах и по доброй воле во имя спасения всех остальных отдать себя на заклание. Исповедь Льва (безвинно «дирал» не только овец, но и пастуха) все хищники восприняли как уловку и обратили себе на

пользу, доказывая, сколь мала вина Льва. Говоря о своих грехах, звери стремились избежать гибели и не желали жертвовать собой. Простодушный Вол оказался среди них единственным, кто добровольно готов был отдать жизнь ради спасения звериного народа. Крылов восстанавливает истину: дело не только в глупости и в смирении, не только в том, что смирный неизбежно оказывается виноватым, но и в высоком духе простого, честного и мужественного Вола. Однако там, где процветают лицемерие, себялюбие, расчет, там всегда обречены на гибель наивные и честные, жертвующие собой героические натуры.

Басенные персонажи либо сами съедают других, либо другие звери съедают их. Но съедают, лицемерно объясняясь в любви и в дружбе или пытаясь найти веские «юридические» зацепки, оправдывающие и прикрывающие бесстыдный произвол. Эта тема развита Крыловым во множестве басен. Самая известная из них — «Волк и Ягненок».

Поскольку Крылов — враг всякой искусственной, ложной жизни, всяких односторонностей, то в мире крайностей, по его мнению, и литература не может быть иной. Еще в «Почте духов», в «Каибе» он обрушился на оду за не соответствующую стилю незначительность и убогость содержания, а в шутотрагедии «Триумф» высмеял новейшие классицистические трагедии. Тогда он резко отозвался и о чувствительных вздохах сентименталистов. В баснях Крылов не переменил эту позицию: всякий «просвещенный» взгляд — философский или литературно-эстетический — был, с его точки зрения, недостаточен, если он не учитывал «здравого смысла», народного отношения к жизни. В этом свете баснописец видит ограниченность как классицизма, так и сентиментализма. Оба литературных направления исключали народный «здравый смысл».

Обратившись к народной морали, которая осуждала напускное, искусственное и поддерживала естественное, простое, Крылов неминуемо должен был прийти и пришел к новому пониманию народа. Классицизм рассматривал народ необразованной, слепой, темной массой, подлежащей просветлению и наставлению. Сентименталисты сочувствовали народу, направив на него свои сострадательные эмоции. Романтики ценили в народе стихийную силу, обладающую громадными внутренними задатками, но порабощенную и спящую. Общим во всех взглядах на народ было то, что он изучался со стороны, и в ху-

дожественных произведениях высказывались мнения о нем, на него обращали лучи света, к нему относили сочувствие, его приводили в пример. Но сам народ «голоса» в художественном произведении не получал, а если и говорил, то обычно языком стилизованным, ненатуральным или вовсе идеализированным и сглаженным. Для передовых просвещенных дворян-писателей народ был еще не открытой или не освоенной страной. «Низкая» действительность выглядела экзотично. Ее изображали как некую неизвестную область, прилагая к ней нормы собственного разумения, и никак не могли избавиться ни от обычных банальностей, ни от смешного оригинальничанья. Словом, изображение исторически и национально характерного народного типа литературе еще не давалось.

Крылов дал «голос» самому народу. У него народ заговорил о себе. И речь его оказалась полной трезвого смысла без идеализации, сентиментальности и восторженности. Каждое сословие выступило в своей словесной одежде. Баснописец не подделывался под речь крестьянина, купца, ремесленника или дворянина. Они мыслили на своем языке и своим языком выражали свойственные им представления о жизни, которые соответствовали их социальному, имущественному положению, их интересам. Крылов отбросил всякие разграничения стилей: когда ему нужно, то он, как баснописец, вводил речь крестьянина, дворянина, купца. У него Ягненок, за которым узнается незначительный (по тогдашним социальным меркам) человек, говорит иначе, чем знатный вельможа Волк, а льстивый или прикидывающийся чувствительным зверь — совсем не так, как туповатый и медленно соображающий. Пушкин в письме к Вяземскому, имея в виду открытия Крылова, обратил к себе и своим друзьям-поэтам слово «разини», подразумевая, вероятно, что он и близкие ему литераторы прошли, ориентируясь на «средний» слог образованного общества, мимо стихии народной речи. Крылов же в основу слияния разных стилей («высокого», «среднего» и «низкого») положил именно живую разговорную речь народа с его идиомами, типичными словечками, поговорками, пословицами и образными оборотами.

Крылов был настолько уверен в превосходстве народного «здравого смысла» над понятиями и чувствами образованного общества, что иногда даже, вопреки своим личным представлениям, предпочитал тривиальную и ходовую мысль гуманным и разумным душевным движениям. Так случилось,

например, в известной басне «Стрекоза и Муравей», которая имеет давнюю европейскую и русскую историю.

У Лафонтена в прозаическом переводе она звучит так: «Стрекоза, пропевши все лето, осталась без запаса, когда настала зима: ни от мухи, ни от червяка ни крошки; пошла она к соседу — Муравью и, жалуясь на голод, просит одолжить несколько зерен, чтобы прожить до новой весны. “До августа заплачу, — говорит она, — право, отдам и долг, и рост”. Муравей не податлив был на ссуду; за ним этого греха почти не водится. “Что же ты делала в теплое время?” — сказал он заемщице. “День и ночь, признаться, пела для всякого встречного”. — “Ты пела — очень рад, ну, так теперь пляши!”»

В басне Лафонтена уже намечен конфликт: хотя Стрекоза и виновата, но вина ее меньше, чем Муравья, который изображен скупым и жестоким. Стрекоза представлена заемщицей, попавшей в беду. А. Сумароков нарисовал Стрекозу в одноименной басне жалкой нищенкой. По глупости своей летом она «вспевала день и ночь» и обнищала. Муравей не сжалился над ее горем, а ответил резко и грубо. Судьба Стрекозы не трогает Муравья, который холоден к чужой беде.

Очень близко к Лафонтену перевел басню Ю. Нелединский-Мелецкий, усилив осуждение Муравья:

Скупость в нем порок природный.

Тем самым в басне Нелединского-Мелецкого Стрекоза — заемщица, попавшая в беду, а Муравей — сквалыга, скупец и ханжа, который не только не оказывает помощи, но еще и склонен к поучениям. Хемницер нашел, что мораль басни не совпадает с нормой нравственности: Муравей должен помочь Стрекозе, потому что нельзя оставлять в беде виновного, но заслуживающего прощения. Изложив сюжет, он закончил басню так:

«Пропела? Хорошо! Поди ж теперь свищи».
Но это только в поученье
Ей Муравей сказал.
А сам на прокормленье
Из жалости ей хлеба дал.

Крылов совершенно иначе понимает персонажей. В обработке сюжета он следует Эзопу и Лафонтену, основываясь на басне которого «Муравей и Кузнечик» Баттё писал в своем по-

яснении, что праздность доводит до бедности и делает нас более достойными презрения, нежели сожаления[1]. Другое толкование сходной басни на тот же сюжет («Муравей и Жук» Эзопа) предложено В. Кеневичем: «Баснь учит нас не лениться в приобретении нужного, но заблаговременно заботиться о необходимом для сохранения жизни»[2]. У Крылова Стрекоза — попрыгунья, которая не трудилась, а «лето красное пропела». Пожалуй, единственный раз Крылов использовал плясовой ритм — четырехстопный хорей, столь подходящий к сюжету басни, к характеристической черте Стрекозы («попрыгунья») и оправдывающий заключительный стих («Так поди же, попляши!»). Праздность и удовольствия вскружили Стрекозе голову. Она очень напоминает тех модниц, о которых Крылов писал в комедии «Урок дочкам». Стрекоза изображена беспечной и ветреной тунеядкой. И это становится главной причиной, разделяющей Стрекозу и Муравья, который говорит:

Кумушка, мне странно это:
Да работала ль ты в лето?

Муравей — труженик, и ему ненавистны тунеядство, безделье, легкомыслие и беспечность. Крылов подчеркнул противоположность трудовой жизни и веселящегося пустого безделья. Он решительно отбросил всякие сентименты и встал на сторону Муравья, его трудовой морали.

Из басни устранены чувствительные мотивы жалости и снисходительности. Такая негуманная, «беспощадная» мораль вызывала недоумение у современников и потомков, и они пытались «подправить» Крылова. Романтик В.Ф. Одоевский, близко знавший баснописца, в повести «Косморама» сожалел по поводу окончания басни: по его мнению, Муравей должен был помочь Стрекозе, а не отталкивать ее, погибающую в нужде. Писатель-сатирик Саша Черный в «Румяной книжке» сочинил воображаемый разговор девочки Люси с дедушкой Крыловым («Люся и дедушка Крылов»), в котором сам баснописец говорил: «Я тоже муравья не совсем одобряю. И даже думаю, что, когда он стрекозу прогнал, — ему стало стыдно... Побежал он за ней, вернул, накормил и приютил у себя до весны...». Однако разрешение конфликта в басне совершенно

[1] *Аббат Баттё*. Начальные правила словесности. Т. 2. СПб., 1803. С. 34—35.

[2] Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. СПб., 1878.

иное. Оно исключает прощение Стрекозы Муравьем и гуманное отношение к ней. Гуманистической правде в басне нет места Народная и гуманистическая правды не совпадают, оказываются иногда несовместимыми, резко расходятся.

Между тем нарочитый упор на народный «здравый смысл», который потеснил гуманные чувства, есть в басне. Крыловская басня написана хореем, плясовым ритмом[1], издревле связанным с атмосферой праздника, передающим радость и веселье. Баснописец, описывая Стрекозу, ее пенье и забавы, не может скрыть своего восхищенья. Он вовсе не осуждает Стрекозу ни за ее пенье, ни за ее игры, ни за ее беспечность. Кстати, и сам Крылов в жизни был ленив и любил праздность. Но самое главное, что баснописец, как вспоминают современники, всегда отзывался на чужую боль и чужое горе, всегда помогал и ближним, и дальним. Стало быть, самому Крылову мораль его собственной басни была чужда. В жизни баснописец держался гуманных правил, а в басне вставал на «мужицкую» точку зрения.

Итак, баснописец ввел в литературу «мужицкий» взгляд на вещи. Хотя ему были близки и правда народная, и правда личностная (Крылов самостоятельно изучил сочинения французских просветителей и переводил их), он, часто вопреки своим личным убеждениям, отдавал предпочтение народному воззрению и подавлял в себе гуманистические представления, усвоенные из книг. Во многих баснях идеи мудрецов-философов побиваются народным разумом. Это, однако, не значит, что Крылов целиком оправдывал народный «здравый смысл», иногда выступавший в его баснях темным и непросветленным. Но если ему приходилось выбирать между самым банальным народным «здравым смыслом» и гуманными представлениями, изложенными в мудрых книгах, он почти всегда склонялся на сторону народа. Народный, «мужицкий» взгляд на те или иные действия и поступки и взгляд просвещенного человека, по мнению Крылова, резко разошлись, и между правдой народа и правдой личности, между морально народной и моралью личной возникло трагическое противоречие. В баснях Крылов обозначил ситуацию, на разрешение которой положили свои жизни Л. Толстой и Ф. Достоевский.

[1] Тот же стихотворный размер использовали А.П. Сумароков (трехстопный, как у Крылова, хорей) и Ю.М. Нелединский-Мелецкий (четырехстопный хорей).

СВОЕОБРАЗИЕ БАСЕН И НОВАТОРСТВО КРЫЛОВА

«Мужицкий» взгляд на действительность — вот то новое, что внес Крылов в современную ему эстетическую мысль и в литературу. Это обусловило его необычный подход ко всем бытовавшим тогда философско-эстетическим и художественным воззрениям от классицизма до романтизма включительно. Этим же определено своеобразие его басен и его новаторство в жанре басни.

Жанр басни под пером Крылова заметно изменился. В нее вошло такое глубокое философское, этическое, социальное содержание, которое было под стать комедии или роману. Крылов решал в басне задачи национального масштаба и серьезного литературного значения. Басня благодаря Крылову стала жанром, сравнимым с большими и «важными», как тогда говорили, литературными формами.

В баснях Крылова ожила национальная история, отлившаяся в проясненные баснописцем национальные моральные нормы, и русская нация в них нравственно осознала себя. Раздвигая содержательные границы басни, фабулист не выходил за пределы жанра и не превращал басню в сатиру, в лирическое стихотворение или в бытовую новеллу. Крылов использовал внутренние возможности жанра, не нарушая его строения и строго соблюдал законы, согласно которым басня состоит из морального поучения и рассказа. Он не отказывается от морали в пользу рассказа или от рассказа в пользу морали, а сохраняет и живой рассказ, комедийную сценку и нравоучительность. Поэтому басня Крылова — это художественное произведение, в котором закреплен способ народного мышления, сохраняющий признаки простодушно-лукавого, не прямого проникновения в суть вещей, и сгусток народной мудрости, и эпический рассказ, и драматический эпизод, в котором персонажи действуют самостоятельно, в соответствии с их характерами. Через их непосредственные отношения проступают зримые черты того общества, в котором они обитают. В свою очередь, этот мир в их поведении и их устами выносит себе приговор. Басня Крылова не столько *указывает* на порок, сколько *показывает* его.

Не изменяя классических басенных правил, Крылов перестраивает соотношение между рассказом и моралью, наполняет рассказ живописными подробностями, создает характеры персонажей и образ рассказчика.

Свою личную позицию Крылов скрывает, преподнося ее как мнение самого народа, возникшее в его историческом опыте. Конечно, такое сокрытие умышленное и художественно рассчитанное: Крылов дает возможность говорить и действовать самим басенным персонажам, но так освещает конфликт и такие моральные следствия извлекает из него, что читатель догадывается об участии мысли писателя. Однако, даже произнесенная от лица рассказчика-баснописца, она не предстает только его личным мнением. Нравственному выводу придана форма пословиц, поговорок, воспроизводящих мнения «молвы» или напоминающих их. Моральные сентенции снова возвращаются в ту же народную среду, в ту же житейскую практику, из которой они изошли. Все это доказывает, что Крылов решительно избегал «теоретической» субъективности и стремился представить свои басни как объективный результат познания, извлеченного из жизненного опыта народа.

Установка на эпичность, на объективность исключала непосредственное «присутствие» автора. Не выявляя себя как автора, Крылов выдвигает на первый план рассказчика, который всегда находится рядом с персонажами, как бы «входит» в них, проникается их чувствами. Оттого он судит о них не понаслышке, а вскрывает их лицемерную и жестокую мораль.

Рассказчик притворно доверяется персонажам и серьезно изъясняет мотивы их поведения. Он дает выговориться зверям и людям, совершить те или иные поступки. Он беспристрастно передает их точки зрения, но его мнимое простодушие подрывается полным посрамлением персонажей, которое проистекает из рассказа. И тут обнаруживается, что простота рассказчика лукава. На самом деле он знал заранее, к чему приведет его рассказ. Неожиданность рассказа относится только к персонажам. Рассказчик же всегда «себе на уме». Он отлично знает достоинства и слабости своих персонажей, их ухищрения и уловки, которые от него не могут укрыться и не могут его обмануть. Персонажи всегда обманывают только себя. При этом рассказчик может шутить и с читателем, опять-таки притворно делая вид, будто намерен рассказать что-то ему известное и знакомое, но неожиданно приводя к совершенно иному, более глубокому и точному знанию. Эти приемы у Крылова чрезвычайно разнообразны. У него нет строгой обязательности: мораль может вполне согласоваться с рассказом, а может не совпадать или противоречить ему. Часто рассказчик

доверчиво повторяет мнение «молвы», но сквозь подчеркнутое простодушие, что само по себе уже подозрительно, непременно проступает откровенное лукавство.

Новаторство Крылова в жанре басни раздвинуло широкие дали перед русской литературой, обозначив и облегчив путь к реализму, к созданию общенационального литературного языка и многосторонних типических характеров.

Магистральный путь к реализму лежал через романтизм, благодаря которому выражению в слове, в литературе стал доступен внутренний мир человека. Но путь Крылова заставляет задуматься и над тем, что, помимо главного русла, существовали и боковые. В своих высших художественных достижениях писатели, отвергавшие романтизм или миновавшие его в своем развитии, могли непосредственно устремляться к реализму. Так Крылов-баснописец, бывший просветитель, расставшийся со многими иллюзиями просветительства и принявший в качестве отправной позиции народный «здравый смысл» и «золотую середину» в споре враждующих общественных и литературных сил, своими баснями «врастал» в реализм. С большими оговорками, но все-таки то же самое можно сказать и о А.С. Грибоедове, создавшем на не романтических основах блистательную комедию «Горе от ума».

Основные понятия

Просвещение, басня, сентиментализм, романтизм, реализм, рассказчик, житейская мудрость, басенная мораль, басенный рассказ, басенный стих, народность.

Вопросы и задания

1. Когда появились первые басни Крылова?
2. Почему Крылов оставил прозу и драматургию и целиком переключился на жанр басни?
3. Какие традиции были близки Крылову в жанре басни? Почему Крылов отнес свои первые басни И.И. Дмитриеву?
4. Крылов, античные и западноевропейские баснописцы (к вопросу об истории и теории басни). Разработка Крыловым басенных сюжетов, общих с другими баснописцами (Эзопом, Лафонтеном и пр.).

5. Сравните басни Крылова с баснями А.П. Сумарокова, И.И. Хемницера, И.И. Дмитриева, А.С. Хвостова и других баснописцев на один и тот же сюжет.

6. Крылов и «Беседа любителей русского слова».

7. В каких баснях Крылов подвергает критике философские основы и эстетические принципы эпохи Просвещения?

8. Каковы критерии оценки Крыловым русской жизни, действий, мыслей и чувств басенных персонажей?

9. В чем, по Вашему мнению, заключаются реализм и народность басен Крылова?

10. Жанрово-стилевое новаторство Крылова. Каково соотношение в басне морали и житейской мудрости, рассказа и морали? Образ рассказчика в баснях Крылова.

11. Почему П.А. Вяземский отдавал предпочтение И.И. Дмитриеву перед Крыловым, а Пушкин больше ценил Крылова, чем И.И. Дмитриева? Спор между Вяземским и Пушкиным о путях развития жанра басни.

Литература

Виноградов В.В. Язык и стиль басен Крылова. — В кн.: В.В. Виноградов. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. М., 1990.*

Гордин М.А. Жизнь Ивана Крылова. М., 1985.

И.А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982.*

Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975.*

Кеневич В.Ф. Биографические и исторические примечания к басням Крылова. СПб., 1878.

Коровин В.И. Басни Ивана Крылова. М., 1997.*

Коровин В.И. Поэт и мудрец: Книга об Иване Крылове. М., 1996.*

Степанов Н. И.А. Крылов. Жизнь и творчество. М., 1949.

Степанов Н.Л. Мастерство Крылова-баснописца. М., 1956.*

ГЛАВА 6
А.С. ГРИБОЕДОВ
1795—1829

Александр Сергеевич Грибоедов вошел в русскую литературу как *homo unius libri* (человек одной книги). Комедия «Горе от ума» принесла ему славу блестящего комедиографа. В этом произведении парадоксально сочетались идеи гражданского, или социального, течения русского романтизма (представление о высокой предназначенности литературы, утверждение общественной ценности личности, провозглашение принципа народности и национально-самобытного развития) с просветительскими взглядами и со старой, но обновленной и преобразованной формой классицистической комедии. В «Горе от ума» нашли выражение и русская жизнь, и литературно-эстетическая программа автора.

Хотя другие произведения Грибоедова мало известны широкому читателю, он был довольно плодовитым автором. В университете он написал комедию «Дмитрий Дрянской» (явный намек на трагедию В.А. Озерова «Димитрий Донской»). В 1815 г. перевел французскую пьесу и выпустил ее под заглавием «Молодые супруги». Позднее совместно с Катениным сочинил комедию «Студент», с Н.И. Хмельницким и А.А. Шаховским — комедию «Своя семья, или Замужняя невеста», с А.А. Жандром — «Притворную неверность». Осенью 1823 г. совместно с Вяземским написал комедию-водевиль «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом». В эти же годы Грибоедов сочинил несколько стихотворений — «Давид», близкое по духу декабристам, «Хищники на Чегеме», в котором проявился интерес к воспроизведению национального колорита, и др. В том же ключе задумывалась и трагедия «Родамист и Зенобия» (1825), в которой проявились, судя по замыслу, республиканские симпатии автора. Носителем протеста в этом произведении выступает одинокая личность, но побеждает деспотизм при молчаливом согласии равнодушного общества. Известны и другие замыслы драматурга, в частности историческая трагедия о рязанском князе Федоре Юрьевиче, убитом, по преданию, Батыем. После создания «Горя от ума» в творчестве Грибоедова появляются романтические мотивы («Отрывок из Гете», представляющий свободный перевод «Театрального вступления к “Фаусту”», замыслы трагедий «1812-й год» и «Грузинская ночь»). В лирике усиливаются трагические мотивы («Освобожденный», «Прости, Отечество»).

В жанре комедии (до «Горя от ума») Грибоедов стремился совместить два ее вида — злободневную, памфлетно-сатирическую, «колкую», ставящую своей целью исправление нравов и критику враждебных художественных программ, и «легкую», светскую, свободную от нравоучений, с

динамической интригой и непринужденным салонным диалогом, живость которого создается непринужденным разностопным стихом и острым языком, близким к разговорному.

По своим художественным пристрастиям Грибоедов принадлежал к «младоархаистам» и во время полемики «Арзамаса» с «Беседой любителей русского слова» встал на сторону последней, бывая на ее заседаниях. Еще раньше он включился в полемику с Н.И. Гнедичем по поводу переводов-переложений баллады Бюргера «Ленора» Жуковским и Катениным. Он решительно вступился за Катенина, критикуя приписанные Жуковскому «тощие мечтания», элегическую «слезливость», отвергая упреки Гнедича в грубости языка и называя его «врагом простоты».

Что касается социально-политических взглядов Грибоедова, то он разделял многие декабристские идеалы, но испытывал глубокий пессимизм по поводу их скорого осуществления, считая, что силы самодержавия значительно превосходят силы просвещенных дворян и что общество по своему быту и образу жизни не готово к переменам и останется враждебным ко всем их попыткам. По этим причинам он не вступил в тайную организацию. Привлеченный, однако, впоследствии к делу декабристов, был оправдан.

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ КОМЕДИИ «ГОРЕ ОТ УМА»

Точно неизвестно, когда возникает у Грибоедова замысел «Горе от ума». Есть свидетельства, что первые проблески будущего творения появляются в 1816 г. и даже, что маловероятно, в 1812 г., но большинство биографов и исследователей творчества драматурга склоняются к двум датам — 1818 г. и 1820 г. Точно можно лишь утверждать, что в эти годы общий план «Горе от ума» уже складывается в голове писателя.

В 1822 г. Грибоедов прибывает из Персии в Тифлис. Здесь он приступает к сочинению комедии и создает первые два акта. С ними в 1823 г. он уезжает в долгосрочный отпуск в Москву. Поселившись в тульском имении своих ближайших друзей Бегичевых, Грибоедов переписывает начало комедии и сочиняет третий и четвертый акты. Эта рукопись сохранилась и находится в Историческом музее в Москве. Она получила название «Музейный автограф».

В надежде поставить комедию на сцене и напечатать ее Грибоедов уехал в 1824 г. в Петербург. По дороге из Москвы в северную столицу, по его собственному признанию, его осенило, и он придумал «новую развязку» — сцену разоблачения Молчалина в глазах Софьи. В Петербурге он продолжал совершенствовать комедию, и к осени она была закончена, но ни представить комедию на театре, ни напечатать ее не удалось. Однако комедия стала известна всей России: в департаменте друга Грибоедова, крупного чиновника, драматурга и переводчика А.А. Жандра она была переписана во множестве экземпляров и разошлась по стране. Не было почти ни одной дворянской семьи, которая не имела бы списка или ко-

пии «Горе от ума». Эта содержащая множество исправлений и помарок рукопись, с которой составлялись списки, разлетевшиеся по стране, также сохранилась. Она получила название «Жандровской рукописи».

Неожиданно удача все-таки улыбнулась Грибоедову. Дружески расположенный к нему Ф.В. Булгарин собирался издать театральный альманах «Русская Талия на 1825 год». В конце 1824 г. альманах вышел в свет, и в нем была помещена в урезанном и искаженном виде (опубликованы лишь часть первого действия и почти все третье действие) комедия «Горе от ума».

Критика, уже знакомая с комедией в целом, теперь воспользовалась опубликованными отрывками и открыто выступила с ее оценкой.

Видный критик и журналист Н.А. Полевой писал о комедии восторженно, а драматурги-водевилисты и литераторы М.А. Дмитриев и А.И. Писарев встретили ее злыми эпиграммами и нападками. Затем за «Горе от ума» вступились писатель и критик О.М. Сомов, А.А. Бестужев и В.Ф. Одоевский. Пушкин, по его собственному признанию, «наслаждался», читая «Горе от ума», и особенно отметил меткость грибоедовского языка, сказав, что половина стихов комедии должна стать пословицами. В то же время после размышления над комедией он высказал несколько прозорливых замечаний о нарушении правдоподобия характеров и о немотивированности комедийной интриги.

Перед отъездом полномочным посланником в Персию Грибоедов подарил список комедии «Горе от ума» Булгарину с надписью «Горе мое поручаю Булгарину. Верный друг Грибоедов. 5 июня 1828 года». Эта рукопись с небольшими пометками автора получила название «Булгаринского списка».

Текст «Горе от ума» представляет собой уникальное явление, поэтому творческая история комедии получает особое значение. Дело в том, что драматург продолжал работать над комедией долгое время и не оставил окончательного текста. Как правило, наиболее авторитетным считается текст последней авторской публикации. Однако комедия Грибоедова полностью при его жизни не была опубликована. Знакомый всем текст составлен учеными-текстологами на основе сличения четырех источников: «Музейного автографа», «Жандровской рукописи», отрывков, опубликованных в альманахе «Русская Талия», и «Булгаринского списка».

ЗАМЫСЕЛ КОМЕДИИ «ГОРЕ ОТ УМА» И КОМЕДИЙНАЯ ТРАДИЦИЯ

Во времена Грибоедова на русской сцене господствовали два вида комедий: «легкая комедия» и «комедия нравов». Первая не ставила перед собой цель исправлять нравы, вторая делала такие попытки. Перед началом спектаклей или между актами, в дополнение к основной пьесе зрителей развлекали интермедиями, в которых разыгрывали сцены в духе водевилей. Иногда на театре водевили игрались в качестве самостоятельных произведений.

В некоторых списках комедии «Горе от ума» был предпослан эпиграф чисто водевильного свойства:

Судьба, проказница-шалунья,
Определила так сама:
Всем глупым счастье от бездумья,
Всем умным — горе от ума.

Замысел комедии с самого начала включал сочетание легкой светской комедии с комедией нравов и с водевилем. Выражение «горе от ума» пришло из водевиля, но лишилось водевильного шаловливого оттенка, и его смысл стал более серьезным, более драматичным. Но в окончательном заглавии комедии не сохранилось нравоучительного оттенка, свойственного содержанию комедии нравов и просветительской драматургии. В раннем названии — «Горе уму» подразумевалось, что основным «героем» был просветительский разум, и оно несло гораздо больше философского смысла, намекая на крушение просветительского разума. Чацкий в комедии — носитель отвлеченного ума, его сценический инструмент. Выражение «горе от ума» более связано, по замыслу Грибоедова, с индивидуальным лицом, с Чацким.

В новом заглавии Грибоедов подчеркнул, что Чацкий — главный герой, а ум — одно из его свойств, качеств, определяющее содержание личности и характера. В дальнейшей истории смысл названия «Горе от ума» относили уже не только к Чацкому, но и к автору, самому Грибоедову. Название стало символическим, потому в нем выразилось положение просвещенного и либерального дворянского интеллигента в 1-й четверти XIX в. Многие русские люди того времени могли сказать о себе, что они испытали горе от ума, и не раз сетовали на это обстоятельство. В названии комедии слышались и критика просветительского разума, и праведная досада человека романтической эпохи, не понимаемого обществом. В новом названии комедии есть легкость, но нет шаловливости. Оно удерживает серьезность и драматизм. И главное — в нем заострена парадоксальность: естественно, если причиной горя выступает глупость, но совершенно противоестественно, если причиной этому становится ум.

В окончательном заглавии не сохранилось нравоучительного оттенка, свойственного содержанию комедии нравов и просветительской драматургии. Это значит, что Грибоедов избегал излишней нравоучительности и не питал надежды на возможность исправления пороков комедийным действием и словом. Но драматург изменяет отношение и к легкой, светской, развлекательной комедии. Он устраняет из нее легковесность содержания и сохраняет непринужденный, изящный, эпиграмматический и афористический стиль, живость диалогов и остроту реплик.

Таким образом, Грибоедов воспользовался и комедией нравов, и легкой, светской, развлекательной комедией. Однако ни та, ни другая не могли ему помочь в освещении общественно значимого замысла.

Для воссоздания общественного конфликта Грибоедову понадобилась традиция «высокой» комедии, восходящая к Аристофану, а в новое время — к Мольеру. Как отметил Пушкин, «высокая» комедия близка трагедии, хотя и лишена обязательной для трагедии неумолимой роковой предначертанности судьбы.

Комедия «Горе от ума», содержанием которой стали большие общественные проблемы, написана в традициях жанра «высокой» комедии. Но общественные проблемы составили лишь одну линию конфликта. Другая связана с любовной интригой, и потому жанр «высокой» комедии нуждался в «прививке» комедии нравов и «легкой» комедии.

И те, и другие комедии различались также по форме организации действия. Если конфликт был обусловлен характерами, то такая комедия принадлежала к комедии характеров. Если же конфликт вытекал из положений, в которых оказывались действующие лица, то такая комедия называлась комедией положений. Пример типичной комедии характеров — «Ревизор» Гоголя, а комедии положений — «Стакан воды» французского драматурга Э. Скриба. Конечно, драматурги часто сочетали комедию положений с комедией характеров. В «Горе от ума» есть множество комедийных положений: слов Чацкого не слышит Фамусов, заткнув уши; падает в обморок Софья, услышав о падении Молчалина с лошади, и т. д.). Но в целом «Горе от ума» — комедия характеров, и ее действие развивается из противоречий, связанных с характерами персонажей.

В истории драматургии различались также театр действия (пьесы, более предназначенные для сцены) и «театр слова» (пьесы, более пригодные для чтения). Грибоедов добивался в «Горе от ума» согласия, гармонии между ними, но достичь их в полной мере ему не удалось. Монологи Чацкого обращены к партнерам не содержательно, а только диалогической внешностью[1]. Чацкий обращает содержание диалогов и реплик к нам, зрителям, потому что трудно поверить, будто он надеется вразумить Фамусова, Молчалина, Скалозуба или Репетилова. Монолог по своему месту в сцене двоится: содержательно он обращен к зрителям, формально — к собеседнику. Поэтому каждый монолог Чацкого может рассматриваться не только неотъемлемой частью комедийной сцены, но и независимым от нее, вполне самостоятельным лирическим произведением. Наконец, в монологах Чацкого есть значительная доля авторского присутствия, авторской лирики. Их патетика характеризуется личной страстностью не только героя, но и автора. В этих монологах совмещены пышное красноречие, ораторский талант героя, его неравнодушная натура и одновременно голос автора. Стремясь мотивировать монологи Чацкого его характером, Грибоедов смягчал резонерскую, моралистическую, «учительскую» роль Чацкого.

Помимо комедийных, в создании «Горе от ума» заметно участие и других жанров: гражданской оды, близкой к ней обличительной сатиры. Монологи Чацкого, а отчасти и Фамусова — это своеобразные либо

[1] *Винокур Г.О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 278—279.

похвальные, либо сатирические оды, исполненные гнева и ярости. Конечно, похвалы Фамусова старым нравам выглядят иронично, но сам герой, произнося их, испытывает неподдельный пафос и нисколько не сомневается в правоте своей патетики.

Кроме «высоких» жанровых форм, легко заметить в «Горе от ума» и «низкие»: эпиграмму на явление или «на лицо», пародию на балладу, на сентиментальные сюжеты и язык. При этом «высокая» комедия мольеровского типа включала публицистику, нравоописание, любовно-психологическую драму, лирическую стихию.

С давних пор у комедийных персонажей имелся устойчивый набор комедийных ситуаций, которые авторы варьировали. Со временем сложились легкоузнаваемые и неизменные черты, которыми обладали театральные сценические маски, называемые амплуа. Некоторые актеры исполняли роли (амплуа) первых любовников, другие — добродетельных, но легковерных отцов, третьи — резонеров, насмешливо относящихся к глупостям персонажей и выражающих интересы автора, которые разделяют и зрители. Среди таких постоянных масок, театральных амплуа, была распространена роль служанки, наперсницы госпожи, или, по-театральному, субретки. Черты ее легко угадываются в Лизе, служанке Софьи. Не менее распространено было и амплуа первого любовника. Его роль отведена в комедии Молчалину, но осложнена тем, что совмещена с амплуа глупого любовника. А на маску ложного жениха у Грибоедова претендуют сразу три персонажа: Чацкий, Скалозуб и отчасти Молчалин. Роль ветреной дочери и главной героини играет Софья, а легковерного, но далеко не добродетельного отца — Фамусов. Чацкий напоминает сразу несколько сценических масок, несколько театральных амплуа.

Помимо амплуа злого умника, говоруна, ложного жениха, Чацкий выступает и в роли героя-резонера. Ему доверено в комедии быть рупором авторских идей и насмешливым судьей персонажей. Герой-резонер обычно выведен за пределы комического действия. Над ним по неписаным комедийным правилам запрещено смеяться. Потешаться над персонажами, учить или обличать их может только он. Обычно герой-резонер доносит до зрителя авторские идеи о государственном устройстве или проекты достижения общего блага. Стародум у Фонвизина — классический образец резонера — государственный муж и мудрый учитель жизни, наставник всех положительных персонажей, а через них — зрителей.

Итак, каждый персонаж вмещает различные амплуа, а Чацкий даже четыре: злого умника, говоруна, ложного жениха и героя-резонера. Грибоедов сопрягает разные маски в одном образе. И эта комбинация разных амплуа, порой противоречащих друг другу, создает особых героев, непохожих на персонажей прежних комедий. Такая непохожесть усиливается благодаря своеобразию национально-исторического содержания комедии.

«ГОРЕ ОТ УМА» И «МИЗАНТРОП» МОЛЬЕРА

В качестве образца «высокой» комедии для «Горя от ума» Грибоедов выбрал комедию «Мизантроп» Мольера. После знакомства с комедией Грибоедова современники сразу же отметили разительное сходство с мольеровским «Мизантропом», которое драматург и не думал скрывать. Как и в «Мизантропе», в «Горе от ума» герой находится в противоречии с обществом. Подобно «Мизантропу», в «Горе от ума» две линии — общественная и любовная. Герой «Мизантропа» — Альцест — представлен «злым умником». Такова же одна из масок Чацкого.

В «Мизантропе» (1666) выведен необычайно благородный герой — Альцест, который ненавидит людские пороки. Все, что он говорит о современном мире, совершенно справедливо. Альцест не хочет прощать развращенные нравы и презирает их. Он не хочет идти ни на малейшие уступки, вскрывая общественные язвы. Он разоблачает их, зло и едко смеется над ними и осуждает тех, кто относится к ним снисходительно. Он делит людей на «судей» и «хулителей», с одной стороны, и «хвалителей», и «льстецов» — с другой. Он видит, что «хвалители» и «льстецы» ненавидят злых и подлых людей, но все-таки угодничают перед ними и льстят им. Мир неискренен, и испорченность его — основной закон современного общества и отношений людей в нем. Так, мошенники и мерзавцы приняты во всех домах, их встречают с улыбкой, они всюду желанные гости. Доходя в своей неуступчивости до одержимости, до бешенства, Альцест взвинчивает себя и готов обрушить гнев на все человечество:

Нет, все мне ненавистны!
Одни за то, что злы, преступны и корыстны;
Другие же за то, что поощряют тех,
И ненависти в них не возбуждает грех,
А равнодушие царит в сердцах преступных.

Альцест составил себе твердое и ясное представление о том, каким должен быть мир, и не хочет ни за что его изменить. Если мир плох, то тем хуже для него, а он, Альцест, никогда не согласится принять его таким, каким он ему видится — льстивым, подлым, неискренним, корыстным. Отсюда постоянное раздражение Альцеста. Он не может говорить спокойно. Он жесток и беспощаден по отношению ко всему миру, а не только к недостойным лицам. Однако общество не изменяется, несмотря на обвинения Альцеста. И вообще оно не хочет меняться, а предпочитает устойчивость, надеясь на проявление снисходительности к недостаткам, слабостям и даже порокам. Альцест упорствует и соглашается на собственное разорение, отказываясь переменить свой взгляд на человеческий род. И тут оказывается, что этот скромник и ненавистник («мизантроп») людей одержим гордыней и мнит себя центром Вселенной, придавая частному судебному процессу значение великого

события в жизни общества. В несдержанном Альцесте Мольер подмечает чрезмерную, выходящую за разумные пределы добродетель, которая превращается в крайность и граничит с противоположными ей свойствами. Из-за гордости и упрямой неуступчивости Альцест попадает в рискованные положения.

Альцест у Мольера представлен не только злым умником. Он еще и безумно влюбленный человек. Любовь не ослепляет Альцеста. И в этом отношении он не наивен. Он хорошо видит недостатки своей возлюбленной — Селимены, но не имеет сил справиться со своим чувством.

Так как Селимена, критикуя свет, остается все-таки внутри салонной культуры, не разрывает с ней, получается, что Альцест, отрицающий эту культуру, вступает в противоречие с собой: он должен бы ненавидеть и презирать Селимену, а он ее безумно любит. Принципы отношения к другим людям он не распространяет на себя и на Селимену. С непостижимой силой вопреки всему Альцест верит, что его любовь «исправит» Селимену, излечит ее от пороков общества. Если Альцесту не удается изменить мир, изменить всех, то он надеется, что хотя бы одно существо он избавит от недостатков. И потому слабость, в которой признается Альцест, на самом деле выражает всю силу его души: он стал бы несчастнейшим из людей, если бы отступился от своих взглядов и намерений. Он готов умереть, но не отказаться от своих убеждений. Он слишком горд, чтобы сдаться. И тут выясняется, что в сочетание «злой умник» Мольер вкладывает особый смысл. Мысли Альцеста вовсе не злы, а, напротив, благородны и возвышенны. Он действительно умен, и комедия не выявляет его пустоты. Содержание его взглядов не смешно, а Альцест, если иметь в виду смысл его речей, нисколько не смешон. И почему же тогда он выглядит сумасбродом и предстает в смешном свете? Почему умный человек, который понимает, что становится смешным, не может этого избежать и — иногда поневоле, а то и по собственной воле — попадает в смешное положение? И даже можно выразиться более решительно: не может не стать смешным?

Если речи Альцеста умны, то, следовательно, в том, что он смешон, виновато его поведение, форма, в которую облечено содержание его речей. Значит, слово «злой» в сочетании «злой умник» Мольер относил только к поведению Альцеста, к способам и приемам его общения с другими персонажами, с его нетерпимостью и невоздержанностью. Поведение Альцеста, его отношение к людям действительно не согласуется с поведением порядочного светского человека. Правила поведения светского человека в обществе были записаны в учебниках хорошего тона, которые выходили и во времена Мольера, и во времена Грибоедова. Альцест и Чацкий усвоили эти правила с детства, потому что с них начиналось воспитание дворянина в семье. К этому надо добавить, что правила светского поведения почти не изменились на протяжении столетий, разделяющих Грибоедова и Мольера. В учебниках XVII в. («Искусство нравиться при дворе», «Свойства порядочного человека», «Фортуна благородных людей») светский человек определялся сочетанием

благовоспитанности с физическими и умственными достоинствами: он должен выглядеть изящно, хорошо танцевать, быть превосходным наездником и охотником, обладать ученостью, остроумием, умением поддерживать и вести беседу, почтительно обходиться с дамами, не упоминать о своих добрых качествах, но с готовностью хвалить чужие и не злословить ни о ком, оставляя пороки на совести их носителей. «Порядочный человек, — учили пособия по светскому воспитанию, — всегда излагает свои убеждения тем же тоном, что и свои сомнения, и никогда не возвышает голоса, чтобы получить преимущество перед теми, кто говорит не так громко. Ничего нет более отвратительного, чем проповедник в гостиной, благовествующий собственные слова и поучающий от собственного имени».

Если рассматривать Альцеста (и Чацкого) с точки зрения учебников по хорошему тону, то, конечно, он не может быть назван благовоспитанным человеком света. Но, может быть, он выглядит смешным именно потому, что нарушает нормы светского поведения? Отчасти это так, но и тут заключена не вся правда. Человек, нарушающий те или иные принятые нормы нравственности, выступает либо трагическим героем, либо преступником. Поскольку Альцест не преступник, то, следовательно, он трагический герой. Но трагический герой не может быть смешон. Значит, смешное — оборотная сторона трагедии, смешное должно быть не только формой поведения Альцеста, но и содержанием его характера. Форма поведения, избранная Альцестом, точнее, внутренне присущая ему, сросшаяся с его умом, с его душой, со всем его существом, оказывается глубоко содержательной. Она проистекает из тех свойств его натуры, которые повелевают Альцесту отвергать лесть и обличать порок, ненавидеть общество и презирать его. И тут следует вдуматься в противоречие, которое движет Альцестом: ненависть к порочному обществу совмещена с любовью к Селимене, которую Альцест должен бы презирать. Эта любовь многое объясняет: герой хватается за последнюю спасительную надежду — за любовь, за возможность благодаря любви «исправить» Селимену, перевоспитать ее душу. Не будь у Альцеста этой веры, он превратился бы в мрачного человеконенавистника, в скучного скептика и умника, которому чуждо добро. Однако Селимена «неисправима» так же, как и люди светского общества. Следовательно, Альцест при всем своем презрении к морали света еще и наивен. И это та неотъемлемая черта характера, которая иногда делает Альцеста смешным и ставит его в смешные положения. Следовательно, герой не только умен, но и наивен. Наивность, как известно, не только трогательна, но и смешна.

Смешно наблюдать, как умный человек неожиданно оказывается наивным, потому что ум, мудрость, казалось бы, несовместимы с наивностью. Однако сквозь смех в его наивности проступают ум и мудрость. Поэтому так трогает Альцест неизменностью своей любви к Селимене. Не надеясь переменить порочное и развращенное общество, он готов на поражение, на смерть, готов скрыться от всех ради сохранения честности и звания честного, не примирившегося с недостатками людей человека. Он готов

...уголок искать вдали от всех,
Где мог бы человек быть честным без помех!

Именно любовь оказывается тем состоянием, которое вполне совместимо с его характером и поведением, потому что в ней живут и сосуществуют крайности: чистота и безумие, искренность и неуступчивость, наивные уловки и нетерпимость. В случае с Альцестом видно, что, отстаивая свои убеждения, он различает только черные и белые тона. А это уже не только смешно, но и способно вызвать сострадание. Наивность становится чертой, сообщающей герою трогательность и трагичность.

Поскольку действительная жизнь предстает только в черных, а воображаемая — только в светлых тонах, то по этому признаку Альцест безошибочно узнается вечным юношей, который не желает взрослеть и расставаться с юностью, с ее жаром, пылом, с ее страстями, с ее свежестью восприятия мира, с горячностью, с нетерпимостью к порокам и всякому несовершенству, лицемерию, с ее неистовой, доходящей в правдолюбии до безумия и сумасбродства одержимостью.

Мольер, видимо, хотел примирить юношеский максимализм Альцеста с правилами хорошего тона. Но другие поколения читателей, зрителей, писателей и актеров несколько иначе поняли комедию «Мизантроп». Жан-Жак Руссо писал, что Альцест обличает людей не из ненависти к ним, а их любви к человечеству, желая, чтобы жизнь стала прекрасной и совершенной. Такой же точки зрения придерживался и И.А. Крылов, заинтересованный человеческим и литературным типом «мизантропа». Романтики увидели в Альцесте гонимого и терзаемого обществом гения, который выкрикивает свою боль. Уже в наше время Альцест воспринят яростным врагом всех форм лжи и всякого соглашательства.

Для уяснения сходного и различного между комедиями Мольера и Грибоедова существенно соотношение в обоих героях — Альцесте и Чацком — трагического и комического. Э. Золя сравнил Альцеста с Гамлетом. Чацкого тоже сопоставляли с героем трагедии Шекспира. Все это не случайно. Трагизм Альцеста и Чацкого обусловлен их конфликтом с настоящим и касается самых интимных, самых затаенных сторон души. Линия разрыва героев с современностью проходит через их сердца. Однако как раз в этом и заключено различие. Альцест противостоит духу нынешних, т. е. современных ему дней. Его идеал остался в прошлом. «Суровость доблести минувших поколений» несовместима с нравственной несостоятельностью нынешних «дней, привычек, стремлений». Альцест весь на стороне минувшего. Невозможность воплощения обещанного прошлой эпохой идеала — такова причина трагедии Альцеста.

Отношения Чацкого в комедии Грибоедова с прошлым и настоящим осложнены. С одной стороны, в сознании Чацкого резко сталкиваются национальное прошлое и новое, где предпочтение отдается нынешнему, а с другой — свое и чужое, иноземное, и тут предпочтения меняются: старин-

ное, прошлое оказывается привлекательнее чужестранного нового. Но в целом Чацкий, в отличие от Альцеста, стоит за настоящее и отрицает устаревшие моральные нормы. Он видит идеал не в прошлом и даже не в настоящем (оно лишь ступень к более совершенному будущему), а в грядущем.

Таким образом, истоки трагического в комедиях и сходные (непримиримый конфликт с настоящим), и разные: для Альцеста идеал *уже* не воплощаем, а для Чацкого *еще* не воплощен.

Тем не менее с полным правом можно сказать, что «Горе от ума» во многом наследует «Мизантроп» Мольера. Грибоедов идет вслед за французским драматургом в осмыслении самого типа молодого человека, находящегося в противоречии с обществом. Для построения комедии Грибоедову были нужны дисциплина классицизма, строгость и стройность формы.

КОНФЛИКТ В КОМЕДИИ «ГОРЕ ОТ УМА». КЛАССИЦИСТИЧЕСКИЕ ПРАВИЛА И ИХ ОБНОВЛЕНИЕ

Как и в комедии «Мизантроп», речь идет об общественных пороках, которые отвергаются героем. Следовательно, и в этом отношении традиция «высокой» комедии была для Грибоедова актуальной. Однако общественная линия, составляющая сюжет, не сразу выступает наружу, а появляется постепенно. Завязывает интригу и затем развивает ее (и это как правило) любовная линия. Затем они сливаются и достигают кульминации. В «Горе от ума» кульминационный момент — третье действие, сцена вечера у Фамусовых, где Софья пускает слух, будто Чацкий сошел с ума. Отсюда обе линии идут вместе. В конце четвертого действия интрига развязывается. Обе линии — любовная и общественная — разрешаются: Чацкий узнает правду о любви Софьи и о том, что он чужд обществу, которое не только не боится его критики, его обличений, его насмешек, но и само переходит в атаку, выталкивает героя и вынуждает его бежать неведомо куда.

Грибоедов следовал классицистическим правилам трех единств не только потому, что они дисциплинировали его художественную мысль. Из развития интриги ясно, что драматург стремился мотивировать и объяснить каждое правило содержанием своей комедии. Так, единство действия (требование одной коллизии, одного конфликта) обусловлено непримиримым столкновением Чацкого с обществом и с его главными

действующими лицами (Софьей, Фамусовым, Молчалиным). Единство места понадобилось Грибоедову потому, что конфликт происходит в доме Фамусова, символизирующем всю дворянскую Москву. Единство времени также получает свое оправдание: три года странствовал Чацкий, но мало изменился — остался прежним благородным, увлеченным, задорным молодым человеком, а один день в доме Фамусова открыл ему такое знание о мире, о людях, которое до этого дня было ему недоступно. Он сразу стал взрослым, менее восторженным.

Тема безумия от любви, сначала игривая, легкая в словах Лизы, постепенно получает зловещий оттенок: быстро распространяется слух, что Чацкий — сумасшедший в кругу истинно умных людей, таких как Фамусов, Хлестова, князь Петр Ильич Тугоуховский, Хрюмины. Слух обрастает подробностями, отыскиваются подлинные причины умопомрачения Чацкого, а Фамусов даже приписывает себе первенство в обнаружении самого факта («Я первый, я открыл!»). Здесь возникает тема «умного безумца». Ум оборачивается безумием. В самом деле, сумасшедшие, вероятно, сочли бы со своей точки зрения умного человека безумным. Таким и кажется Чацкий московскому фамусовскому клубу. «Безумным вы меня прославили всем хором», — говорит он. Но и Чацкому, «умнику» в комедии и человеку незаурядного ума, каким его замыслил Грибоедов, фамусовский мир тоже кажется безумным.

Завершает комедию тема мнимого безумия от недюжинного ума, который отвергнут миром. Причем герой считает этот мир поистине нелепым и безумным. Обе стороны конфликта — фамусовская Москва и молодой человек, отвергающий отжившие, по его мнению, представления, — сталкиваются в непримиримом противостоянии, в ходе которого не может быть достигнуто согласия. Конфликт неминуемо из комического перерастает в трагический. Раскалывается, в сущности, один уклад жизни: Чацкий тоже дворянин, тоже жил в Москве, тоже воспитывался в том же доме Фамусова. Сила Чацкого — в свежести впечатлений, в независимости мысли, в нетерпимости, в пылкости, с какими он отстаивает свои убеждения, невзирая на лица и на обстоятельства, которые могут ему повредить. Слабость — в той же нетерпимости, в той же пылкости, которые мешают ему обдумать поступки, трезво взглянуть на свою любовь, на роль просвещения, знаний, на барскую Москву. Могущество Москвы — в сплоченности, несмотря на мелкие, незначительные ссоры и

распри друг с другом, несмотря на зависть и суету. Сила Москвы — в единообразии уклада и в единомыслии. Скрепляющее московских бар средство — сплетня, доходящая до нелепости. Слух, развивая сплетни и клевету, получает могущество всеобщности. Собственное мнение ценится лишь постольку, поскольку оно подтверждает общее. Иначе говоря, личность имеет значение лишь в том случае, если держится тех же взглядов, что и большинство. Все суждения немедленно приводятся к одному.

Конечно, и в Москве многое меняется, причем и в ту сторону, куда смотрит Чацкий, и в ту, куда смотрит Фамусов. Чацкому известно об этом, как и другим персонажам «Горе от ума». Гости Фамусова рассуждают о появлении пансионов, школ, гимназий, «ланкартачных учебных заведений», педагогического института, о том, что даже их родственники (двоюродный брат Скалозуба, племянник княгини Тугоуховской князь Федор) посвятили себя наукам и искусствам, читают книги и становятся ревнителями просвещения. Таких молодых людей (внесценических персонажей, упомянутых в комедии), принадлежащих к поколению Чацкого, разделяющих его образ мыслей и общественное поведение, еще немного. Но они уже появились. Чацкий, испытывая по этому поводу законную гордость, защищает их от нападок Фамусова и его круга.

Есть, однако, перемены другого рода: Чацкий и Фамусов недовольны французскими модами; Кузнецким мостом с его иностранными лавками; дурным, оторванным от национальных корней воспитанием детей из дворянских семейств; бездумным, рабским, слепым подражанием иностранному в одежде, в нравах. Для Чацкого засилье иностранной моды — отказ от самобытности, от самостоятельности русского ума. Для Фамусова мода — знак ненавидимой им новизны. Фамусов враждебен новой Москве и всему новому независимо от того, дурно оно или хорошо.

Именно Фамусов — главный антагонист Чацкого — вместе с гостями, со множеством внесценических персонажей олицетворяет Москву, а дом Фамусова — это и есть Москва в миниатюре[1]. Здесь господствует старый уклад — старые обычаи и старые нравы. Во главе дома стоит совсем неглупый, но легковерный отец (таково сценическое амплуа Фамусова). В доме

[1] В новейшей научно-популярной и критической литературе сделаны странные, часто искажающие авторский замысел и его исполнение, попытки унизить Чацкого и возвысить его антагонистов и противников. Например, А.П. Ланщиков («Горе от ума» как зеркало русской жизни. — «Литература в школе». 1997, №

его обманывают все: и слуги, и дочь. В своих речах Фамусов выглядит недалеким обломком прошлого. Но это обманчивое впечатление: Фамусов умен, недаром его речь метка и афористична. Суть в другом: почему умный человек выглядит глупцом и кажется таким? Да потому, что он держится отживших нравственных правил, сознательно, по собственной воле исповедует ушедшую в прошлое мораль и пытается сохранить свою московскую утопию. Причина фамусовской «глупости» — в упрямой косности и открытом неприятии всяких изменений, которые отрицаются заранее и рассматриваются как покушение на исконный и освященный традициями порядок. Фамусов отвергает реальность. А человек, оторванный от реальности, поневоле выглядит смешным и глуповатым.

В осуждаемой Чацким косности заключена мощная отрицательная сила Фамусова и московского общества. Люди фамусовского круга при чувстве опасности тут же объединяются и выступают против Чацкого. Они чувствуют исходящую от Чацкого угрозу своим интересам и стремительно, мгновенно сплачиваются, чтобы с беспощадностью отстаивать свои выгоды. Сила быта не только подавляет личность, но и превышает силы добра, которое оказывается хрупким и незащищенным. Это одна сторона фамусовского мира.

Другая заключена в его приспособляемости. Время не стоит на месте, и Москва меняет свой вид, меняет нравы. В ней появляются молодые люди, протестующие против устаревших обычаев и ратующие за службу делу, а не лицам. Они хотят служить не ради чинов и наград, а для блага и пользы Отечества, содействовать успехам просвещения. Чтобы служить с

---

5) укоряет Чацкого за смешение петербургского с французским. Чацкий, по его мнению, воюет не с Фамусовым и Молчалиным, а с православно-патриотической Москвой: «За три года праздных скитаний из души юного народолюбца выветрился весь дворянский демократизм особого московского замеса; если князь Тугоуховский глух клинически, то Чацкий глух душевно». В «новаторском» переворачивании смысла комедии А.П. Ланщиков не одинок. Его предвосхитил А. Баженов (Треугольник «Горя». — «Литературная учеба». 1994. Кн. 5), который в заслугу Грибоедову поставил некое покаяние: «Он первый нашел в себе мужество для покаяния». Выдуманное А. Баженовым «покаяние» состоит в следующем: Грибоедов, оказывается, раскритиковал, высмеял и назвал «безумцем самого критика-разрушителя», т. е. Чацкого, о котором «теперь сказали бы интеллигента». Далее автор написал про «гибель» (?) Молчалина, связываемую им с двумя случайностями: наверху тихо крадется Софья, а внизу «пыхтит» сумасшедший Чацкий. Если Чацкий, по мнению автора, — разрушитель, то Софья — устроительница мира, ею владеет христианский идеал.

толком, они черпают знания из книг, удаляются от света, погружаются в учение, в размышление. Наконец они странствуют, чтобы лучше узнать мир. Эти новые лица представляют для Фамусова и фамусовской Москвы серьезную опасность, потому что они разрушают старый уклад. Фамусов и его общество вынуждены приспосабливаться к изменениям, если они намерены выжить в складывающихся новых условиях. Лучшие, идеальные времена Максима Петровича и Кузьмы Петровича для фамусовского круга прошли, но заветы предков памятны и святы. Фамусов, конечно, не думает сдаваться и обладает значительной силой. На стороне Фамусова будущее. Если Чацкий порывает со своим прежним окружением, покидает фамусовское общество, то Молчалин, напротив, стремится войти в него. Это значит, что фамусовская Москва отнюдь не стареет. В нее вливаются свежие силы, способные постоять за косные порядки и нравственные нормы.

Таким образом, Чацкий, не видя перемен в Москве в положительную сторону, не понимая, что случилось с Софьей, презирая Молчалина, тем самым недооценивает приспособляемость фамусовской Москвы к новым условиям. Он входит в дом Фамусова энтузиастом, уверенным в том, что нынешних успехов разума и просвещения достаточно для обновления общества, которое, как думает Чацкий, обречено на безвозвратное исчезновение. Кто же из здравомыслящих людей, недоумевает Чацкий, держится ныне правил, о которых столь «поэтически» вдохновенно рассказывает Фамусов, припоминая случай с Максимом Петровичем! Где же найдется безумец, иронизирует Чацкий,

Хоть в раболепстве самом пылком,
Теперь, чтобы смешить народ,
Отважно жертвовать затылком?

Нет, решает Чацкий, «век нынешний» уже пересилил «век минувший». «Век нынешний» совсем иной: «...нынче смех страшит и держит стыд в узде». «Недаром» нынешних «охотников поподличать» «жалуют... скупо государи». И затем он снова произносит приговор: «Нет, нынче свет уж не таков». Потому что для Чацкого само собой разумеется, что фамусовское общество скоро потерпит полный крах и его мораль исчезнет. Однако в случаях с Фамусовым, Софьей и Молчалиным Чацкий жестоко ошибается. Если в начале комедии он стоит

высоко над обществом, то по мере развития действия его восторженность, энтузиазм постепенно угасают и он все больше чувствует зависимость от фамусовской Москвы, которая оплетает его вздорными слухами, непонятными отношениями, пустыми советами и всевозможной суетой. Чацкий — одиночка, бросающий вызов обезличивающему фамусовскому миру, чтобы не потерять лицо.

ЧАЦКИЙ КАК КОМИЧЕСКОЕ И ТРАГИЧЕСКОЕ ЛИЦО. ПУШКИН О КОМЕДИИ И О ЧАЦКОМ

В лице Чацкого Грибоедов раскритиковал просветительские иллюзии, слишком безмятежное приятие жизни, беспочвенные мечтания «романтического» свойства. Ни в жизни, ни в литературе автор «Горя от ума» не жаловал романтизм. Однако само течение жизни и работа над комедией заставили Грибоедова несколько изменить свое отношение к романтизму, пересмотреть прежние взгляды. Грибоедов поставил Чацкого в ситуацию, которая выглядела вполне жизненной, но оказалась «романтической»: одинокий, всеми отвергнутый герой, который чужд обществу и которого враждебно настроенное общество не понимает и выталкивает из своей среды. То, что романтик Чацкий для отрицателя романтизма Грибоедова должен быть смешным, естественно. Но то, что молодой человек новой морали окажется в «романтической» ситуации, порожденной самой жизнью, возможно, было новостью для самого автора. Получалось, что вопреки общественным убеждениям и литературно-эстетическим взглядам Грибоедова романтизм не нечто наносное, привнесенное извне, «модное» и слишком «мечтательное», а самое что ни на есть злободневно-жизненное. Финал комедии представляет нам другого Чацкого — возмужавшего, повзрослевшего и поумневшего. Пережитое героями наложило на него неизгладимый отпечаток. Из героя, попадающего в комические положения, который порою выглядит смешным, Чацкий вырастает в героя трагического, понимающего, что в этом обществе ему нет места, что оно выталкивает его, безжалостно выбрасывает, не оставляя

никакой надежды. Чацкий не может найти удовлетворения ни в службе, ни в светском кругу, ни в любви, ни в семье. В начале комедии мы видим уверенного в себе Чацкого, сознающего, что он выше московского светского общества. Финал комедии демонстрирует, что Чацкий не только не вышел победителем из конфликта с барской Москвой, но и вынужден спасаться от нее, чтобы сохранить себя как личность, как человека. Иначе не уберечься ему от сумасшествия, не метафорического, а настоящего.

Самое же главное состоит в том, что в душе Чацкого не преодолено столкновение между прошлым и настоящим. Коллизия прошлое—настоящее, принимающая форму «ум с сердцем не в ладу», опрокинута во внутренний мир Чацкого. Ум героя связан с настоящим, сердце — с прошлым. Трагедия Чацкого в его отношениях с Софьей обусловлена в немалой степени этим раздвоением. Сердце Чацкого живет прошлым — он вспоминает о прежней Софье, о детских играх с ней, об общих увлечениях, сердце хранит надежду на взаимность. Ум Чацкого это заветное с его сладкими мечтами и соблазнительными надеждами опровергает на каждом шагу. Отсюда — «мильон терзаний». Чацкий до самого последнего действия мечется между счастливым прошлым и безнадежным настоящим. Он уходит со сцены, потеряв надежду на личное счастье, полный сомнений в своей исторической победе.

Трагедийность Чацкого выражается в ситуации «бегства» из привычной среды, «отчуждения» от нее. В отличие от героев романтических поэм Чацкий бежит в никуда, надеясь хоть где-то отыскать «уголок», чтобы утешить «оскорбленное чувство».

Он обречен странствовать и оказывается неприкаянным странником, вечно неудовлетворенным и разочарованным искателем счастья. Эта позиция разочарованного странника очень близка герою романтиков, романтизму вообще. Скептически настроенный к романтизму Грибоедов финалом своей комедии вынужден признать, что романтический жест Чацкого, его «бегство» — следствие жизненных обстоятельств, углубляющих разочарование в обществе. Оно, перерастая в непримиримый конфликт, изгоняет героя из среды, к которой он принадлежал по рождению и воспитанию. Стало быть, сама жизнь порождает романтизм и романтических скитальцев, подобных Чацкому. Герой становится романтическим изгнанником вследствие того, что его убеждения, чувства, весь образ существования не могут быть примирены с фамусовской

Москвой, где его ожидает духовная гибель и где он не может сохранить свое лицо. Жизнь делает Чацкого вынужденным романтиком, превращая его в изгоя. Не случайно некоторые произведения, задуманные Грибоедовым после «Горя от ума», намечены в романтическом ключе, в духе романтизма.

Чем возвышеннее и трагичнее становится образ Чацкого, тем более глупыми и пошлыми оказываются обстоятельства, в которые он попадает. Совершенно очевидно также, что образ Чацкого строится Грибоедовым на несовпадении лица и тех положений, в которых ему случается быть. При этом сценические маски Чацкого — ложный жених, говорун, злой умник, герой-резонер, умный скептик — каждый раз по-новому совмещаются друг с другом и образуют подчас противоречащие друг другу сочетания. Нет никакого сомнения в том, что Грибоедов поставил перед собой цель всячески возвеличить Чацкого. Одновременно он вовсе не хотел сделать его книжным, искусственным персонажем, а стремился придать ему черты живого человека. Поэтому Грибоедов сообщил Чацкому наивность, восторженность, молодой энтузиазм, нетерпеливость и горячность.

Чацкий первоначально довольно шутливо и даже беззаботно воспринимает фамусовский мир, не видя в нем опасной и грозной силы. Но эта наивная легкость ставит его иногда в сомнительные и странные для положительного персонажа положения. Например, Чацкий произносит монолог на вечере у Фамусова, но не замечает, что его никто не слушает. Здесь его положение напоминает положение Фамусова, который заткнул уши и не слышит известия о прибытии Скалозуба. Конечно, Грибоедов вовсе не хотел, чтобы Чацкий выглядел смешным. Мысль Чацкого взлетела высоко, он находится во власти негодования и не может остановить поток переполняющих его слов правды. Ему важно высказаться в полный голос. Вот почему ему безразлично (он стоит лицом к зрительному залу и спиной к сцене), слушают его или нет Софья и гости Фамусова. В этом случае он мыслился Грибоедовым трагическим лицом, произносящим суровые истины ничтожному обществу. Но персонажи не внимают Чацкому. А раз так, то его слово адресовано не действующим лицам, с которыми он должен общаться на сцене, а зрителю, и потому Чацкий оказывается тут героем-резонером, рупором автора.

Грибоедов вывел Чацкого возвышенным лицом. Но то, что возвышенный положительный герой, не лишенный трагизма,

попадает в смешные положения и что между его сущностью и этими положениями наметилось противоречие, вызвало сомнение в совпадении замысла комедии с его исполнением.

Наиболее полно и принципиально возражал против плана комедии и художественного решения Грибоедовым образа Чацкого Пушкин. В письме к П.А. Вяземскому он отозвался так: «...во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины. Чацкий совсем не умный человек — но Грибоедов очень умен». В письме к А.А. Бестужеву Пушкин несколько смягчил свою оценку, но в отношении Чацкого остался тверд: «В комедии “Горе от ума” кто умное действующее лицо? Ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малый, проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он, очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми и тому под<обными>».

Пушкин усмотрел непоследовательность Грибоедова в том, что Чацкий замечает глупость Репетилова, а сам оказывается в таком же сомнительном и странном положении. Грибоедов, если следовать его замыслу, хотел представить Чацкого высоким героем, но этот герой попадает в комические положения, причем это отчасти предусмотрено, а отчасти не предусмотрено автором. Он произносит либеральные речи среди тех, кто понять его не может, и говорит тогда, когда его никто не слушает. Чем в таком случае он умнее Фамусова или Репетилова? Не получилось ли так, вопреки замыслу драматурга, что Чацкий на словах обвиняет Москву и ее обитателей, а на деле Фамусов и Репетилов разоблачают Чацкого? Или, витийствуя перед Фамусовым и его гостями, Чацкий невольно становится смешным и не очень умным? В этом случае он выглядит скорее ложным женихом, злым умником, т. е. комическим, сниженным персонажем, а не возвышенным и трагическим героем (эта роль ему уготована в финале комедии). Не годится он и на столь же высокую роль героя-резонера, рупора авторских мыслей, так как тому тоже неприличны комические положения.

Для такого мнения у Пушкина были основания. Пушкин сразу же отделил Чацкого от Грибоедова: Чацкий — добрый,

благородный, пылкий, но, судя по его поведению (а не речам), не очень умный малый, тогда как Грибоедов, судя по речам Чацкого, очень умен (о его поведении зритель судить не может). Стало быть, Чацкий ведет себя наивно, он смешон, и роль возвышенного или трагического героя ему не по плечу. Но Чацкий высказывает умные мысли («Все, что говорит он, очень умно», — замечает Пушкин).

Откуда же грибоедовский герой взял умные мысли, если сам «не умен»? От автора, от Грибоедова. Более их взять было неоткуда. Грибоедов — вот единственный источник. «Там, где Грибоедов создает живые характеры, подобные Фамусову, Скалозубу, Загорецкому, Пушкин сразу же отмечает удачу драматурга»[1]. Но как раз эти персонажи выражают себя по ходу действия. Герой же, задача которого состоит в обличении пороков, может иметь слабости и недостатки, но должен быть положительно умен. Без этого качества самые умные его речи не были бы оправданы драматургически. В комедии, не ставящей целью осуждение и наказание «умника», герой обязан остаться умным, причем у зрителей и читателей не может быть в этом никаких сомнений. Между тем Грибоедов дает повод усомниться в уме Чацкого.

Пушкин, конечно, прекрасно понимал, что дискредитация Чацкого не входила в намерения Грибоедова. Поэтому не надо защищать Чацкого от Пушкина, который постиг желание автора «Горя от ума» вывести положительно умного человека, но уловил также невольное, нежелаемое самим Грибоедовым превращение Чацкого в «пылкого, благородного и доброго малого». Место умного героя занял в комедии «добрый малый». Эта подмена Пушкина не удовлетворила, поскольку речи Чацкого лишались драматургического обоснования. Герой был поставлен, по мнению Пушкина, в такие драматические положения, которые привели к не предусмотренным автором результатам и повлекли как нарушение признанных законов комедии, так и неожиданное изменение характера Чацкого. Это несовпадение замысла и воплощения требовалось устранить. Каким образом? Только путем ввода авторского голоса, который, опять-таки непредумышленно, ворвался в комедию. С точки зрения Пушкина, получается так, что в комедии «Горе от ума» неожиданно появляется еще одно действующее

[1] *Аникст А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972. С. 55.

лицо — Грибоедов. Чацкий участвует в действии и произносит монологи, но содержание речей принадлежит не ему, а незримому Грибоедову, который незадолго перед тем беседовал с Чацким, внушил ему свои идеи, а тот взялся их пересказать на сцене, не особенно соображаясь со сложившимися обстоятельствами и возникшими ситуациями.

С точки зрения Пушкина, это произошло потому, что Грибоедов не преодолел до конца правил драматургии классицизма. Реализм грибоедовской комедии еще очень условен, хотя в ней сделан огромный шаг вперед в направлении реализма, особенно в передаче нравов и характеров общества, в языке и стихе. Однако автор выглядывает из-под маски Чацкого, тогда как авторская мысль обязана вытекать из драматургического действия.

Таким образом, центральная теоретическая проблема, имевшая для Пушкина огромный практический интерес, заключалась не в частностях построения комедии и даже не в образе Чацкого, а в границах выражения авторского сознания в различных жанрах, в данном случае — в комедии. Пушкин оценивал комедию «Горе от ума» с позиций историзма и новых реалистических исканий, которые свойственны его творчеству в Михайловском, в период работы над «Евгением Онегиным», лирикой, балладами, «Борисом Годуновым» и «Графом Нулиным». Не осуждая законов комедии, избранных Грибоедовым, он убедительно показал, что традиционные рамки классицистической комедии, как бы они ни были творчески переработаны, уже недостаточны для новых — пока еще слагающихся — принципов реалистического искусства.

Оценка Пушкиным комедии «Горе от ума» отражает один из начальных этапов формирования реализма и в значительной степени объясняется художественными задачами, стоявшими не только перед Пушкиным, но и перед всей русской литературой. Пушкин, точно определивший слабости классицизма и романтизма, уже двинулся дальше, и в свете пройденного расстояния ему яснее открылись противоречия комедии. Отзыв Пушкина о «Горе от ума» — несомненное тому свидетельство. На переходе от классицизма и романтизма к реализму русская литература явила обществу вечно живую, наполненную смехом и искрометным умом комедию, в которой, однако, не были разрешены главные трудности драматического рода и комедийного жанра.

СОФЬЯ, МОЛЧАЛИН, РЕПЕТИЛОВ И ДР.

Чацкому — центральному действующему лицу, близкому автору и далекому от него, кроме основного антагониста Фамусова и пародийного персонажа Репетилова, противопоставлен еще один антагонист — Молчалин. Чацкий справедливо считает его бессловесным ничтожеством, приравнивая к животному в человеческом обличье (слово бессловесный в тогдашнем употреблении было отрицательным признаком животного, отличающим его от людей). Чацкий не может поверить, что Молчалин стал избранником Софьи, но иронически допускает, что тот сделает удачную служебную карьеру. Однако ирония Чацкого не совсем уместна: Алексей Степаныч, пока еще не вошедший в силу, уже отовсюду вытесняет Чацкого и подобных ему. Грибоедов очень точно и тонко подметил, откуда фамусовское общество черпает пополнение.

Основная черта Молчалина — подлость[1]. Он входит в фамусовский мир из провинциального и непросвещенного круга. Он безроден («Безродного пригрел и ввел в мое семейство», — говорит Фамусов), но, вероятно, дворянин[2]. Провинциальность и безродность — важные признаки молчалинского мира.

В комедии Грибоедова есть два центра — Петербург и Москва. Петербург связан с нововведениями, с новой моралью, с новыми общественными отношениями. Петербург — динамичный центр преобразований. Ему противостоит Москва — столица косности[3]. К ней явно примыкает и вся провинциальная Россия. Понятия, сложившиеся в петербургской среде просвещенных дворян, о личном достоинстве, о недопустимости лести, искательства, чинопочитания, противостоят морали Москвы и глухой, непросвещенной провинции. Именно оттуда Молчалин вынес убогие и устаревшие моральные правила и нравы («Мне завещал отец...»). Идеал Молчалина («Награжденья брать и весело пожить») столь же стародавен, сколь и живуч. Он вполне согласуется с московским укладом жизни и с установившимся

[1] Пушкин считал, что Грибоедов «пожалел» Молчалина («недовольно резко подл») и советовал усилить эту черту.

[2] Косвенным доказательством служат слова Софьи, которая искренно удивляется тому, что Чацкий предположил возможность брака знатной дворянки с танцмейстером («Как можно...»). Между тем сама Софья надеется на союз с Молчалиным. Препятствием служит бедность, а не происхождение.

[3] На это обратил внимание Вяземский, посетовав на то, что Москва изображена не с надлежащей правдивостью, а только со своей отрицательной стороны.

и господствующим во всей России «государственным бытом», не побежденным пока петербургскими начинаниями.

В комедии Молчалину даны две роли — глупого любовника и сердечного друга Софьи, платонического воздыхателя. Вторая роль осложнена тем, что Молчалин Софью не любит и презирает. Он не настолько, однако, глуп, чтобы надеяться на брак с Софьей и потому у него нет, в отличие от Репетилова, согласно поведанной им истории о своей женитьбе, карьерных соображений. Как у одного из центральных персонажей, у Молчалина есть двойник — Загорецкий. Молчалина соединяет с ним угодничество, оба — мастера услужить.

По характеру Молчалин двойственен — с одной стороны, у него подлая, а с другой — угодливая натура. Такой характер связан с положением Молчалина. Он принадлежит как будто к господам (чиновник, секретарь Фамусова, принят в дворянском кругу) и к слугам (недаром Фамусов видит в нем слугу, Хлестакова указывает ему на место: «Молчалин, вон чуланчик твой, Не нужны проводы; поди, Господь с тобой», а сам Молчалин тянется к слугам, в частности объясняется в любви Лизе). Эта двойственность Молчалина выражается в том, что он боится Фамусова, но не может отказаться от угождения Софье, и потому «принимает вид» ее любовника. Не любя, он становится любовником. Он частый гость в спальне Софьи, но не как пылкий возлюбленный, а по обязанности слуги, выполняющего должность платонического воздыхателя. Обманывая Софью, он обманывает и Фамусова: дрожа перед ним и зная, что тот никогда не допустит его женитьбы на своей дочери, он все-таки втайне от Фамусова посещает ее.

Человеческие качества Молчалина впрямую согласуются с его жизненными правилами, которые он четко формулирует: умеренность и аккуратность. «Ведь надобно ж зависеть от других». Он и бессловесен потому, что в его лета «не должно сметь Свое суждение иметь». Однако его молчаливость пропадает, когда Молчалин оказывается наедине с Лизой. Тут он, напротив, весьма красноречив, в его языке угадываются два речевых потока. Один — мещанско-чиновничий, свидетельствующий о его низком, «подлом» происхождении и связанный с грубостью чувств, с подлостью, примитивностью душевных свойств («Я в Софье Павловне не вижу ничего завидного», «Пойдем любовь делить Плачевной нашей крали», «Без свадьбы время проволочим...», «Есть у меня вещицы три...», «прехитрая работа», «Снаружи

зеркальцо, и зеркальцо внутри»), а также с угодничеством, ласкательством, лестью («По мере я трудов и сил...», «Нет-с, свой талант у всех...», «Два-с: Умеренность и аккуратность», «Вам не дались чины, по службе неуспех?», «Не смею моего сужденья произнесть»). Другой — книжно-сентиментальный. Молчалин недаром усердно посещал Софью. Он усвоил от общения с ней сентиментально-книжный язык жестов и влюбленных поз — безмолвных вздохов, робких и долгих взглядов, взаимных нежных пожатий рук. И такую же сентиментально-книжную утонченную чувственную речь, которая сращивается у Молчалина с мещанско-сусальным, приторно-сладким языком, изобилующим уменьшительно-ласкательными словами («Веселое созданье ты! живое!», «Какое личико твое!», «Подушечка, из бисера узор...», «Игольничек и ножнички, как милы!», «С духами стекляночки: резеда и жасмин», «Кто б отгадал, Что в этих щечках, в этих жилках Любви еще румянец не играл!», «Мой ангельчик, желал бы в половину К ней то же чувствовать, что чувствую к тебе; Да нет, как ни твержу себе, Готовлюсь нежным быть, а свижусь и простыну», «Дай обниму тебя от сердца полноты», «Зачем она не ты!»).

Некоторые переклички образов и мотивов в словах Молчалина и Софии намекают на то, что Молчалин легко усваивает искусственную книжную культуру и что уроки Софии не пропали даром. Молчаливый платонический воздыхатель и влюбленная в него барышня становятся нравственно опасно близки.

Это сближение Софии и Молчалина знаменательно: в нем угадываются резко отрицательное отношение Грибоедова к сентиментализму, карамзинизму и новейшему романтизму. Особенно отчетливо осуждение сентиментализма выступает в образе Софьи[1].

Софья Павловна Фамусова названа Грибоедовым девушкой неглупой. Само имя «София» в переводе с греческого означает мудрость. Такие девушки, наделенные умом и добротой, в рус-

[1] И.А. Гурвич в статье «Утверждение ненормативной драматургии (Грибоедов)» (см.: *Гурвич И.А.* «Проблематичность в художественном мышлении (конец XVIII—XX вв.)» Томск, 2002), кроме влияния сентиментализма на характер Софьи, отмечает также ее морализм. Автор считает, что Чацкий для Софьи не опасный вольнодум, а злоязычник. Автор ссылается на сцену обморока Софьи и пишет, что свой обморок Софья истолковывает не как испуг влюбленной женщины, а как признак человеческого участия (можно доброй быть ко всем и без разбору). Однако из сцены ясно, что словами о человеческом участии героиня прикрывает свое подлинное чувство. Ее чувствительность — не более чем уловка влюбленной женщины. Грибоедов и здесь дает понять, что не одобряет сентиментальность.

ском комедии и в литературе эпохи Просвещения всегда были главными героинями. Одна из них, выведенная в «Недоросле» Фонвизина, до конца стоит против царства глупости, выдерживая напор Простаковых, и находит счастье с возлюбленным Милоном.

Грибоедова и здесь занимает вопрос: почему неглупая девушка, которая могла бы быть настоящей подругой Чацкому, составить его счастье (недаром в отроческие годы Чацкий был героем ее романа) и вместе противостоять косной фамусовской Москве, изменяет своим ранним духовным и душевным потребностям и по собственной воле, избрав возлюбленным ничтожное существо, попадает в глупое, комическое положение? Грибоедов словно иронизирует над именем Софьи: какая уж тут мудрость, если в конце комедии героиня узнает, что она жестоко обманута и обманулась. Более даже обманулась, чем была обманута, потому что не Молчалин играет активную роль в романе Софьи, а она сама.

Есть выражение: любовь слепа. Оно столь же живуче и справедливо, как прямо ему противоположное: любовь умна и прозорлива. Это происходит потому, что нельзя указать причину, по которой один человек полюбил другого. Полюбил — и все. Любовь не отвечает на вопросы, которые задает рассудок. Но, не в силах разумно объяснить, почему один человек полюбил другого, люди вполне могут понять, почему данная любовь оказалась возможной и почему она оказалась «слепой», лишенной мудрости.

Если три года не изменили Чацкого (он по-прежнему верит в разум, по-прежнему любит Софью, по-прежнему насмешли-

---

Другой автор, Ю.В. Лебедев (см.: *Лебедев Ю.В.* «Загадка» «Горя от ума» А.С. Грибоедова. Время и текст: Историко-литературный сборник — СПб., 2002), не отрицая сентиментальных наклонностей Софьи, настаивает на том, что и Чацкий, и Софья — герои-романтики. По мнению Ю.В. Лебедева, «Софья ускользает от Чацкого в параллельный мир чуждой декабристскому романтизму “карамзинской” культуры, в мир Ричардсона и Руссо, Карамзина и Жуковского. Романтическому уму она предпочитает романтическое сердце. Чацкий и Софья — лучшие представители своего поколения — олицетворяют два полюса русской культуры 1810—1820-х гг.: активный гражданский романтизм декабристов и поэзию чувства и сердечного воображения карамзинистов. Оба героя-романтика в освещении Грибоедова-реалиста терпят сокрушительное поражение, сталкиваясь с реальной сложностью русской жизни. И причины этого поражения сходны: если у Чацкого ум с сердцем не в ладу, то у Софьи — сердце с умом» (с. 53). Однако здесь было бы уместно некоторое уточнение: если Софья начиталась сентиментальных книг и прониклась сентиментальными веяниями, то, с точки зрения Грибоедова, это ложное направление ее духовного и душевного развития, наносное и чуждое русской де-

во смотрит на Москву), то Софья за те же три года переменилась. Причина, намекает Грибоедов устами Фамусова, — женское московское воспитание, оторванное от национальных корней. Софья воспитана «мадамой», француженкой, падкой на деньги. Она окружена московскими тетушками. Москва победила ее своими привычками, нравами, обычаями, затхлой, застойной атмосферой. В ней легко поглупеть даже умному человеку. Фамусов становится глупцом по обычаю, держась стародавних жизненных правил, Софья — по «слепоте». В отличие от Фамусова она не противница новизны, но из всевозможных новшеств усваивает то, что противоречит подлинным национальным устоям и коренным нравам. Французское влияние — мода, лавки Кузнецкого моста, чтение французских книг. Невиданная смелость (приглашение Молчалина к себе в спальню ночью) навеяна именно романами, большей частью сентиментальными, романтическими балладами, чувствительными историями. Казалось бы, София не страшится, в отличие от Фамусова, Молчалина и Лизы, чужого мнения: «Что мне молва? Кто хочет, тот и судит...», «А кем из них я дорожу? Хочу люблю, хочу скажу», «Да что мне до кого? до них? до всей вселенны? Смешно? — пусть шутят их; досадно? — пусть бранят». «Иначе расскажу Всю правду батюшке, с досады. Вы знаете, что я собой не дорожу» — такие фразы слышатся из уст Софьи. И в этом видна горячая, цельная натура, готовая отстаивать свое право на любовь. Но все дело в том, что в этом несходстве для Грибоедова заключено чуждое русской девушке и женщине качество. Им более к лицу, согласно

вушке поветрие, своего рода «заблуждение» души; что же касается Чацкого, то его «романтизм» — это прежде всего житейский романтизм, отличающийся романтикой молодости, увлеченностью новыми идеями, нетерпеливостью, синонимичный наивности и неопытности. Это скорее «романтизм» поведения, а не идей. Поэтому слишком сомнительно, чтобы Грибоедов считал Чацкого и Софью «детьми больного мира, в той или иной мере пораженными вирусами общей болезни “поврежденного класса полуевропейцев”» (с. 53). Вряд ли также Грибоедов намеревался изобразить «попытки Софьи внести» в русское общество «романтически-мечтательное, сердечное начало». Драма Софьи состоит вовсе не в том, что такие попытки «бессильны», а в том, что, по Грибоедову, романтически-мечтательное начало, отнюдь не равное «сердечному», нужно не вносить в общество, а избавлять общество от него, потому что как раз сентиментальные мечтания и ложная чувствительность приводят к сердечным и иным катастрофам.

Более полный свод мнений о затронутых проблемах есть в обстоятельной и чрезвычайно полезной монографии Л.А. Степанова «Эстетическое и художественное мышление А.С. Грибоедова» (Краснодар, 2001. С. 227—310).

национальным нравам, кротость, послушание, а не вызов воле родителей. Капризное самодурство, самовосхваление и смелость суждений — это скорее удел московских тетушек, чей колоритный образ в лице Хлестовой, княгини Тугоуховской тоже выведен в комедии. Но в данном случае презрение к молве, с точки зрения Грибоедова, — не только проявление личного достоинства, а и результат чтения французских книг, где героини во имя любви забывают «и женский страх и стыд», теряют целомудрие и прилюдно, не стесняясь, обнажают свои чувства. В Софье Грибоедов видит страшную смесь московской барыни, злобной кумушки, которая пускает сплетню о сумасшествии Чацкого, и напичканной французскими книгами барышни из сентиментального романа, готовой ночь напролет любезничать с молодым мужчиной в своей спальне и падать в обморок из-за пустяка, демонстрируя свою особую чувствительность. Чацкий винит во всем Москву, Фамусов — французов и Кузнецкий мост. Но, спрашивается, ради кого все жертвы Софьи? Ради ничтожного, подлого существа. Значит, отстаивая свое мнение, свою любовь, готовясь пожертвовать собой, София действует в «ослеплении». Она как бы пребывает в состоянии любовного помешательства. В ее голове все смещается и все принимает иной, ненормальный вид.

По замыслу Грибоедова, в этом наиболее всего виноваты французское воспитание, влияние и моды. Именно вследствие их София вообразила себя сентиментальной героиней «чувствительного» романа. Ее душа выбрала платонического возлюбленного, молчаливого, тихого, робкого не в пример смелому и самостоятельному Чацкому и типично московскому жениху Скалозубу, ограниченному, но богатому и быстро продвигающемуся по службе. Как сентиментальной героине, в роль которой вошла Софья, ей нужен мечтательный и чувствительный, без слов понимающий ее собеседник, перед ним раскрылась бы ее нежная и жаждущая любви душа. Понятно, что угодливость Молчалина София принимает за доброту души, за простоту нрава, за уступчивость, скромность. Молчалин для Софьи не скучен, потому что она придумала его и наградила предмет своей любви спокойствием, идеальной нравственностью, твердыми и высокими моральными свойствами. София не допускает мысли, что Молчалин притворяется и обманывает ее. То, что в Молчалине с первых его слов открыто для Чацкого, — низость, подлость души, для Софии

скрыто за семью печатями. Чацкий до последнего свидания Софии с Молчалиным не может поверить, что София влюбилась в Молчалина. Он называет ее притворщицей, обманщицей и только при разъезде гостей узнает правду. Узнает, что ни обмана, ни притворства не было и что он, Чацкий, обманывая себя, лучше думал о Софье, чем она оказалась на самом деле. Грибоедов смеется, иронизирует и над Чацким, и над тем, как Софья изливает жар своей души перед ничтожным человеком. Своеобразной пародией на любовь Софии к Молчалину и на сюжет, придуманный Софией, оказывается рассказанный ею «сон», очень похожий на баллады Жуковского. Тут и цветистый луг, и милый человек, вкрадчивый, тихий, робкий. Наконец, темная комната, внезапно разверзшийся пол, оттуда появляется Фамусов бледен как смерть, дыбом волоса, с громом распахнутые двери, в которые вламываются чудовища. Они вместе с Фамусовым отнимают возлюбленного и увозят его, истошно кричащего. Тут София проснулась, совсем как Светлана в балладе Жуковского, и Грибоедов устами Фамусова повторяет заключение баллады («В ней большие чудеса, Очень мало складу»): «Где чудеса, там мало складу». Смысл этого повтора ясен: София придумала себя, придумала Молчалина, и все это вместе — результат любовного дурмана и новомодных литературных поветрий и веяний. И потому в финале комедии она терпит полное крушение: выдуманный ею сентиментальный сюжет рушится. Ее возлюбленный оказывается не платоническим воздыхателем, каким он притворялся, а расчетливым, корыстным и, главное, низким и подлым человеком. Самой же Софии угрожает домашняя опала и ссылка — Фамусов намерен заточить ее в глуши, в деревне. Тут-то, словно в насмешку, сбывается и дурной «балладный» сон: отец разлучает Софию с Молчалиным и удаляет их в разные концы империи. Софии некого винить — она сама виновата в том, что впала в обман. Причина, почему ее любовь к Молчалину стала возможной, заключена в ее подчинении нравам старой Москвы и в пристрастии к французским модам, к сентиментальной литературе. Тем самым Софья вытравила из своей души коренные национальные начала, и это привело ее к катастрофе.

Остальные лица в комедии — Скалозуб, Лиза, Репетилов, Хлестова и другие — тоже очерчены резко и воплощают в себе различные московские типы и нравы. Они тоже связаны с определенными театральными амплуа. Скалозуб, например, глу-

поватый служака и «мнимый жених», Лиза — субретка, наперсница госпожи. Каждому из них Грибоедов придал одну или две оригинальные черты. Так, Хлестова громогласна и груба в своем прямодушии. Скалозуб, помимо всего, еще и армейский щеголь («Хрипун, удавленник, фагот»), который перетягивает ремнем талию, чтобы грудь выпирала колесом и голос напоминал рык. Лиза изображена в духе шаловливой и ловкой служанки, знающей себе цену, умненькой, но не корыстной, не «падкой на интересы». В целом же второстепенные персонажи принадлежат фамусовской Москве и поэтому представляют ее характерные типы и нравы, не выделяясь из общей среды.

Комедия Грибоедова, как и басни Крылова, демонстрировала путь к реалистическому искусству слова, минуя стадию романтизма, хотя герой, независимо от воли автора, в известной мере подчинившегося логике развития характера, в финале становится своего рода романтическим скитальцем, которого «отчуждает» общество и от которого он спасается «бегством».

Реалистические тенденции проявились, главным образом, в описании нравов, в изображении быта и характеров отрицательных персонажей, в широком использовании разговорного языка, в особенности устного «московского наречия», в виртуозном владении вольным разностопным ямбом, который способствовал созданию естественной, непринужденной и живой речи. Однако реалистические свойства комедии воплотились в «Горе от ума» лишь частично. Основное препятствие, вставшее перед Грибоедовым, — то же, что и перед искусством классицизма и романтизма: художественно не убедительный способ выражения авторской точки зрения. В классицизме герой (резонер) идеологически сближен с автором и является его рупором. В романтизме между героем и автором существует эмоциональная общность. Герой не отделен от автора и говорит авторским «голосом». Между тем задача заключалась в том, чтобы авторская позиция выявлялась и была ясна в поэме, в прозе и особенно в комедии, в драматическом роде из самого действия, из взаимоотношений действующих лиц, где каждый персонаж, в том числе и главный герой, говорили бы своими голосами.

Принципиальные художественные противоречия проблемы автор—герой, свойственные классицизму и романтизму, были теоретически и практически решены в творчестве Пушкина («Борис Годунов», «Граф Нулин», «Полтава», «Евгений Оне-

гин» и прозаические произведения). Это открыло широкие перспективы для развития реалистического искусства слова.

Основные понятия

Классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, творческая история, высокая комедия, комедия характеров, комедия положений, комедийные и театральные маски, амплуа, единство действия, единство места, единство времени, вольный стих, разговорный язык.

Вопросы и задания

1. Кратко расскажите о жизненном и творческом пути Грибоедова.
2. Расскажите о творческой истории комедии «Горе от ума».
3. «Мизантроп» Мольера и «Горе от ума» Грибоедова. Сходство и различие интриги. Образ героя-умника.
4. Две линии в сюжете комедии и развитие действия. Завязка, кульминация и развязка.
5. Как поставлена и разрешена проблема «ума» в комедии?
6. Мир Чацкого и мир Фамусова. Как распределены действующие лица?
7. Различные амплуа Чацкого, Молчалина и Фамусова. Приведите примеры.
8. Роль Софьи в интриге комедии.
9. Почему неглупая девушка попала в глупое положение?
10. Чацкий: герой-резонер или самостоятельное лицо? Чацкий и Грибоедов, герой и автор — каковы их отношения?
11. Пушкин о комедии. Поясните пушкинскую позицию.
12. В чем функция Репетилова?
13. Молчалин: персонаж прошлого или будущего? Маски Молчалина.
14. Как преобразованы в комедии классицистические единства?
15. Расскажите о стихе и языке комедии.
16. Значение комедии в истории литературы.

Литература

Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972.

Асмус В.Ф. «Горе от ума» как эстетическая проблема. — В кн.: В.Ф. Асмус. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.

Борисов Ю.Н. «Горе от ума» и русская стихотворная комедия: У истоков жанра. Саратов, 1977.*

«Век нынешний и век минувший...»: Комедия «Горе от ума» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.*

Гершензон М.О. Грибоедовская Москва. М., 1991.

«Горе от ума» в русской критике. М., 1987.

А.С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977.

Лебедев А.А. Грибоедов. Факты и гипотезы. М., 1980.

Лебедев А.А. «Куда влечет тебя свободный ум». М., 1982.

Медведева И.Н. «Горе от ума» А.С. Грибоедова. М., 1974.*

Пиксанов Н.К. Комедия «Горе от ума». Он же. История текста «Горе от ума» и принципы настоящего издания. — В кн.: А.С. Грибоедов. Горе от ума. М. («Литературные памятники»), 1969. То же — М., 1987.*

Степанов Л.А. Драматургия А.С. Грибоедова. — В кн.: История русской драматургии XVII—XIX века. Л., 1982.*

Степанов Л.А. Эстетическое и художественное мышление А.С. Грибоедова. Краснодар, 2001.*

ГЛАВА 7

А.С. ПУШКИН

1799—1837

Александр Сергеевич Пушкин завершил все предыдущее литературное развитие русской литературы и открыл новый этап ее исторического движения.

Пушкин — первый русский художник, осознавший писательство как творение красоты. Отсюда проистекает стремление к уравновешенности красоты и нравственности, к сплаву различных стилей, к художественной гармонии, в которой находится место и классицистической ясности, и романтической эмоциональности, и реалистической точности.

Пушкин усвоил классицизм, стал крупнейшим русским романтиком и первым реалистом. Реалистическое творчество Пушкина сложилось из скрещения художественных принципов классицизма и романтизма и преодоления их ограниченности в свете идей историзма и исторического, а затем социального детерминизма (исторической и социальной обусловленности характеров), скорректированного учетом онтологических (бытийных) общечеловеческих проблем, из которых главными были проблемы гуманности и совершенной красоты (категория прекрасного).

Переход к реалистическому творчеству совершался одновременно с решением проблемы литературного языка. В художественных произведениях Пушкин явился создателем национального литературного языка, объединив разрозненные его стили. Он положил в основу литературного языка «средний слог», сблизив его, с одной стороны, с книжным языком («высоким слогом», славянизмами и архаизмами), а с другой — с «низким слогом» (просторечными и простонародными формами фольклора и устного речевого общения). Все стили отныне самостоятельно, вне зависимости от жанров, выступали естественными словесными красками при изображении действительности или выражении характера. Тем самым в творчестве Пушкина было преодолено жанровое мышление, и в русской литературе на весь XIX в. утвердилось мышление стилями.

Первое место, которое занял Пушкин в литературе начала XIX в., обусловлено не только его гениальным литературным дарованием. Оно определено общими историческими условиями и закономерностями, соединившимися «как в едином фокусе в феномене Пушкина»[1]. Сюда от-

[1] *Вацуро В.Э.* Пушкин и литературное движение его времени. — «Новое литературное обозрение». 2003. № 59. С. 307.

носятся общественный подъем; «прекрасное начало» «дней Александровых»; сохранность всех культурных форм, бытовавших со времен Екатерины II; живая связь литературных поколений, объединенных веком Просвещения; возможность свободного литературного и культурного международного обмена; широкий интерес к литературе и сочинительству вообще; естественность непринужденного домашнего наслаждения цветами поэзии; частное общение с первоклассными талантами и закон о «вольности дворянства», благотворные плоды которого русское общество стало пожинать в эпоху Пушкина. Все это и многое другое сформировало Пушкина как артистическую личность, устремленную к идеалу гармонии и совершенной красоты. Гармония личности Пушкина сказалась и в том, что художник в нем естественно сочетался с критиком своих и чужих сочинений. Эстетическое наслаждение от художественных произведений не мешало рациональному анализу, а разум, в свою очередь, не налагал узду на эмоциональное восприятие и творчество. Логика не подавляла чувства, а чувство не находилось в рабской зависимости от логики. Вместе с тем творческий путь Пушкина, свободный от неволи рассудка, необычайно прям и логичен.

Ни у кого из писателей периоды творчества так крепко не спаяны с периодами жизни при ясно ощутимом отсутствии тождества. Каждая веха в жизни Пушкина — одновременно и веха в его творчестве. Произведения, написанные на стыке разных периодов, становятся одновременно итоговыми, завершающими предыдущий этап творчества и открывающими новый. Поэма «Руслан и Людмила» — завершение лицейского и петербургского периодов. «Разговор Книгопродавца с Поэтом», «К морю», «Цыганы» — подведение итогов Юга и одновременно начало новых жизненных и творческих свершений. «Евгений Онегин» объемлет жизненную и творческую судьбу Пушкина, начиная с Юга и кончая первой третью XIX в. «Памятник» — поэтическое завещание всей жизни и всего творчества и новый этап проявления пушкинского духа: оно написано в тот момент, когда поэт не мог знать о скорой гибели. Все сочинения выстраивались в некую непрерывно развивающуюся цепь, каждое звено которой было прилажено к другому и, стало быть, скрепляло в судьбе поэта прошлое, настоящее и будущее, одновременно бросая свет на весь многовековой и современный исторический опыт.

Из всего этого ясно, что творчество Пушкин неотделимо от его биографии. Вместе с тем Пушкин выделяется среди писателей его времени своим отношением к проживаемой жизни. Если классицисты резко отделяли частную жизнь от государственной, если романтики пытались слить и отождествить жизнь и поэзию, то Пушкин не пытался претворить жизнь в творческий акт и не собирался жить так, как писал, или в соответствии с идеальными представлениями, но в то же время его жизнь служила материалом для его произведений и в этом смысле может быть названа в отношении к его творчеству в известной степени прототипической.

Периодизация жизни и творчества[1] Пушкина включает несколько этапов: детство (1799—1811); лицей (1811—1817); Петербург (1817—1820); южная ссылка (1820—1824); ссылка в Михайловское (1824—1826); после ссылки, или середина жизни (1826—1830); 1830-е годы (1830—1837), где выделяются две очень важные жизненно-творческие вехи — Болдинские осени 1830-го и 1833-го годов. Творческие годы Пушкина группируются в два крупных временных отрезка. Один из них — предромантический и романтический (лицей; Петербург; южная ссылка). Другой обозначил отход от романтизма и устремленность к реалистическим принципам художественного письма (ссылка в Михайловское; после ссылки, или середина жизни; 1830-е годы).

ЛИЦЕЙСКОЕ ТВОРЧЕСТВО (1813—1817)

Этот период условно делят на два этапа — ранний (1813—1815) и поздний (1816—1817). Первоначально лицейская лирика тесно связана с литературой классицизма, русского и французского Просвещения, уже подверженной новым — предромантическим и романтическим веяниям. Это нашло отражение в оде «Воспоминания в Царском Селе», в отклике «На возвращение государя», в классицистическом по духу послании «К Александру», в стихотворении «Наполеон на Эльбе» и других произведениях. Многие стихотворения близки классицистической оде «на случай» по тематике (восхваление мудрого монарха и полководцев), по композиции (строгий и традиционный порядок частей), по поэтической лексике (широкое употребление архаизмов и славянизмов — «выи», «надменны», «десница» и др.) и отличались обилием риторических конструкций.

[1] В науке время от времени выдвигались отличающиеся от предложенной различные схемы периодизации жизни и творчества Пушкина или схемы периодизации творчества. В частности, есть периодизации Б.С. Мейлаха, С.А. Фомичева, в которых творчество Пушкина подразделяется в соответствии с изменениями поэтического стиля. Одной из последних периодизаций является периодизация В.С. Непомнящего, который выделяет в биографии и творчестве Пушкина «вступительный этап» (раннее лицейское творчество с 1814 по 1815 г.) и три семилетия (раннее — 1816—1823 гг., зрелое — 1823—1830 гг., позднее — 1830—1837 гг.). (*Непомнящий В.* Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М., 1983. С. 253—259). Впоследствии В.С. Непомнящий определит их следующим образом: раннее семилетие характеризуется идеей «как писать», зрелое — «что писать», позднее — «смысл жизни». Несмотря на заявленные периодизации, проблема остается пока не решенной, поскольку авторам не удалось органически сочетать биографию и творчество: предпочтение, отдаваемое переменам в области стиля перед биографическими фактами, искажает картину эволюции личности и творчества Пушкина. Поэтому в общих и специальных курсах, а также в книгах, где систематически излагается жизнь поэта в связи с творчеством или творчество в связи с жизнью, в силе остается периодизация, положенная в основу книги Б.В. Томашевского «Пушкин» (Т. 1, 2. М., 1990) и сохраненная Ю.М. Лотманом в его известной биографии Пушкина (*Лотман Ю.М.* Биография писателя. Л., 1983).

Вскоре, однако, классицистические пристрастия угасают и уступают место анакреонтике, гедонистическим и эпикурейским мотивам. Весь лицейский период проходит под знаком анакреонтики. Преобладает поэзия, славящая наслаждение жизнью с ее радостями и весельем. Пушкин следует анакреонтической лирике Державина, усваивает стилистику Карамзина и в особенности Жуковского, внимательно читает Батюшкова и учится у него.

Поэтическая школа Пушкина — это тот же круг поэтов, что и его русских учителей и старших современников. Прежде всего, это европейская, для Пушкина — античная и французская в большей мере, чем для Жуковского (немецкая, английская и французская) и Батюшкова (античная, итальянская и французская), поэзия. Из античных авторов наибольшую популярность имеют Анакреон, Тибулл, Гораций. Из французской литературы — «легкая поэзия» (Парни, Мильвуа) и поэзия позднего рококо (Вольтер, Грекур, Шолье).

Пушкин пишет о беззаботном и беспечном отношении к жизни, к ее горестям. Краткость жизни побуждает поэта насытиться ее чувственной прелестью. В упоении жизненными радостями происходит самоутверждение личности, которая отказывается от казенной морали, от условностей света, от погони за чинами, титулами, регалиями и богатством. Их место во множестве стихотворений занимает пир души и духа с непременными атрибутами — вином, любовью, дружбой, поэзией.

Поэзия пиршеств, вакхических удовольствий никак не совместима с религиозно-этическими нормами, светским этикетом, но вполне совместима с либеральными идеями личной свободы, защиты чести, достоинства, независимости мнений. Подлинный поэт, в представлении Пушкина, творит по наитию, по вдохновению, в противоположность ремесленнику, который не знает духовной свободы и подчиняет свою поэзию корыстным интересам. Следовательно, анакреонтика — не просто жанр, но либерально-поэтическая установка творческой личности, которая порождает разнообразные жанры — от «анакреонтической оды» («Гроб Анакреона») до романса и сказки («Амур и Гименей»). В том же ключе формируется самый распространенный жанр раннего лицейского периода — дружеское послание («К Наталье», «К другу стихотворцу»). Многие послания берут в качестве образца «Мои пенаты» Батюшкова. К ним относятся многочисленные послания к поэтам, учителям и друзьям. В посланиях обычно провозглашается литературная программа, устремленная к романтизму и исключающая классицизм. Послания часто включают бытовые и сатирические сцены, которые присутствуют не как живые и непосредственные впечатления, а в качестве литературно-условных примет и имеют чисто жанровое происхождение. Особенность пушкинской поэтики в лицее — усвоение разных поэтических школ. Пушкин не стремится подражать Жуковскому или Батюшкову. Он учится у них писать, хочет понять, как ему писать. Поэтому в посланиях Пушкин объявляет себя сторонником «арзамасских» творческих деклараций и одновременно отстаивает собственный путь. Так, послание «Батюшкову» («В пещерах Геликона...») завершается знаменательной цитатой-концовкой («Будь всякий при своем»).

Если в посланиях, в романсах, в элегиях вырабатывался пушкинский поэтический язык психологической лирики, пока достаточно условный, изобилующий готовыми формулами, то в одических жанрах (ода, песня, гимн, дифирамб), оживленных батальной лирикой 1812 г., слагалась гражданская лирика с ее высоким стилем слов-сигналов, метафорических образов, за которыми стояли устойчивые социально-политические понятия и ценности.

После 1815 г. заметно усиливается оппозиционность общественных настроений. Если в ранний лицейский период основная установка Пушкина состоит в том, что жизнь дана для наслаждения, то в поздний лицейский период он сожалеет о том, что пиршество духа невозможно вследствие несовершенных обстоятельств. Земные радости, чувственные желания уступают место грусти. Невозможность достичь полноты душевной жизни выдвигает в поэзии на первый план жанр элегии и близкий к нему жанр романса. Господствующее положение занимает исповедальная любовная лирика, которая реализуется в двух разновидностях — «унылой» и любовной элегии.

В «унылой» элегии преобладает одна страсть — уныние, страдание разлуки, воспоминание об утрате возлюбленной. Любовь, переживаемая героем, лишена, как правило, чувственного начала. Она созерцательна, платонична и часто религиозна.

Герой предстает мечтательным юношей — поэтом, оплакивающим любовные страдания. Типичная элегическая ситуация — предсмертный монолог. В таких элегиях преобладают устойчивые поэтические обороты («увяла в цвете лет» и др.). Те же чувства любовного томления и уныния характеризуют и романс. Но в нем речь может идти о герое, отделенном от автора. Такому герою сообщается особая биография воина-певца, павшего на поле битвы («Наездники»). В романсе может звучать и гусарская тема («Слезы»), в которой оживают приметы лирики Д.В. Давыдова.

Любовная элегия, в отличие от «унылой», выражала противоречивый внутренний мир героя («Элегия» («Опять я ваш, о юные друзья!»), «Элегия» («Я думал, что любовь погасла навсегда...»)). Основной герой в ней — задумчивый отшельник, бегущий из общества в естественный мир любви, наслаждений, поэзии. Иногда он является в облике скептического вольнодумца. Любовная элегия наполнена чувственной страстью. Герой в любовной элегии противоречив: он жаждет полноты наслаждений, но она оказывается невозможной.

В обращениях к друзьям («В альбом Илличевскому», «Товарищам», «В альбом Пущину», «Кюхельбекеру») возникает тема Лицея, мотив поэтического союза, «святого братства».

В целом, лицейская лирика носила ярко выраженный жанровый характер. Пушкину было присуще жанровое мышление: тема, стиль, лирический герой, авторский образ определялись жанром. Особенность лицейской лирики — игра поэтическими масками. Лицейская лирика была поэтически-

условной и не отражала ни реальное жизненное поведение Пушкина, ни его духовный и душевный мир. Но именно условность лирики была залогом поэтического новаторства Пушкина, который позднее наполнил условные и устойчивые поэтические формулы-сращения (*утлый челн, во цвете лет* и др.) конкретным жизненным содержанием.

Книжно-условный строй лицейской лирики отразился и на образе лирического героя. Он тоже жанровое лицо, стилевая маска, выбираемая соответственно жанру.

Юный Пушкин часто воображал себя то мечтательным, грустным поэтом («Певец»), то ленивым мудрецом («Городок»), то веселым и беспечным гулякой («Пирующие студенты»). В жизни он не был похож на литературные образы своих стихотворений. В лицейской лирике в центре стихов находится не автор, а обобщенный условный образ, зависимый от жанра. Выбор жанра определяет и выбор лирических масок героя, которые постоянно меняются. В стихотворении «Послание к Юдину» появляется образ юноши-отшельника («Живу с природной простотой, С философической забавой И музой резвой и младой»). В послании «К Батюшкову» возникает иная маска: «Философ резвый и пиит, Парнасский счастливый ленивец, Харит изнеженных любимец, Наперсник милых Аонид». В «Моем завещании» Пушкин примерил маску эпикурейца, поэта лени и сладострастной неги:

Здесь дремлет Юноша-Мудрец,
Питомец Нег и Аполлона.

В стихотворении «Опытность» — другая маска: влюбленного гуляки, живущего простой и веселой жизнью. Смена масок — это одновременно и смена жанровых и стилистических примет.

Другая особенность лицейской лирики — метафоричность и перифрастичность стиля. В «Подражании» (1816) прослеживается характерный метафорический стиль, иллюстрирующий мотив смерти:

Я видел смерть; она сидела
У тихого порога моего...

Элегическая грусть здесь трансформируется в бесконечную тоску и невозможность примириться со смертью. В других сти-

хотворениях Пушкин сглаживает трагизм ситуации, говоря на том же метафорическом языке:

Не пугай нас, милый друг,
Гроба близким новосельем...

Он набрасывает «покров изящной беспечности» на изображаемую суровую действительность.

Господство перифрастического стиля выражается в том, что Пушкин, согласно поэтическим традициям и тогдашней поэтической моде, мыслит перифрастически: явления получают не прямые и точные названия, а условные описательные обозначения: вместо смерть — «гроба близким новосельем», вместо поэт — «наперсник богов», вместо римляне — «О Ромулов народ», вместо в школе — «Под сенью мирною Минервиной эгиды».

Сюда же следует отнести использование античных образов и реалий. Античность в стихах лицейского Пушкина — условная форма выражения его миросозерцания, его гармонически цельного восприятия жизни. В лицейской лирике античность символизирована и стилизована. Античные боги, мифологические персонажи, равно как и условные имена, — все это словесный маскарад, декорация, знаки, эмблемы, символы тех или иных ситуаций или переживаний.

В Лицее Пушкин прошел серьезную поэтическую школу. Он овладел многими жанрами и стилями. При этом он усваивал принципы поэтических систем, например Жуковского и Батюшкова. Жуковский открыл Пушкину многозначность слова, скрытую в нем эмоциональность, а Батюшков применил тот же принцип многозначности ко вполне земным чувствам. В лицейские годы из ученика европейских и русских поэтов Пушкин превратился в одного из ведущих лириков, принадлежащих к «школе гармонической точности». Из Лицея Пушкин вышел готовым отправиться в самостоятельное поэтическое плавание.

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА (1817—1820)

Полный творческих замыслов, Пушкин вступил в новую пору своей жизни. Карамзин, Жуковский, Батюшков, Вяземский прочили ему поэтическую славу. Поэт — участник завершающего свое существование

«Арзамаса» и по-прежнему противник «Беседы любителей русского слова». Однако он внимательно присматривается к ней и сближается с прежними литературными антагонистами — Грибоедовым, Катениным, Шаховским. Пушкин хочет, как он объяснил впоследствии в письме Катенину, избежать «односторонности в литературных мнениях», ибо всякая «односторонность есть пагуба мысли».

Если лицейская лирика связана с усвоением поэтических принципов психологического течения в русском романтизме, то в петербургский период ориентация отчасти меняется, и Пушкин направляет свои взоры к только что народившемуся гражданскому, или социальному, течению русского романтизма. Многие дружеские и творческие нити связывают его с Союзом Благоденствия и близкими к нему обществами и кружками — Вольным обществом любителей российской словесности, «Зеленой лампой», домашним кругом Н.И. Тургенева. В «Зеленой лампе» политическое и религиозное вольнодумство соединено с эротическими и вакхическими поэтическими мотивами, а в кружке Тургенева преобладали установки на социально-философскую лирику. В обществах и кружках вырабатываются основы гражданской поэзии, типологические черты которой хорошо известны — предпочтение философско-публицистических тем и жанров темам и жанрам интимной лирики, обращение к героическим и трагическим эпизодам национальной истории, непосредственно соотнесенным с современностью, поучительность (исторические «уроки»), установка на ораторский, декламационный стиль, аллюзионность и широкое употребление метафорических слов-сигналов.

В этом свободолюбивом кругу возникает пушкинская гражданская лирика, во многом определившая поэтику гражданского, или социального, течения русского романтизма и отмеченная теми же чертами. На этой лирике лежит отпечаток философско-политических споров и застольных разговоров.

Так, согласно биографической легенде, именно кружком Н.И. Тургенева, из окон квартиры которого был виден Михайловский замок, где убили Павла I, была вдохновлена ода «Вольность» (1817).

Ода «Вольность». Тема стихотворения двойственна — тирания монарха и тирания народа. В оде с наибольшей силой отразился круг идей, связывавших Пушкина с Н.И. Тургеневым — отношение к французской революции, к русскому самодержавию. Солидарность с Тургеневым заявлена в начале оды: Пушкин гонит «изнеженную лиру» и призывает «гордую певицу» Свободы. Для Пушкина не характерно противопоставление любовной и гражданской лирики, но оно свойственно его старшему другу, как впоследствии и декабристам. Кроме того, в оде преобладают абстрактные понятия («закон», «народ», «природа») в духе французской философии (Монтескьё) и политических размышлений Тургенева. Исторические кар-

тины выступают значимыми «уроками» для современных правителей (социальный дидактизм).

Подчиняясь требованиям жанра, Пушкин написал оду в высоком стиле (торжественная интонация, декламационная ораторская речь с риторическими вопросами и патетическими восклицаниями). Поэт полон благородного негодования, обличая «тиранов мира», попирающих естественное право народов на свободу, и одновременно осуждает народ, казнящий монархов. Он призывает свято соблюдать закон, которому одинаково подвластны царь и народ. Нарушение закона гибельно для государства и для Свободы, которая возможна лишь при верховенстве законов. Для убедительности идеи Пушкин обращается к двум историческим событиям — Французской революции и убийству Павла I.

Людовик XVI пал «мучеником ошибок славных», т. е. всем известных. Он, как и его предок, правил Францией, не считаясь с законами. Результат для него оказался плачевным. Нарушение закона Людовиком XVI вызвало вероломное выступление якобинцев и преступное молчание народа, вставшего на сторону злодеев. Их презрение к закону позволило захватить власть Наполеону («самовластительному злодею»).

Перед «задумчивым певцом», в котором угадывается автор, открывается не только исторический пример Франции. Благодаря Клио, музе истории, выступающей знаком высшей воли, он слышит голос истины и видит «Пустынный памятник тирана, Забвенью брошенный дворец», потаенных убийц, крадущихся ночью, испытывающих одновременно и дерзость, и страх. Речь идет об убийстве Павла I, «увенчанного злодея».

Вывод из одических размышлений подается как исторический «урок», адресованный владыкам:

Склонитесь первые главой
Под сень надежную Закона...

Деревня (1819). В этом, одном из самых смелых гражданских стихотворений Пушкина, отчетливо видно, как сменяются жанровые поэтические маски — поэт-мечтатель, типичный образ для идиллии и пасторали, уступает место поэту-сатирику, образу, свойственному гражданской обличительной оде или близкому к ней жанру высокой сатиры. Все эти жанры требовали своего языка, своих условных устойчивых поэтических

оборотов и формул, которые несли с собой легко узнаваемые метафорические образы, с предопределенными ценностными характеристиками. С одной стороны — «пустынный уголок», «приют спокойствия, трудов и вдохновенья» (словарь идиллии или пасторали), с другой — слова-сигналы: «невежества убийственный позор» — «зрелище рабства», «тягостный ярем» — «крепостное право» (словарь гражданской оды или жанра высокой сатиры).

Отличительная особенность «Деревни» состоит в том, что в ней Пушкин выдвинул тему поэтического творчества в связи с политической и социально-философской. Наслаждение творчеством невозможно при виде картин «барства дикого». Как поэт, Пушкин не может не откликнуться на страдания «народа». Вместе с тем он не хочет быть только поэтом-идилликом или только поэтом-сатириком. Всякая односторонность противоречит призванию поэта освещать все многообразие жизни и быть «другом человечества». Но свободно предаться вдохновению поэт может лишь в случае разрешения социальных противоречий. Отсюда следует, что исполнение поэтической миссии зависит от обстоятельств, лежащих вне личности.

В петербургский период складывается характерное для Пушкина представление о поэте как «друге человечества», в поле зрения которого — вся действительность. Подлинное призвание вдохновенного избранника — славить красоту и совершенство всего Божьего мира (впоследствии Пушкин скажет: «Мы рождены для вдохновенья, Для звуков сладких и молитв»), но он — по той же Божьей воле — обязан писать и о неприглядных сторонах действительности, мешающих ему выполнять истинную миссию. Таким образом, с начала творческого пути и до последних дней Пушкин отказывается отдать предпочтение личной или гражданской теме. Они могли существовать в его творчестве только на равных правах. Это служило залогом их объединения. Пушкин в петербургский период склонен к синтезу жанров и поэтических стилей.

Послание «К Чаадаеву» (1818). Впечатляющим примером такого синтеза и законченным его образцом выступает дружеское послание «К Чаадаеву». В нем пушкинское вольнолюбие проявилось с особой силой. Пушкин разделяет убеждение друзей-либералов в том, что радость жизни и счастье человек может постичь лишь в свободном обществе. На первый план выдвигается мысль об отчизне, служение которой становится потребностью души поэта. В стихотворении чувства Чаадаева и

Пушкина объединяются («Недолго нежил нас обман...», «Но в нас горит еще желанье...», «Мы ждем с томленьем упованья...», «Напишут наши имена!»).

Послание начинается с традиционного элегического зачина, с грустной ноты: упоение жизнью оказалось всего лишь «обманом». При столкновении с реальностью мечты о славе, любви, свободе часто оборачиваются неверием, сомнением. Но героические и честолюбивые мечты не угасают, а вновь овладевают поэтом. Печальный тон сменяется бодрым, жизнерадостным:

Но в нас горит еще желанье...

Стихотворение превращается в вольный порыв к свободе. Страстную жажду «вольности святой» не могут победить ни трудности борьбы, ни грозящие преграды, ни «гнет власти роковой».

В «Деревне» и «Вольности» Пушкин подразумевал под свободой прежде всего закон, конституцию, ограничивающие власть царя. В послании «К Чаадаеву» сохранилось такое понимание слова «свобода»[1].

Однако романтический порыв выражен с такой всеобъемлющей мощью, которая раздвигает и расширяет значения слов. При этом для сопряжения и совмещения личной и гражданской тем Пушкин использует условные и устойчивые метафорические формулы-сращения и слова-сигналы, взятые из языка как интимной, так и гражданской лирики. Например, «звезда пленительного счастья» — типичное слово-сигнал, безошибочно узнаваемое и означающее «политическая свобода». Сочетание «горит желанье» пришло в послание из языка интимной лирики. Обычно оно выражало любовную страсть (ср. его употребление в поздней элегии Пушкина: «В крови горит огонь желанья»; здесь «огонь желанья» — «любовь»). Однако Пушкиным оно применено к гражданской страсти — «Пока свободою горим». А выражение «Но в нас горят еще желанья»

[1] Выражение «на обломках самовластья» означает, что Пушкин имеет в виду «конституционную монархию». Пушкин дерзко назвал самодержавие «самовластьем», которому синонимичны понятия «деспотия», «тирания». Здесь Пушкин намеренно заострил свою мысль, поскольку в тогдашнем политическом обиходе самодержавие не считалось самовластьем, предполагалось, что оно опиралось на твердые законы. Самодержавие не есть самовластье. Оно становится им только тогда, когда личная неограниченная власть монарха не определена законами и не считается с ними.

объединяет и страсть любовную, и страсть гражданскую. В порыве к вольности участвуют все силы души:

Мы ждем с *томленьем упованья*
Минуту *вольности святой,*
Как ждет *любовник молодой*
Минуту верного *свиданья.*

Гражданская и личная темы соединились. Элегический словарь получил возможность выражать гражданские чувства, а словарь гражданской лирики (слова-сигналы) — личные эмоции. Гражданская тема рассталась с безличной абстрактностью и отвлеченностью, а личная тема наполнилась гражданским содержанием и смыслом.

Тот же синтез наблюдается и в послании «К Н.Я. Плюсковой». Пушкин заключает стихотворение стихами:

Любовь и тайная свобода
Внушали сердцу гимн простой,
И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа.

Поэт в интимном послании выразил высокими словами и гражданскими понятиями комплиментарное восхищение добродетельной женщиной с «приветною красой».

Петербургский период отмечен не одними лишь вольнолюбивыми стихотворениями. Упоение жизнью с ее радостями, вакхическими удовольствиями, любовью, дружбой проявляется едва ли не в каждом стихотворении Пушкина («Торжество Вакха», «Дорида», «Веселый пир» и др.). В одном из лучших посланий — «Кривцову» поэт славит жизнь, юность, ее наслаждения. Даже смерть не омрачает любви:

Смертный миг наш будет светел;
И подруги шалунов
Соберут их легкий пепел
В урны праздные пиров.

Итогом пушкинского творчества в петербургский период стала поэма-сказка «Руслан и Людмила». Она была начата Пушкиным, по его словам, в Лицее, а закончена в марте 1820 г.

На Кавказе поэма дополнилась эпилогом, а в конце 1820-х годов — прологом.

«Руслан и Людмила» (1817—1820). Первая поэма Пушкина была новаторским произведением. В нем поэт широко использовал старинные народные сказания. В основе сюжета поэмы — любовь главных героев, которые на пути к счастью встречают множество препятствий. Приключения героев, их встречи со злыми и добрыми волшебниками придают поэме сказочный колорит. Но в поэму входит и героическая история. В последней, шестой, песне Руслан борется за независимость родины с захватчиками-печенегами. Это патриотическое чувство сближает Руслана с былинными богатырями. Вместе с тем пушкинские герои еще очень условны: Людмила больше похожа на барышню пушкинского времени, чем на степенную древнерусскую красавицу; Руслан тоже не всегда выглядит былинным или сказочным богатырем и напоминает то витязя русской старины, то сказочного персонажа, то героя русской баллады, то средневекового рыцаря, то романтического героя, совершающего подвиги во славу возлюбленной (в литературе о поэме указывалось на связь ее сюжета с поэмой Ариосто «Неистовый Роланд»).

В любовных приключениях героев в полной мере запечатлелась жизнерадостность Пушкина, его вера в победу справедливости, добра и красоты.

Поэма «Руслан и Людмила» включает разные жанры: волшебную сказку с ее характерным сюжетом, основные слагаемые которого — утрата, поиски, обретение, рыцарский эпос, былинный эпос, балладу и лирические жанры — элегию и дружеское послание. Все эти жанры втянуты в литературную игру Пушкина, который то подделывается под известные литературные формы, то пародирует их.

Текст «Руслана и Людмилы» держится на иронии, но она только усиливает впечатление о литературной жизнестойкости многих жанров. Пушкин не дает предпочтение ни одному из них. Он ведет беседу с читателем и, развивая сюжет, попутно вводит в него признаки тех жанров, которые наиболее для него свойственны. Жанр волшебной сказки требует, чтобы у Руслана были не только антагонисты, препятствующие ему найти Людмилу, но и деятельные помощники. Сны Людмилы непременно вызывают в памяти жанр баллады. Имя Людмилы — тоже балладное имя: так звалась героиня одноименной баллады Жуковского.

Новаторский характер поэмы связан также с образом автора. Современник читателей, а не героев, автор разъясняет ход событий, иронически толкует их. Он сообщает читателям массу далеких от сюжета поэмы сведений, смеется над поступками, мыслями, намерениями, душевными движениями героев. Он, конечно же, не верит во все те чудеса, о которых рассказывает. Он молод, весел, остроумен. Поэма — его воображение, его вымысел, и он волен поступать с героями так, как ему вздумается. Благодаря образу автора история и современность в поэме связались воедино. Заметим, что тот же способ впоследствии Пушкин применил в романе «Евгений Онегин».

Современники по-разному оценили поэму, но, может быть, самым дорогим для Пушкина был отзыв Жуковского, подарившего автору «Руслана и Людмилы» свой портрет со ставшей знаменитой надписью: «Победителю ученику от побежденного учителя...».

Созданием поэмы «Руслан и Людмила» закончился петербургский период жизни и творчества Пушкина.

ЮЖНАЯ ССЫЛКА (1820—1824)

Внезапно над Пушкиным разразилась гроза. В эпилоге к поэме «Руслан и Людмила» он писал:

На крыльях вымысла носимый,
Ум улетел за край земной;
И между тем грозы незримой
Сбирались тучи надо мной!..

В мае 1820 г. Пушкин был выслан из столицы и отправлен в фактическую ссылку на Юг (официально — переведен на новое место службы).

Южный период отчетливо разделялся на два временных отрезка — до и после кризиса 1823 г.

Период Южной ссылки справедливо считается периодом почти полного господства романтизма. На юге Пушкин знакомится с поэзией Байрона, и это усиливает волновавшие его романтические настроения. Южный период творчества связан с воплощением романтического характера байроновского типа («современного человека», представленного Чайльд-Гарольдом) в его русской интерпретации — вольнолюбивого мечтателя и разочарованного индивидуалиста. Пушкин овладевает романтической темой, романтической проблематикой и романтическим стилем. Он окон-

чательно сводит воедино стили двух течений русского романтизма — психологического и гражданского, или социального[1]. И, что очень существенно, этот синтез предстал в больших лироэпических жанрах. Именно в романтической лирике и в романтических поэмах Пушкин преодолевает жанровое мышление.

Итак, влияние Байрона и чтение его поэм определили устремленность к романтизму и творческое содержание южного периода. И все-таки связывать южный период только с воздействием Байрона было бы опрометчиво. Для понимания творческого развития Пушкина в суждение о будто бы полном господстве романтизма в южный период нужно внести существенные коррективы.

На Юге Пушкин испытал не только влияние Байрона, но пережил глубокий интерес к французскому поэту-классику Андре Шенье, со стихотворениями которого, только что вышедшими (1819), он познакомился перед отъездом на Юг. Том стихотворений Андре Шенье стал любимым чтением Пушкина в южный период. Шенье с его пластикой, сдержанностью, гармонией явился для Пушкина прямым и оберегающим противовесом байроновской безудержной и часто алогичной эмоциональности. К этому нужно добавить, что в Пушкине не угасли ни наследие Парни и просвещенного XVIII в., ни вольтеровский скептицизм: именно на Юге, следуя этим традициям, он написал шутливую, сладострастную и богохульную, но вовсе не антирелигиозную поэму «Гавриилиада» (1821).

Если в поэмах преобладает влияние Байрона, то в лирике ему не уступает влияние Шенье. Творчество южного периода развивается из противоречия между романтизмом Байрона и классицизмом Шенье, устремляясь к примирению между ними, к синтезу романтизма и классицизма в чисто пушкинской поэтической системе, предполагающей выражение эмоциональной субъективности и конкретного психологического переживания точным и ясным словом. Подобно тому как Байрон противостоял холодному рационализму, так Шенье — эмоциональной несобранности, иррациональности, внося дисциплину эстетического вкуса в стиль, передающий романтическую взволнованность. Оба поэта были Пушкину необходимы и служили дополнением и противоядием один другому.

Лирика южного периода (1820—1824). Творчество Пушкина 1820—1824 гг. отличается своим откровенным, почти господствующим лиризмом. В это время исчезает свойственный юному Пушкину налет ученичества, пропадает дидактизм,

[1] Характеризуя значение поэмы «Кавказский пленник», Г.А. Гуковский писал: «Сила этой первой южной поэмы Пушкина в том, между прочим, заключалась, что он свел в ней в органический синтез оба течения русского романтизма и страстный порыв к свободе личности воплотил как в смысле декабристских политических тенденций, так и в смысле эмоциональной обрисовки внутреннего противоречивого единства и независимости свободного потока эмоций человека» (*Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 323).

характерный для гражданских стихотворений, устраняется жанровая нормативность, упрощается самая структура лирического стихотворения. Пушкин в романтической лирике создает психологический портрет современника, эмоционально соотнося его с собственным поэтически воспроизведенным характером. Личность самого поэта предстает главным образом в элегической тональности. Центральная тема — ощущение новых впечатлений, жажда свободы, стихийное чувство воли, контрастное повседневной жизни. Постепенно, однако, ведущим становится стремление раскрыть внутренние стимулы поведения в связи с мотивом свободы.

Романтическое настроение, возникающее в лирике Пушкина, предопределено особым осмыслением биографических обстоятельств, получающих обобщенную трактовку. В элегиях Пушкина возникает конкретный образ изгнанника поневоле, рядом с которым появляется условно-романтический образ *изгнанника добровольного*. Этот образ соотнесен с байроновским Чайльд-Гарольдом и с римским поэтом Овидием. Пушкин переосмысливает факты своей биографии: не его, Пушкина, сослали на Юг, а он, следуя своим нравственным исканиям, покинул душное столичное общество. В этом отношении поэт воплощает романтический дух либеральных идей века: сила нравственного чувства противостоит обстоятельствам и хотя бы в личном сознании побеждает окружающую его суровую действительность.

«Погасло дневное светило...» (1820). Уже в первом стихотворении, написанном на Юге, присутствует господствующая для всей романтической лирики интонация элегического раздумья. В центре элегии — личность самого автора, вступающего в новую пору жизни. Главный мотив — возрождение души, жаждущей свободы и нравственного очищения.

Стихотворение подводит итог внутренней жизни поэта в Петербурге и осмысливает ее как несвободную и нравственно неудовлетворительную. Отсюда контраст между прежним существованием и ожиданием свободы, сопоставляемой с грозной стихией океана. Личность поэта помещена между «берегом отдаленным» и «берегами печальными». Душа поэта устремляется к стихийной жизни природы, ей свойственно активное начало, которое олицетворено в образе могучего океана. Рефреном проходят строки:

Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

Сопровождая лирическое чувство, этот лейтмотив проясняет противоречивость душевного состояния и создает перспективу неограниченных желаний личности. Природа рисуется не только необычной, что характерно для романтической лирики южной ссылки[1], но и внутренне противоречивой. Она заключает в себе представление о мощи стихии и ее произволе («По *грозной прихоти обманчивых* морей», «*угрюмый* океан»). Главное в пушкинском изображении — не реальная живописная картина, а выражение стихийного движения, активности, безграничной свободы. В элегии преобладают эмоционально-оценочные эпитеты и глагольная экспрессия («Шуми, шуми...», «Волнуйся...», «Лети..., неси...»).

Композиция стихотворения («бегство» из «отеческих краев» и устремленность к «пределам дальным») помогает развернуть внутреннюю тему — драму поэтической души.

Драматическая коллизия — разрыв с прошлым и неопределенность настоящего и будущего — развернута не только в пространстве, но и во времени. Временной план — самый важный. Романтическая тема «добровольного бегства» объясняется не внеличными, внешними обстоятельствами, а сугубо внутренними причинами. Подлинная причина «бегства» — душевные потребности. Разрыв получает психологическое обоснование вследствие нравственного недовольства обществом и собой, осознаваемого личным заблуждением. Анализ психологических мотивов приводит к необходимости очищения от страдания и от ложных идей. Само по себе «бегство» не излечивает от ран («Но прежних сердца ран, глубоких ран любви, Ничто не излечило...»), однако освобождение души рисуется в широкой перспективе обновления. Добровольный изгнанник готов к вдохновенному приятию жизни.

Хотя неудовлетворенность Пушкина направлена в глубь души, ее питает бытующая общественная мораль, которая находит своих приверженцев среди «питомцев наслаждений», «минутных друзей», «изменниц младых», «наперсниц порочных заблуждений». Само «бегство» осмыслено не просто как «бегство» от этих «друзей» и этих «изменниц», но от всего круга общества. Поэтому отрицание получает широкое и обобщенное выражение.

[1] См.: *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. М; Л., 1956. С. 391.

Элегия Пушкина перекликается и в своем стихе, и в «музыкальном» оформлении, в композиции с психологическими элегиями Жуковского, романтический стиль которого Пушкин уже усвоил. Здесь и привычные перифразы и формулы («Погасло *дневное светило*...», «*Желаний и надежд* томительный *обман*...», «Где *музы нежные* мне тайно улыбались», «Где рано в бурях *отцвела* Моя потерянная *младость*...», «*хладное страданье*»), и выдвижение на первый план эмоционального ореола слова, а не его предметного значения, и повторы, «музыкально» организующие речь. Для композиции стихотворения характерна инверсия. Последовательность речи нарушена хотя бы тем, что о возрождении души говорится в начале элегии, а о «бегстве» — в конце. Но такой принцип строения поддерживает мысль о переломе судьбы. Безграничная перспектива открывается заключительными стихами, дважды до этого повторенными в элегии. Фон природной стихии тоже несет содержательную функцию: от «сумерек» души к яркому свету («Погасло дневное светило...» — «Земли полуденной волшебные края...») через грозную и неведомую стихию («Волнуйся подо мной, угрюмый океан»). Однако вся картина не превращается в аллегорическую: предметные образы не теряют самостоятельности и лишь сопровождают переживание.

Значение элегии «Погасло дневное светило...» для романтизма Пушкина трудно переоценить. В ней впервые возникает лирический характер современника, данный посредством самонаблюдения, самопознания. Этот характер обрисован в эмоциональном ключе. Поверх реальных биографических фактов Пушкин строит условно-романтическую духовную биографию, одновременно и совпадающую и не совпадающую с реальной. Субъектом лирического произведения оказывается автор и не автор. Эта двойственность носителя переживания находит поддержку в романтическом двоемирии, в разочаровании в прошлой жизни и в вольнолюбивых надеждах. Однако разочарование не носит всеобщего и абсолютного характера: идеалом личности становится полнота жизни, которая выступает безусловной ценностью.

Поскольку внешнее не способно удовлетворить, а может лишь намекнуть, оттенить глубину духа, то в шуме ветрила и в волнении океана заложено звучание души, внимающей самой себе. Лирическая речь обращена к себе и не нуждается в слушателях: душа беседует сама с собой, удовлетворяясь этим обще-

нием и развертывая неутомимо деятельные свои глубины. Их обнаруживает и выявляет контраст между элегической тональностью воспоминания и грозной «музыкой» океана.

Мотивы, столь отчетливо выраженные в элегии «Погасло дневное светило...», свойственны и другим программным произведениям Пушкина, в частности стихотворению «К Овидию», которое строится на сопоставлении двух образов изгнанника — самовольного и насильственного.

В это время Пушкин создает множество романтических стихотворений, связанных с разочарованием в прошлом и с порывом к свободе. Среди них значительные лирические признания: «Я пережил свои желанья...», «Узник», «Кинжал», «Дочери Карагеоргия», «Гречанка верная! не плачь, — он пал героем...», «Война», «Мне вас не жаль, года весны моей...» и др.

«Узник» (1822). Свобода понимается в «Узнике» в духе фольклорных традиций: как безграничная воля, стихийное чувство, родственное проявлениям природы. Свобода живет во всякой душе: орел, «вскормленный в неволе», томится по воле. Чрезвычайно важен мотив «понимающей» души, наделенной теми же стремлениями («Как будто со мною задумал одно»). В стихотворении сопоставлены два мира — реальный и идеальный, переданные через зримый контраст суженного пространства («Сижу за решеткой в темнице сырой...») и вольной, широкой жизни, открытой мысленному взору («белеет гора», «синеют морские края», гуляет «ветер»).

Свобода нуждается в защите, орудием которой избран тайно охраняющий ее кинжал. Он воспринимается «последним судьей позора и обиды».

Внешние события часто выступают не со стороны их внутреннего смысла и значения, а с точки зрения их воздействия на душу, т. е. в типично романтическом ключе. Так, воспламененный известиями о восстании в Греции, Пушкин в стихотворении «Война» сосредоточивает внимание на том, что война несет ему. Поэта увлекает мысль о войне как сильном душевном потрясении, источнике новых тем для творчества («И сколько сильных впечатлений Для жаждущей души моей!», «Все ново будет мне...»). Сама восставшая Греция и ее цели мало занимают его воображение, ибо война по-романтически понята как «слепая славы страсть», губящая и личность, и свободу.

Свобода — основной мотив поэтических устремлений — сопоставима с полнотой жизненных ощущений. Пушкин в юж-

ный период отказывается от жанрового типа поэта, от условных масок лирического героя, а пишет от своего лица. В связи с этим преодолевается стертость выражения элегических чувств. Особенно характерны в этом отношении стихотворения о поэтическом творчестве и любви. Так, в стихотворении «Мне вас не жаль, года весны моей...» типичная композиция элегий (анафорическое строение), традиционная перифраза («года весны моей»), условные элегические формулы («таинства ночей», «неверные друзья», «изменницы младые») и самая обрисовка поэта («Задумчивый, забав чуждаюсь я») наполняются живым чувством автора, призывающим поэтическое вдохновение. Последний стих («Придите вновь, года моей весны!») опровергает первый («Мне вас не жаль, года весны моей...»). Автор тяготится грустью, ему свойственна деятельная душа. Пушкин интонационно подчеркивает это: расслабленная, «элегическая» инверсия («весны моей») сменяется энергичным «моей весны», а слово «весна» получает дополнительное усиление в качестве рифмы.

Романтизм наложил печать и на историческую тему, выраженную в оде-элегии «Наполеон» и в балладе «Песнь о Вещем Олеге».

Ода-элегия «Наполеон» (1821) вызвана известием о смерти французского императора. Когда народы боролись с Наполеоном, то его имя наводило «ужас». Но к 1821 г. и после его смерти оценка Наполеона пересматривается: реставрация монархий изменила взгляд на Наполеона как на преступника и тирана. Настала пора взвешенных, более объективных оценок, выдержанных не в эмоциональном, а в историко-философском ключе[1].

Наполеон рисуется в стихотворении ведущим характером века, в котором различимы два разных образа — «могучего баловня побед» и несчастного, разочарованного и трогательного изгнанника. Противоречивость деятельности Наполеона зависит от его характера и рассматривается с романтической точки зрения — отношения «великого человека» к свободе политической и национальной.

Через все стихотворение проходит мысль о несовместимости своенравного произвола индивидуалистически понятой личной свободы и свободы народов. История осуществляет тайным

[1] О возникновении «наполеоновской легенды» см.: *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 557—558; *Реизов Б.Г.* Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 53.

образом стихийную свободу, которая и есть закон жизни. Наполеон бросил вызов истории, человечеству, народам и каждой отдельной личности, ибо они — хранители стихийного чувства свободы. Это противопоставление императора всему человечеству закреплено в кольцевой композиции стихотворения: «Чудесный жребий совершился: Угас великий человек»[1] — «Хвала! он русскому народу Высокий жребий указал, И миру вечную свободу Из мрака ссылки завещал».

Личная воля Наполеона привела к гибели его империи и обрекла императора на «изгнанье», но она же пробудила Россию, которая стала непосредственной причиной краха его честолюбивых претензий. В объяснении сути исторических событий Пушкин еще стоит на романтической точке зрения.

Конец исторической деятельности Наполеона связан с пробуждением в нем человека. Наполеон искупил «страданья» и «зло воинственных чудес» «Тоской изгнанья Под сенью чуждою небес». Тиран стал изгнанником. Это примиряет с Наполеоном. Теперь он частный человек, которому открылись общечеловеческие ценности: «Забыв войну, потомство, трон», он «думал» о «милом сыне».

Романтическое освещение исторических фактов нашло отражение и в балладе «Песнь о Вещем Олеге».

«Песнь о Вещем Олеге» (1822). Балладная традиция «Песни...» восходит к романтическим балладам Катенина, хотя самый размер стиха — амфибрахий — выбран вслед за Жуковским («Граф Габсбургский», «Горная дорога»)[2].

В «Песне...» Пушкин избегает фантастики и уклоняется от обычного для баллад чудесного вымысла. Обработка исторического сюжета под пером Пушкина была подчеркнуто беспристрастной[3]. Авторский голос не вмешивается в происходящие события. В отличие от Жуковского и Рылеева Пушкин назы-

[1] «Чудесный жребий» — «жребий» истории, не угаданный Наполеоном, но проявившийся в самом акте его смерти.

[2] См.: *Томашевский Б.В.* Пушкин. — Кн. 1. С. 543—548; *Слонимский А.* Мастерство Пушкина. М., 1959. С. 41—46; *Городецкий Б.П.* Лирика Пушкина. М.—Л., 1962. С. 267—270; *Журавлева А.И.* «Песнь о Вещем Олеге» Пушкина. В кн.: Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 90—100.

[1] Возможно, именно это обстоятельство вызвало холодные отзывы критики. В «Сыне Отечества» (1825. Ч. 99. № 3. С. 309) было написано: «В ней есть все, кроме пылкости Пушкина и той обворожительной прелести, игривости в стихах, которую мы лучше постигаем, нежели умеем выразить». Однако поэт отнюдь не механически следовал за летописцем, который осуждает язычника Олега, поверив-

вает жанр стихотворения не балладой и думой, а «песнью», подчеркивая тем самым, что опирается не на жанр западноевропейского фольклора и литературы, не на общеславянские предания, а на древнерусские летописи и легенды.

В балладе Пушкина национально-исторический колорит создается несколькими путями. Поэт заметно стилизует поэтическую речь и придает ей торжественность. Он воспроизводит «дух» IX столетия. Не случайно центральный мотив связан с конем. Пушкин писал А.А. Бестужеву: «Товарищеская любовь старого князя к своему коню и заботливость о его судьбе есть черта трогательного простодушия...». Историческая легенда заметно психологизирована. Трогательная любовь Олега к коню оправдана образом жизни древнего человека на Руси. Но Олег, как и подобает человеку IX—X столетий, верит в предсказания, в судьбу, в нечто, стоящее над ним. Толкователем судьбы, высшей воли выступает кудесник — «любимец богов». Характерно, что кудесник, волхв — слуга Перуна и, стало быть, язычник. В пушкинской балладе слились два мотива: жизнь Олега — князя-воина и человека — непосредственно связана с его конем, но предсказание гласит, что смерть Олегу принесет конь.

При всем историзме баллада, с одной стороны, несет на себе явные следы романтической поэтики. Подобно Людмиле у Жуковского, наказанной за ропот на Бога и за неверие в счастье, Олег карается за сомнение в истине слов кудесника, речь которого заметно романтизирована («И синего моря *обманчивый вал* В часы *роковой непогоды*...»). Такие переживания и в таком словесном обрамлении, конечно, чужды древнерусскому князю. Но самое главное — Пушкин не понял летописца, наделив кудесника, волхва, язычника даром прорицателя и толкователя воли Провидения. Летописец осуждает Олега, поверившего язычнику, который говорит ложь. Для летописца кудесник — враг истинной веры и не может быть ни предсказателем, ни толко-

---

шего же язычнику кудеснику («всегда тии глаголют ложь...»). Между тем Пушкин в противовес православно-христианской точке зрения, согласно которой кудесник — колдун, изобразил кудесника древнерусским прорицателем. Пушкин рассматривал язычество как самостоятельный мир, вне соотнесения с православием (христианством), и это позволило ему романтизировать легенду. Для сравнения с пушкинской балладой полезно познакомиться с балладами Н.М. Языкова «Олег» и «Кудесник». См. об этом: *Коровин В.И.* Легенда о Вещем Олеге в изложении русских романтиков. — «Филологические науки», 2003. № 2. С. 14—25.

вателем судьбы, ни древнерусским «поэтом». В понимании предания сказалось романтическое представление о поэте как пророке и глашатае высшей воли, Божьем избраннике.

С другой стороны, смерть Олега проста и естественна. Мотивы предсказания и сомнения поданы в балладе как историческая характерность и служат психологической мотивировкой поведения Олега.

В целом летописное предание описано в романтическом ключе. Личная воля Олега ограничена (и это свойственно романтизму) «вероломством» судьбы, непредвиденно для героя настигающей его. Мотив предсказания утверждает случайность частной жизненной доли. Закономерность Олеговой смерти романтически декларирована в предсказании кудесника и мотивирована «простодушием» князя. Знание этой закономерности доступно лишь вдохновенному «поэту-пророку», приближенному к тайнам бытия. Ему доверено эти тайны возглашать. Закономерность судьбы выступает в форме случайности, случайность же таит в себе некую закономерность, не могущую быть постигнутой простыми смертными. Мотив этот имеет и глубоко личное значение: кудесник неподвластен людям, он — вдохновенный пророк, исполняющий волю богов. В этом выразилось поэтическое самосознание Пушкина.

Поэт сосредоточил внимание на зависимости личности от внешнего мира. Спокойствие человека мнимо: его подстерегает неожиданность невидимых ему и непредугаданных им сил, которые проявляют себя роковым образом. В ту самую минуту, когда Олег почувствовал себя вне воздействия высших сил, они его покарали. В романтической форме Пушкин передал драматизм отношений человека с миром. Простота сюжета обнаружила стоящую над человеком власть обстоятельств, пока еще не исторических, но представших как общие жизненные закономерности.

Наряду с романтической лирической стихией в южный период не менее мощно проявилась другая, антологическая лирическая струя, также в основном элегическая.

Лирическое «я» в ней выражено посредством сдержанного, пластически и живописно точного изображения предметного, объективного мира. В этой, восходящей к «антологической», разновидности жанра элегии сказалось влияние А. Шенье, которое обуздывало романтический субъективизм и направляло переживание в дисциплинирующее эмоциональность русло

классической или антологической лирики. Если «Послание к цензору» (1822) выдержано в духе классицистической поэтики и представляет собой сочетание оды (патетика, исторические сопоставления) с эпиграммой (ирония), то в стихотворениях «Муза», «Надеждой сладостной младенчески дыша...», «Дориде», «Юноша», относящихся к самым интимным признаниям Пушкина, господствует антологическая лирика. Конечно, романтический стиль наложил отпечаток и на пушкинскую антологическую лирику, но все же перечисленные стихотворения никак не вмещаются в границы романтизма.

«Редеет облаков летучая гряда...» (1820). Эта элегия, как и названные стихотворения, входила в раздел «Эпиграммы во вкусе древних» (под этим заглавием они помечены в третьей кишиневской тетради). Элегическая грусть здесь более «античного» происхождения, чем романтического. Поэт размышляет о том, что «звезда печальная, вечерняя звезда»[1], столь близкая его сердцу, одновременно оказывается далекой и недостижимой. Магический луч звезды пробудил в душе поэта воспоминания о том, что «дева юная» тоже «искала» звезду «во мгле». Поэт нашел в «юной деве» родную душу, и она стала для него земным знаком небесного светила. Образ звезды вызывает признание в любви к женщине, охваченной, подобно поэту, любовным, но не разделенным порывом.

Романтическая элегия слита в стихотворении с антологической благодаря «романтической» ситуации и теме воспоми-

[1] Речь идет о «звезде любви» — Венере. По предположению Д.П. Якубовича, Пушкин использовал мотив из VIII идиллии Биона «К Гесперу» в переводе Н.Ф. Кошанского (Цветы греческой поэзии. М., 1811. С. 97—98, 282). В стихотворении запечатлена вечно юная античная гармония, объединяющая человека с природой, с небесами. Одновременно ясно прослеживается романтическое томление по недосягаемому утраченному идеалу. Поэт В.И. Иванов поставил двойное — античное и романтическое — содержательное наполнение звезды у Пушкина в связь с христианской символикой и отметил, что в средневековых католических гимнах дева Мария называется Stella maris (звезда морей). Но Stella maris также и название Венеры — планеты солнечной системы. Пушкину оба названия были известны: об этом свидетельствует черновик стихотворения «Акафист К.Н. Карамзиной», в котором есть строка «Звезде морей, Небесной деве...». Об антологической лирике Пушкина см.: *Грехнев В.А.* Анфологические эпиграммы А.С. Пушкина. В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1976; *Кибальник С.А.* Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л., 1990; *Мальчукова Т.Г.* «Подражания древним», «Эпиграммы во вкусе древних», «Анфологические эпиграммы». — В кн.: Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1990; *Ходанен Л.А.* «Муза», «Редеет облаков летучая гряда...». В кн.: А.С. Пушкин. Школьный энциклопедический словарь. М., 2000.

нания, типичной для романтической лирики. Однако сквозь «романтическую» ситуацию проступает легкий очерк античной идиллии — таврический пейзаж с его «сладостным» шумом моря, чутким сном миртов и кипарисов, «ночною тенью на хижинах» и «полуденными волнами». Земной мир внутренне гармоничен и вписан в мировую гармонию: пространство раздвигается ввысь, вертикально («летучая гряда облаков», «луч») и вдаль, горизонтально («равнины», «скалы», залив, долины, море). Над всем этим светит звезда, составляющая центр пейзажной картины, который стягивает в фокус все явления и чувства. Лирический герой, ощущая величественную гармонию природы, не может слиться с ней, поскольку на его любовь нет ответа и в его душе нет гармонии. На всю эту «мирную страну» он смотрит с печалью, сознавая свою неполную причастность ей.

Тот же синтез романтической и антологической элегий (его можно обозначить как «романтизация» антологической лирики) демонстрирует первый опыт (1820) антологической лирики на Юге — стихотворение «Муза» («В младенчестве моем меня она любила...»). В нем отчетливо проявились стиль А. Шенье, «мудрого и вдохновенного подражателя» древнегреческой поэзии, и влияние антологической лирики Батюшкова (по признанию Пушкина, строки «Музы» «отзываются стихами Батюшкова»).

«Муза» («В младенчестве моем меня она любила...») (1821). С поэзией Шенье связана форма фрагмента, александрийский стих и сюжетная ситуация «учитель—ученик», сходная с IX фрагментом идиллии «Всегда это воспоминание меня трогает...», в которой описывается урок игры на флейте. Пушкин как бы перенесся в античную эпоху и от лица поэта того времени описывает обучение искусству поэзии. Он вводит образ Музы, возникающий в связи с античными ассоциациями и предстающий в облике «девы тайной». Ей, однако, придаются вполне реальные черты («с улыбкой», «локоны», «милое чело»). Детали пейзажа («в немой тиши дубров») теряют нарочитую условность и превращаются в детали, характеризующие античность. Так появляются «гимны важные, внушенные богами», «песни мирные фригийских пастухов», «семиствольная цевница», «тростник», «свирель». Эти реалии — не условные стилистические знаки, а признаки архаической культуры. Пушкин намеренно создает античный колорит, благодаря чему оживает древ-

ний миф: богиня вручает юноше-ученику вместе с цевницей божественный дар песнопения. Он обязывает юношу-поэта петь обо всем, не исключая ни высоких, ни низких предметов, ни высоких, ни низких жанров, ни торжественной, ни буколической (т. е. изображающей простые картины мирной природы) поэзии.

Поэзия рождается в двух сферах — на земле и в небе. «Тростник», врученный Музой, инструмент посюстороннего, земного мира, получающий высшее значение в руках самой Музы, оживляющей ее «божественным дыханьем». Стало быть, подлинная красота содержится в том, что одухотворено свыше. Поэтический дар возникает не в виде мистического откровения, как изображали романтики, а является наставничеством богини, передаваемым с изящной грацией ее избраннику, который таким путем приобщается к высшим тайнам одухотворенной красоты.

В «Музе», как и в других стихотворениях, в основу положено элегическое воспоминание о «младенчестве». Затем оно развертывается и наполняется конкретными чертами, постепенно сближаясь с настоящим («наигрывал» — «оживлен»). Просветленная романтическая печаль о прошедшей гармонической юности, начало пробуждения поэтического таланта и последующие события предстают в двух пересекающихся планах — событием мифа и собственным творческим опытом, сопрягая образ античного юноши и его рассказ с лирическим образом самого поэта и его воспоминанием о своем прошлом.

Романтическая и антологическая лирика вдохновлялись идеалом полноты жизни, которая проявилась в интенсивной напряженности контрастных чувств, в глубине раздумий и желаний («Кто видел край, где роскошью природы...», «Простишь ли мне ревнивые мечты...» и др.). Рядом с традиционными романтическими мотивами о скоротечности жизни («Гроб юноши», «Умолкну скоро я... Но если в день печали...») возникают новые, в которых разочарование уступает место прославлению радостей жизни («Мой друг, забыты мной следы минувших лет...»). Особенно примечательно в этом отношении стихотворение «Надеждой сладостной младенчески дыша...».

Сюжет стихотворения, написанного александрийским стихом, держится на противоположности двух мыслей: если бы я верил в бессмертие, я бы добровольно окончил свою жизнь и тем достиг блаженства, потому что унес бы с собой «в пучины бесконечны» все, что мне дорого, обрел бы свободу, наслаждение и созерцал

бы мысль, плывущую в небесной чистоте; но так как я не верю в бессмертие, то я хочу долго жить, чтобы всем, что для меня дорого, и особенно «образом милым», насладиться *здесь*, потому что его не будет *там*.

Здесь видно, как в разгар романтизма вырабатывается то мироощущение, которое воплотится в лирических шедеврах конца 1820-х — начала 1830-х годов («Когда за городом задумчив я брожу...», «Элегия» и др.).

Духовный кризис 1823 г. и пушкинская лирика 1823—1824 гг. Свойственный Пушкину в начале 1820-х гг. радикализм его общественной позиции сменяется глубоким духовным кризисом, вызванным событиями европейской и русской жизни. Пушкин тяжело пережил поражения революций в Европе («Кто, волны, вас остановил...»). Вглядываясь в русскую жизнь, он не находил в ней возможностей для практической победы вольнолюбивых настроений. В его глазах в новом свете предстали и «вожди», «избранные» натуры, и «народы». Пушкин «осуждает» и тех, и других, но постепенно главной мишенью его иронических размышлений становятся «вожди». Скептические ноты слышались в стихотворениях Пушкина и раньше 1823 г. Уже в послании В.Ф. Раевскому (1822) Пушкин отвергает просветительскую миссию поэта и господствующее мнение о цели поэтического творчества. Кризис 1823 г. выразился прежде всего в расставании с просветительскими иллюзиями, касавшимися отношений «личности и среды, деятеля и народной массы». В соответствии с этим меняются и ценностные акценты. Разочарование Пушкина распространено на ведущую роль избранной личности в мире, которая оказалась не в состоянии исправить среду и вынуждена была подчиниться обстоятельствам. Значение «избранных» судьбой не оправдалось и в другом отношении: народ не пошел за своими «просветителями» и, несмотря на все их усилия, остался «непросвещенным». Но разочарованию подверглись не только «толпа», не только «избранные» — Пушкин недоволен собой, своими «ложными» «идеалами», своими «иллюзиями». Особенно резко разочарование поэта выразилось в стихотворениях «Свободы сеятель пустынный...» и «Демон».

«Свободы сеятель пустынный...» (1823). Эпиграф к притче «Свободы сеятель пустынный...» взят из Евангелия от Луки. Он задает масштаб мысли Пушкина и сообщает ей всеобщую значимость и вечность. Сеятель свободы оказыва-

ется одиноким в пустыне мира, не находя отзвука своим проповедям и призывам. Народы не внимают ему и не идут за ним. Образ сеятеля трагичен, потому что он слишком рано пришел в мир, и его слово, обращенное к народам, брошено на ветер. Но это не значит, будто оно лишено истины. Трагизм ситуации состоит в том, что слово правды пропадает втуне и не может зажечь сердца. Горько иронизируя над народами, Пушкин в то же время скорбит о них. Семена свободы не могут дать всходы, ибо они брошены сеятелем в «порабощенные бразды». Народы, пребывающие в рабстве, не просвещены, их мысли и чувства не пробуждены, и усилия сеятеля остаются бессмысленными. Так рабство становится непреодолимым препятствием для достижения вольности. Пушкин пришел к заключению, что в современных, исторически конкретных условиях перемены правлений в духе либерализма невозможны. Сначала необходимо просветить народы.

Пушкин почувствовал, что потерял идеологическую точку опоры: старые идеалы *уже* потерпели крах: он не находил их ни в своей душе («Душа час от часу немеет...»), ни в исторической действительности («Везде ярем, секира иль венец...»), ни в «героях» («Но что же в избранных увидел? Ничтожный блеск...»). Новые идеалы *еще* не родились. Единственной реальностью оставалась «безыдеальность», отсутствие положительных начал, байроновский скептицизм. Но Пушкин колебался и в его оценке. С одной стороны, он смотрел на мир глазами байроновского человека, а с другой — это «пленительный кумир» казался ему «безобразным призраком» и предстал в образе врага Бога и человечества — искушающего демона.

«Демон» (1823). В центре стихотворения «Демон» — разочарованная личность, ничему не верящая, во всем сомневающаяся, мрачная и отрицательная. В «Демоне» объединены и привлекательность духа отрицания и сомнения, и не удовлетворяющая поэта душевная пустота («безлюбовность»). Разочарованная личность — носитель протеста против господствующего порядка — сама оказывается несостоятельной, ибо не имеет никакого положительного идеала. Результат скептического взгляда на мир — омертвление души и неспособность ее к постижению жизни:

Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;

Не верил он любви, свободе,
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

«Демон» обнаруживает спор двух «я» автора. Дух отрицания противоположен чувству полноты жизни, которое выступает идеальной нормой отношения человека к миру. Но демоническая позиция не отрицается вовсе, как не отбрасывается и пламенный порыв избранной романтической души. «Демон» означал усиление байронизма, которое охватывало все более широкие области действительности и все более глубокие слои мироощущения поэта. Пушкинское чувство радости общения с миром сопротивлялось безграничному разочарованию, подтачивало романтический идеал и вело к его преодолению.

Однако яд сомнения и отрицания «пленял» Пушкина. В этот период скептицизм становится исходной предпосылкой для критики «избранных героев», а вольнолюбие «избранной души» — для саркастической насмешки над «мирными народами». Тем самым демоническая личность получает право судить мир, а неудовлетворяющая Пушкина «избранная душа» — бросать обвинения «народам». Из этого ясно, что Пушкин не покидает романтического миросозерцания и в период перевернувшего его внутреннюю жизнь идейного кризиса.

Вместе с тем лирика Пушкина заметно драматизируется. Поэт вступает в драматические отношения с внешним миром, не удовлетворяясь ни с «избранными натурами», ни «толпой». Драма входит в его душу, трезвый скептик противостоит восторженному романтику. Столкновение двух авторских «я», одинаково «монологичных» и остающихся лирическими проекциями, образует непримиренный конфликт. И хотя оба «я» разъединены, композиционная форма стихотворения их сливает («В те дни, когда..., Тогда...»). Внутренняя драма передана уже не как саморазвитие противоречивых страстей, а как единство разных сознаний.

Идейный кризис 1823 г. положил начало росту исторического сознания. Вольнолюбие перестало восприниматься Пушкиным как поэтический образ, как умозрительное представление, вызывавшее определенные — декабристские — ассоциации. Кризис обнажил противоречия внутри романтического сознания, которое распалось на два несовместимых «я» — презирающего мир гордого индивидуалиста и избранного героя,

готового осчастливить человечество. В ходе преодоления кризиса выяснилось, что оба «я» едины.

С наибольшей полнотой принципы пушкинского романтизма воплотились в поэмах. Мотивы пушкинской лирики получили в них своеобразное разрешение.

Романтическая поэма как жанр[1]. Жанр русской романтической поэмы сформировался в творчестве Пушкина в южной ссылке. «Южные» поэмы — высшее достижение Пушкина-романтика. Но они же знаменовали отход от романтического мироощущения, что предопределило весьма существенные поправки, позднее внесенные Пушкиным в романтическую поэтику.

Фабула романтической поэмы складывалась из нескольких компонентов, главные из которых — герой и среда. Герой — человек цивилизованного общества — ищет абстрактный идеал свободы или счастья в новом для себя окружении. Среда, как правило, дана в двух аспектах: не удовлетворяющей героя и враждебной ему цивилизации и необычного окружения, родственного порывам мятежной и разочарованной души. Сюжет в романтической поэме нарочито условен — «бегство» в новую среду должно выявить душевные движения героя, его внутренние возможности или степень зависимости от среды, а также от не подвластных ему высших сил. При этом мотивировка романтического «отчуждения» может быть более или менее развитой, но всегда неполной, поскольку героем движут страсти.

Романтическая поэма основана на принципе субъективного лиризма (повествовательный элемент в поэме значительно потеснен и ослаблен), на новеллистическом сюжете и на сосредоточении событий вокруг личности героя, который окружен эмоциональным сочувствием автора и даже эмоционально ему тождествен. Возлюбленная героя и другие персонажи находятся на втором плане.

Основное художественное противоречие поэмы — *динамичность сюжета при статичности главного персонажа*. Герой представляет собой статичную фигуру (неизменность характера от начала до конца поэмы), он тождествен цели, которую преследует и равновелик идее, охватившей его.

Композиции поэмы присущи динамичность (быстрая смена картин), эпизодичность, фрагментарность (в поэме не раскрывается судьба героя в хронологической последовательности; она предстает в нескольких эпизо-

[1] Наиболее полное исследование романтической поэмы проведено В.М. Жирмунским («Байрон и Пушкин». Л., 1978). Некоторые дополнения внесены Г.М. Фридлендером (Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе: К характеристике повествовательной структуры и образного строя поэм Пушкина и Байрона. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. VII. Пушкин и мировая литература. Л., 1974. С. 100—122). Конфликт в русской романтической поэме подробно рассмотрен Ю.В. Манном («Поэтика русского романтизма». М.; 1976. С. 31—98; Его же. Русская литература XIX в. Эпоха романтизма. М., 2001. С. 37—237).

дах, между которыми отсутствует связь; эпизоды составляют самостоятельные лирические фрагменты текста), вершинность (эпизоды, освещаемые в лирических фрагментах, представляют собой лирические вершины, и действие поэмы движется от вершины к вершине). Неизбежные сюжетные пустоты и провалы между вершинами заполняются лирикой автора, его вопросами и восклицаниями, которые и предваряют появление героя. Для композиции характерна инверсия: предыстория героя отнесена к середине текста поэмы, а в начале поэмы сохранена таинственность главного персонажа. Поэме присуща также недоговоренность, поскольку глубина духа героя всегда необъятна и бездонна, а самые драматические моменты остаются не разъясненными. Такова структура и поэтика байронической поэмы, ставшей исходным образцом пушкинских романтических поэм. На фоне поэм Байрона отчетливее видно своеобразие романтических поэм Пушкина.

«Кавказский пленник» (1820—1821). Проблематика поэмы заявлена уже в национальной принадлежности героев — русский, «европеец», и черкешенка, «дева гор». Оба героя обрисованы в соответствии с романтическим представлением о «европейце», «русском» — вольнолюбивом и разочарованном, потерявшем вкус к жизни, и о Черкешенке, дочери простого народа, обладающей цельностью натуры.

Характеры Пленника и Черкешенки — общеромантические типы, обусловленные их принадлежностью к романтически воспринятым национальным укладам — европейскому и первобытно-восточному. Национальная характерность подчинена руссоистской проблематике — столкновению человека цивилизованного общества и общества простого, более примитивного. Отсюда проистекает условность и литературность черт, которыми наделяются Пленник и Черкешенка. В передаче, например, типа Черкешенки Пушкин откровенно книжен: все мотивы намекают на «Восток», но не воспроизводят его. Поэтому «восточный» стилевой колорит («царь души моей») легко соприкасается с элегической стилистикой. Героиня приобретает черты романтически настроенной девушки, которая мыслит, чувствует и говорит подобно страстной русской красавице:

Непостижимой, чудной силой.
К тебе *я вся привлечена*;
Люблю тебя, *невольник милый,*
Душа тобой *упоена*...[1]

[1] Ср. также: «Она исчезла, *жизни сладость*, Я знала все, я знала радость, И все прошло, *пропал и след*».

Условный характер национальной культуры проступает и в «Черкесской песне», где прямо вводится русский фольклор:

Бегите, русские певицы,
Спешите, красные, домой;
Чеченец ходит за рекой.

Точно так же Пленник — характер не специфически русский, а европейский, связанный с условным представлением о разочарованном в цивилизации человеке.

Сюжет поэмы отражает конфликт между ложной цивилизацией и первобытной природой, между страстями, «истребляющими» чувства, и полнотой жизнеощущения.

Пленник представлен Пушкиным как «отступник света, друг природы», как «жертва страстей» и пламенный искатель свободы. Он отвергнут обществом и сам отвергает его. В жизни Пленника был идеальный момент сопричастности с жизненным целым, развернутый в предыстории героя. Призрак утраченной гармонии всплывает и в разговоре с Черкешенкой:

В те дни, как верил я надежде
И упоительным мечтам!

На фоне былой гармонии романтическое отчуждение Пленника достаточно полное: русский порывает с цивилизованным обществом, с родной культурной средой и устремляется к иному укладу. Автор мотивирует «бегство» Пленника нравственными причинами: русский недоволен «светом». Неудовлетворенность нравами «света» перерастает в более широкое недовольство жизнью вообще. Кроме того, Пленник — «друг природы», и его отчуждение объясняется желанием слиться с природой, ощутить родственность с бурей и грозой, стать причастным природным стихиям «вольным жителем мира», освободившись от диктата цивилизации. «Бегство», таким образом, вызвано жаждой идеала, понимаемого как абсолютная и ничем не сдерживаемая свобода личности:

И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.

Двусторонность мотивировки вполне романтическая, сочетающая как критику общества, так и порыв к природной вольности. Сюжетное развитие, однако, осложнено двумя обстоятельствами: во-первых, Пушкин ввел углубляющий разо-

чарование Пленника побочный мотив неразделенной любви[1]; во-вторых, искатель свободы попал в плен, и его «бегство» сменилось рабством. Последнее обстоятельство перестраивает конфликт. Для «друга природы» полнота наслаждения стихийной жизнью оказалась невозможной:

Затмилась перед ним природа.
Прости, священная свобода!
Он раб.

Вместе с тем плен помогал внести новую тему — реального, а не романтического бегства. «Возвращение» из плена означало одновременно и обретение свободы. По мере развертывания конфликта герой сначала теряет байронические черты, а затем возрождается к жизни. Это внутреннее движение вызвано в нем общением с природой и любовью Черкешенки.

Природа, черкесская вольность и любовь Черкешенки имеют в поэме два противоположных значения. Пленник оказывается им внутренне чужд: он не может приобщиться к природной стихии, его не трогает черкесская вольность, он не любит Черкешенку. Но одновременно его влечет природа, черкесский быт и цельная натура «девы гор».

Контраст между свободной жизнью природы и собственным положением узника, между страстной натурой Черкешенки и окаменевшей душой Пленника, с одной стороны, сближает героя с кавказским миром, а с другой — обнаруживает разность между культурой Пленника и бытом, нравами черкесов:

Но русский равнодушно зрел
Сии кровавые забавы.

Перед Пленником раскрывается примитивный уклад жизни, который ему чужд и в котором есть привлекающие и отталкивающие русского стороны. Картины природы и черкесского быта опять-таки получают двойственное значение.

Пушкин гордился самостоятельностью и точностью описаний, поставив их себе в заслугу и отметив усиление повествовательного элемента по сравнению с поэмами Байрона. Но они также (тут Пушкин совпадает с Байроном) существенны и для раскрытия души автора и героя, представляя собой контраст

[1] Здесь сразу возникает противоречие: что же послужило причиной «бегства» Пленника — неразделенная любовь или разочарование в «свете»?

неволе Пленника. Они «гармонировали с тайными мечтами героя и с теми чертами его характера, которые возвышали его над состоянием душевного увядания...»[1].

Параллелизм описаний природы и переживаний Пленника важен и в другом отношении: пушкинский герой наделен, как и герои Байрона, чувством космизма. В нем тоже живет сверхчеловек:

А Пленник, с горной вышины,
Один, за тучей громовою,
Возврата солнечного ждал,
Недосягаемый грозою,
И бури немощному вою
С какой-то радостью внимал.

Одновременно здесь заключен намек на внутреннюю глубину Пленника, которая как бы равновелика космической бездонности.

Самостоятельность описаний отражала различие между черкесской вольностью и мечтой Пленника о свободе. Вольность черкесов привлекала Пленника, но знакомство с ней убедило Пленника, что она особая, иная, «дикая». «Кровавые обычаи» и примитивные нравы не вызывают в герое сочувствия. Здесь Пленник наделен острым авторским зрением.

Чрезвычайно важен и мотив нравственного возрождения, также глубоко личный для Пушкина. Пленник на протяжении поэмы не остается неизменным в отличие от героев Байрона. Его возрождение зависит как от внутренних причин, так и от внешних препятствий — от ситуации неволи. Как только с Пленника спали цепи, его душа пробудилась к жизни. В противоречии с прежними словами, что было отмечено современной Пушкину критикой, Пленник даже готов полюбить Черкешенку:

К Черкешенке простер он руки,
Воскресшим сердцем к ней летел,
И долгий поцелуй разлуки
Союз любви запечатлел.

[1] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 402. Важно и наблюдение С.Г. Бочарова: «Герой поэмы оказывается в таком положении, что его порывы к свободе не могут прийти в контакт и совместиться с окружающей его свободой горцев. Если последняя — это их реальная жизнь, то первые — это его идеальные устремления» (*Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 6).

Возрождение Пленника изображено одновременно как достижение свободы и ощущение полноты жизни, сконцентрированное в способности героя любить.

Для того чтобы освободиться от разочарования, Пленнику достаточно сблизиться с кавказской природой, черкесским бытом, цельной натурой Черкешенки и с помощью «девы гор» бежать из плена. Во время создания «Кавказского пленника» (тогда поэт был полон вольнолюбивых надежд и вовсе не разочарован в жизни) Пушкину казалось, что европейская «болезнь» — очерствение души — не позиция, не жизненный принцип, а наносное поветрие, мода. Оно свойственно «русскому» как «европейцу». Бегство из плена окончательно «исцеляет» душу от пороков цивилизации и завершает процесс внутреннего освобождения. Пушкин здесь передал Пленнику свое понимание разочарования как «преждевременной старости души». Вместе с тем он был недоволен тем, что не объективировал своего героя и сообщил ему свои черты, поскольку, как иронически замечал поэт, не годился в герои романтического произведения[1].

«Кавказский пленник» определил основные свойства русской романтической поэмы как своеобразной национальной разновидности общеевропейского жанра. Главное отличие от поэмы Байрона состояло в том, что *динамичность сюжета* сменялась *статичностью* (в пушкинской поэме мало событий), тогда как *статичность и неизменность характера*, отменялась, поскольку ему была придана *динамика нравственного роста*.

Интерес был перенесен с *внешних событий на внутреннюю жизнь* героя, на историю души. Черкешенка — цельная и простая натура: полюбив Пленника, она не видит причин, которые помешали бы их союзу. Она не может понять раздумий и сомнений Пленника, но остается верной своей любви, спасая своего возлюбленного ценой собственной гибели. Пленник, напротив, полон сомнений, не позволяющих ему целиком отдаться чувству и мешающих разделить судьбу Черкешенки, которая подает ему пример самоотверженности и тем способствует просветлению и возрождению его души.

[1] «...Пушкин, — писал Б.В. Томашевский, — явно желал придать герою свои собственные черты». И далее: «...лирическая система романтической поэмы требовала автопортретного изображения», «Пушкин насильственно переносил на себя черты героя современной молодежи» (*Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 393, 396).

Пушкин отрицательно отнесся к социально-исторической утопии. Природный, патриархальный мир нравственно нисколько не выше европейской цивилизации. Он иной, и нравственность его иная. Черкесский был далек от естественного состояния, а европейский человек не может «возвратиться» к первобытному существованию. Менее развитый мир неизбежно гибнет, сталкиваясь с цивилизованным обществом. Сюжетно эти мысли воплощены в неслиянности Пленника с чуждым ему миром горцев, в гибели Черкешенки, в возвращении героя на родину. Любовная коллизия также закрепила невозможность счастья между «европейцем» и «девой гор». В эпилоге философская проблематика переведена в исторический план и вставлена в широкую историческую раму: подобно тому, как когда-то европейская Русь торжествовала над азиатским племенем Батыя, так и нынешняя цивилизованная Россия неизбежно будет праздновать победу над «диким» Кавказом, которого не спасет его восхитительная «естественность»: «Ни очарованные брони, Ни горы, ни лихие кони, Ни дикой вольности любовь!»

Философская проблематика поэмы получила под пером Пушкина двойную историческую трактовку, связанную с характером современника и с историей русско-кавказских отношений. Частная история души поднята до всеобщей. Эпилог «Кавказского пленника» свидетельствовал, что Пушкин поддерживал цивилизаторскую роль Российской империи, считал ее необходимой и верил в исторический прогресс. В эпилоге Пушкин заявил о себе как о поэте государственного масштаба. И хотя финал не упоминает о частной судьбе, он оттеняет зависимость героев от стоящей над ними силы. Это не только разъединяет, но и объединяет героев. Намек на роковую участь содержится в словах Пленника, обращенных к Черкешенке: «Не плачь: и я гоним судьбою...».

Философская проблематика «Кавказского пленника» совместилась с психологическим воплощением характера эпохи, который, однако, не был объяснен историческими условиями.

От «Кавказского пленника» идет прямая дорога к «Цыганам», где будет представлена, но иначе решена та же проблематика, и к «Евгению Онегину», где тот же характер современного человека получит социально-историческое освещение.

В романтическом творчестве Пушкина продуктивны два типа поэм. Первый связан с воплощением волевой, сильной личности («Кавказский пленник», «Цыганы»). В поэмах этого типа на пер-

вый план выдвигается общественная проблематика. Как жанр такая поэма тяготела первоначально к лирической повести («Кавказский пленник»), а затем к лирической драме («Цыганы»).

В поэме второго типа главное внимание уделялось личным мотивам — просветлению, обновлению и возрождению души, освобождающейся от мучительных и противоречивых страстей («Бахчисарайский фонтан»). Этому типу поэмы свойствен лирический ход. Авторская лирика занимает господствующее положение, подчиняя себе фабулу, истолковывая ее в лирическом ключе.

Между этими основными типами поэм располагались другие, не получившие завершения («Вадим», «Братья-разбойники»). Попытки написать современную тираноборческую поэму на исторический сюжет с явными «применениями» к современности не увенчались успехом. Оставлен был и замысел повествовательной поэмы с разбойничьим сюжетом и нравственной проблематикой.

Одним из самых крупных незавершенных замыслов, дошедших до нас в отрывке, черновых набросках и в кратких планах, была поэма **«Братья-разбойники»**. Пушкин ценил в ней значительно возмужавший повествовательный слог. Замысел «Братьев-разбойников» первоначально включал историю атамана и двух его любовниц. Романтический конфликт был подсказан Пушкину поэмой Байрона «Корсар», герой которой, Конрад, испытывает влечение к двум женщинам — Медоре и Гюльнаре. Из плана «Братьев-разбойников» естественно выросла поэма **«Бахчисарайский фонтан»**. Ее герой — Гирей — остывает к Зареме и пылает страстью к Марии. Первоначально Пушкин задумал «Бахчисарайский фонтан» в эпическом ключе (поэт намеревался писать поэму пятистопными ямбами), но затем перешел на лирический лад. В «Бахчисарайском фонтане» Пушкин ставил себе в заслугу драматизм страстей, который вылился в открытое противостояние Заремы и Марии.

Последней романтической поэмой, начатой на Юге и законченной в Михайловском, стала поэма «Цыганы», в которой центральный характер, выведенный в первой поэме, и проблематика «Кавказского пленника» получили новое развитие.

«Цыганы» (1824). На этой поэме Пушкина лежит отпечаток кризиса 1823 г.: если в «Кавказском пленнике» «русский» возрождается душой, то в «Цыганах» о просветлении души романтического героя уже не могло быть речи. Конфликт приобретает отчетливо выраженный трагический характер, а идеал

свободы оказывается недосягаем. Разочарование теперь испытывает не только герой, но и сам автор. В отличие от «Кавказского пленника» оно осмыслено как исторически «роковая» судьба, и причина ее лежит не столько в личности, сколько вне ее, в природе людей вообще, к какому бы обществу они ни принадлежали — цивилизованному или «естественному». Причина кроется также в неких «роковых» надличных силах, которые обретают самостоятельность и вырываются наружу.

Философская проблематика «Цыган» связана с руссоистско-байронической идеей о превосходстве «естественного» общества над цивилизованным. Но среда, в которую помещен Алеко, иная: не «дикие» и «хищные» черкесы, а мирные цыганы. Вместо кавказских гор и южной экзотики — широкая и раздольная степь.

Конфликт Алеко с городской цивилизацией по-прежнему романтически неясен, но очерчен значительно резче, чем в «Кавказском пленнике». Устранена двусмысленность в мотивировке разочарования (мотив неразделенной любви). Но принципиальной разницы в мотивировке отчуждения и «бегства» в сравнении с первой поэмой Пушкина в «Цыганах» нет. С одной стороны, Алеко изгоняем обществом: «Его преследует закон». А с другой — «Он хочет быть, как мы, цыганом». Изгнание Алеко и вынужденно, и добровольно. Характерная для композиции романтической поэмы предыстория заменена рассказом Алеко о причинах его недовольства обществом. Разочарование героя в цивилизации — полное и безусловное.

В отличие от Пленника Алеко в цыганском обществе свободен и счастлив. Вторжение героя в «естественную» среду влечет гибель героини. Однако если в Черкешенке торжествует цельность чувства и самоотверженная любовь, то в Земфире — вольная любовная страсть.

Значительно ослаблен в «Цыганах» и автобиографический элемент. На обязательную связь романтического героя с автором указывает имя Алеко и критика городской цивилизации. В целом Алеко более объективирован, чем Пленник. Характер его отделен от авторского, и в нем преобладают «порочные» страсти — ревность и мстительность. Как характер Алеко раскрывается в своих поступках больше, чем в монологах. Лишь в немногих случаях речь героя романтически риторична. Монологизм, лирическая монотония исчезают, уступая место драме характеров, драме страстей, что выражено в драматических

сценах. В самых напряженных и поворотных местах монолог уступает место диалогу. Лирическое единодержавие героя исчезает и заменяется драматическим действием. Господство одного «голоса» (лирический монизм), который обычно преобладал, в поэме разрушено: уже не один и не два персонажа, а несколько (Старый цыган, Молодой цыган), причем каждый индивидуализирован и каждый получил право на высказывание. При этом увеличено и число упоминаемых персонажей (Мариула, Овидий), взгляды которых также представлены и «голоса» которых «звучат» в передаче действующих лиц.

Главное, акцент сделан не на то, как смотрит герой на мир и что он испытывает, а на то, что делается с героем независимо от его субъективных убеждений и желаний. Мир и герой выступают равноправными партнерами, одинаково подчиненными вне их лежащим законам. Это означает, что все точки зрения стали самостоятельными, независимыми друг от друга, что «голос» автора перестал совпадать с «голосом» героя и авторская позиция не может быть отождествлена ни с какой другой. Центральный персонаж из субъекта повествования (между авторским и его восприятием коллизии и лирическим высказыванием о ней существовало тождество) превратился в объект повествования.

Это преобразование романтической поэмы закрепилось в сюжетно-композиционном строе «Цыган».

Ни Старик, ни Алеко, ни Земфира не выражают авторской позиции. Итог размышления автора выведен за пределы сюжета. Авторская речь оформляется самостоятельно и не сводится ни к сентенциям Старика, ни к словам Земфиры, ни к монологам и репликам Алеко[1].

Новизна пушкинской поэмы — в объективации повествования, в драматизации центральной его части.

Событийная фабула сосредоточена вокруг нескольких эпизодов и заключена между двумя параллельными картинами — в начале повествования Алеко приходит в табор, в конце его — табор уходит от Алеко.

[1] В тех случаях, когда Пушкину необходимо прокомментировать события, он намеренно отказывается от введения собственной речи. Так, повествование прерывается знаменитыми вставными стихами о «птичке» — иносказательном образе поэтической вольности, выдержанном в народно-песенном духе и воплощенном в ином, хореическом, а не ямбическом размере.

Внутренний сюжет заключен в трагической игре страстей, владеющих человеком, в переходе от внешнего спокойствия к грозному противостоянию, роковому поединку и, наконец, к надличной борьбе неуправляемых, стихийных, «субстанциальных начал». Этим внеличностным, «роковым» мировым силам противостоит лишь гармонически уравновешивающая «волшебная сила песнопенья».

В ходе игры страстей решается проблема свободы и счастья человеческой личности. Однако не герои владеют страстями, а страсти героями. И Алеко, и Земфира выступают несвободными. Алеко не может противиться охватившим его чувствам ревности и мести. Над ним тяготеет воспитавший его общественный уклад, который проявляется в злобных побуждениях. Земфира также не может противиться внезапно пришедшей к ней новой любви. Она во власти рока, принимающего форму слепого, стихийного чувства. И вот тут вольная Земфира неожиданно сближается с гордым Алеко. Она вольна петь *про него*, но *для себя*. Он волен *ее* любить, но не для нее, а опять-таки *для себя*. Страсти пушкинских героев типовые, не индивидуальные: любовь Земфиры подана Пушкиным не как ее индивидуальная причуда или каприз, а типично цыганской, стихийной, не знающей преград. Так поступила и ее мать, Мариула, уйдя от Старого цыгана. Любовь приходит к Земфире как наваждение, как сила, за которой героиня должна следовать без рассуждения. Такова же страсть Алеко — типовая для того общества, откуда он, по природе не банальный злодей и не тривиальный преступник, пришел в табор.

В различных и непохожих страстях Земфиры и Алеко Пушкин видит общее. Над ними возвышается нечто сверхличное — рок, общество. Роковая, фатальная предопределенность страстей выдвинута в качестве причины трагедии. Источник кровавой драмы лежит вне личности, но действует через нее. На первый план выступила историческая обреченность героев, а не их личная вина.

Акцент сделан Пушкиным не на личной вине Алеко, а на его исторической вине. Романтическая личность оказалась неспособной к самопожертвованию, а ее свобода обернулась анархическим произволом. Но Пушкин не обличает Алеко. Он оставляет его трагическим героем, снятым с высокого пьедестала, лишенным ореола избранничества и вместе с тем

достойным сочувствия (пронзительное сравнение с раненым журавлем), поскольку преступление Алеко, мстящего за поруганный идеал, и постигшая его жизненная катастрофа возникли вследствие объективных причин.

Судьба героев осмыслена поэтом в философско-историческом и идеологическом ключе. Поэт задумался над тем, иррационален ли исторический процесс или в нем существует определенная закономерность. В «Цыганах» Пушкин не пришел к положительным выводам. Это создало возможность открытого финала, поскольку противоречия цивилизации и природы, свободы и счастья оставались неразрешенными[1]. Он по-романтически склонен видеть трагедию цивилизованного общества в природе человека, трагической предопределенности человеческого бытия. Но человек у Пушкина уже подчинялся каким-то иным, еще неведомым и роковым силам. Если у Байрона внутренняя позиция героя фатальна и человек обречен на борьбу страстей, то Пушкин сделал фатализм ступенью на пути к историческому воззрению. Фатализм стал первой, еще романтической, но уже выводящей за границы романтического метода точкой опоры для нового, реалистического творчества. Предопределенность человеческой судьбы от вне ее лежащих сил, которые и обусловливают жизнь человека, в последней романтической поэме выступила в качестве главного вывода. Пушкин в форме романтического пессимизма воплотил новую мысль о зависимости человека от сверхличных сил. В эпилоге поэмы эти роковые законы жизни вырывались наружу:

И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

Ведущий романтический тезис, согласно которому исторический процесс совершается благодаря усилиям отдельных личностей, благодаря проявлению индивидуальных воль, потерпел полный крах. Пушкин пришел к выводу об ограниченности индивидуальной воли, об ее предопределенном характере, о зависимости событий человеческой жизни от внеположенных ей «роковых» сил. Это означало также, что прорыв романтической личности из исторического времени во внеисторическое, за пре-

[1] См.: *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 14—15.

делы исторически-определенного невозможен. Следовательно, обретение абсолютной свободы недостижимо.

Внеличным законам подчиняется весь исторический путь человечества.

«Бегство» современного человека в «естественную» среду не только чревато катастрофой, но и бессмысленно. Цыганский коллектив тоже не идеален — он несвободен от страстей, от противоречий, а потому лишен счастья. Пушкин дорожил, конечно, не «развенчанием» Алеко, а объективными выводами, следовавшими из его поэмы. Господствующие философско-эстетические, исторические и литературные воззрения просветителей и романтиков были подвергнуты им критике. Байронический герой, надеявшийся на свою волю, сам оказался зависимым от более могущественных сил, а его воля обернулась индивидуалистическим произволом. Алеко не нашел счастья ни в цивилизованном обществе, ни «между» цыганами. Цыганские «сени кочевые» тоже не спаслись от бед. Романтический герой вместо присущего ему нравственного величия обнаружил коренные этические слабости своего века.

Громадным завоеванием Пушкина было осмысление отдельной личной судьбы на фоне широкого жизненного процесса, величественного и волнуемого, как море с его приливами и отливами. Трагедия Алеко и Земфиры вписывалась в природный и космический пейзаж и подчинялась роковой игре неподвластных разуму стихийных сил.

Одним из главных итогов южного периода был переход к большим лироэпическим формам и овладение ими. В романтических произведениях наметилась проблематика, характерная для всего последующего творчества Пушкина. Все основные проблемы — природа и культура, природное и приобретенное в человеке, губительная сила ложных страстей и приятие жизни как она есть, дворянин-вольнолюбец и народная вольница, разочарованный герой и цельная женская натура — нашли выражение в романтический период и послужили в дальнейшем предметом художественных раздумий. В романтических поэмах обозначился и центральный герой (Пленник, Алеко), который получит иное, уже не романтическое освещение в романе «Евгений Онегин». Непосредственно из поэмы «Цыганы» вырастает драматизм пушкинской художественной мысли, воплотившийся в трагедии «Борис Годунов».

Для Пушкина искусство романтизма характеризовалось свободой, исключающей подчинение «какой-либо системе или одностороннему воззрению»[1]. Романтизм для Пушкина — свобода духа, свобода личности и свобода в области формы. Именно факт размежевания, разрыва романтизма — нового искусства — с классицистическим искусством лежит в основе пушкинского понимания романтизма. Романтизм — искусство эпохи, провозгласившей главной ценностью человеческого бытия свободу. Романтизм в качестве свободного проявления творческого вдохновения становится символом поэзии вообще. «Парнасский афеизм» и «литературный карбонаризм» сродни, по мысли Пушкина, господствующим умонастроениям современного человека с его стремлением к освобождению от всяких форм принудительной регламентации. Тем самым литературные формы романтизма изначально понимались как содержательные и связанные с ведущими идеями века.

В лирике романтизм привел к высвобождению личного чувства от жанровой нормативности, в поэмах, напротив, — к преодолению субъективизма. Одно из важных завоеваний Пушкина в романтический период — переход к историческому сознанию, к историзму. В недрах романтизма складывалась антиромантическая программа, приведшая, с одной стороны, к преодолению «монологизма», с другой — к понятию «истинный романтизм».

Историческое воззрение, связанное с кризисом пушкинского романтического мироощущения, первоначально формируется в лирических произведениях, связанных с воспоминаниями о Юге («К морю»), с образом романтического поэта («Разговор Книгопродавца с Поэтом»), с воплощением «восточной» темы («Подражания Корану»), а затем побеждает в трагедии «Борис Годунов». В поэмах («Граф Нулин», «Полтава») реалистические краски возникали благодаря, с одной стороны, пародии романтических сюжетов, ситуаций, характеров, с другой — вследствие обращения к истории. В прозе («Повести покойного И.П. Белкина») Пушкин идет той же дорогой. Романтизм стал важнейшим стимулом для его реалистических художественных исканий. В период романтизма завершается творческое созревание Пушкина.

---

[1] *Анненков П.В.* Материалы для биографии А.С. Пушкина. СПб., 1855. С. 101—102. О теоретических взглядах Пушкина на романтизм см.: *Коровин В.И.* Романтизм в русской литературе первой половины 20-х годов XIX в. Пушкин. — В кн.: История романтизма в русской литературе. Т. 1. М., 1979. С. 183—254.

ССЫЛКА В МИХАЙЛОВСКОЕ (1824—1826)

8 августа 1824 г. Пушкин приехал в Михайловское — место своей новой ссылки, которое ему запретили самовольно покидать. Впоследствии поэт вспоминал: «И был печален мой приезд». Первые месяцы пребывания в Михайловском были необычайно тягостны. Но постепенно все переменилось: Пушкин отдался творчеству, и оно «спасло» поэта. Спасительную и целительную силу поэзии он всегда признавал.

В Михайловском Пушкин учился постигать ценность простоты. Все в его псковском уединении — быт, скудная и однообразная природа, одиночество, чтение, творчество — взывало к простоте и безыскусственности.

Лирика 1824—1826 гг. Первоначально душа Пушкина в Михайловском по-прежнему обращена к Югу. Он полон воспоминаний. Перед его мысленным взором встают море, фонтан Бахчисарайского дворца, гроздья винограда, и вообще Юг, переданный в жанре испанского романса (**«Ночной зефир...»**). В стихотворении **«Фонтану Бахчисарайского дворца»** оживают тени Марии и Заремы. С грустью поэт вспоминает о своей поэме. В стихотворении он пишет о том, как в знак преклонения перед свидетелем великих тайн он принес в дар фонтану две розы:

Фонтан любви, фонтан живой!
Принес я в дар тебе две розы.
Люблю немолчный говор твой
И поэтические слезы.

Но льющиеся струи фонтана утаивают историю Марии и Заремы. Так возникают лирические вопросы, на которые поэт не получает ответа.

Та же элегическая интонация свойственна и стихотворению **«Виноград»**. Виноград в стихотворении сравнивается с розой, символом любви. Но роза увядает «с легкою весной», тогда как виноград — «отрада осени златой» — созревает долго, украшая «злачную долину». Краткая жизнь розы — знак скоротечности любви, виноград же — символ ее зрелости, расцвета и продолжительности чувства. Ягоды винограда, удлиняясь по мере созревания, напоминают своей формой «персты девы молодой», юная грация которой обещает вечную любовь.

С Югом связаны и любовные мотивы пушкинских стихотворений, написанных в Михайловском. Сюда относятся такие шедевры пушкинской лирики, как **«Сожженное письмо»**, **«Храни меня, мой талисман...»**. И талисман, и письма становятся знаками, символами безвозвратной любви.

В стихотворении «Храни меня, мой талисман...» драматизм строится на том, что взаимная любовь лирического героя и его возлюбленной разрушилась («Священный, сладостный обман, Души волшебное светило... Оно сокрылось, изменило...»), но знаком любви женщины стал талисман, в который перелилась могучая сила ее и его любви. Действие этой силы охранительно вне зависимости от благоприятных и неблагоприятных об-

стоятельств. Талисман — застывшая, спящая взаимная любовь, данная взамен любви живой:

Пускай же ввек сердечных ран
Не растравит воспоминанье.
Прощай, надежда; спи, желанье.
Храни меня, мой талисман.

Талисман хранит не только жизнь героя, но и его сердечный покой. Он стоит на страже угасшей бывшей любви, не допуская ее вспышки или возвращения даже в виде воспоминанья. Что прошло, то невозвратимо, но и при исчезнувшей надежде на взаимность ценность данной любви и любви вообще не отменяется, обогащая героя неповторимым в его жизни и не передаваемым индивидуальным опытом.

Сюжет стихотворения «Сожженное письмо» прост: лирический герой прощается с письмом, свидетельством любви, потому что так повелела его возлюбленная. Но прощание с письмом — это и прощание с еще не угасшей, хотя и уже невозможной любовью, от которой остается лишь «пепел милый». Лирический герой обещает хранить его «на горестной груди» в память о своей не утихшей любви, без которой судьба его «уныла»:

...Грудь моя стеснилась. Пепел милый,
Отрада бедная в судьбе моей унылой,
Останься век со мной на горестной груди...

Он приносит свою любовь, знаменуемую письмом, в жертву любимой женщине, сознавая, что расстается с ней навсегда, мечтая навечно сохранить свою любовь. Письмо было связующим звеном в цепи их отношений, которые теперь уничтожаются совсем.

Стихотворение, написанное торжественным александрийским стихом с регулярной цезурой, воспроизводит трагически-скорбную минуту прощания и построено как монолог от лица лирического «я».

Почти все стихотворения, связанные с Югом и написанные в Михайловском, проникнуты элегической грустью по прошедшей и завершившейся поре творчества, промчавшейся словно «сон воображенья». В них подводится итог романтическим темам и намечается их переосмысление. Так, в одном из самых романтических стихотворений **«Буря»** по-новому повернута тема романтического идеала.

Воображение поэта рисует два образа — грозной бушующей «бури» и «девы». Образ «бури» — воплощение активности природы, ее самостоятельной игры, не гармонирующей с душевным состоянием героя, в то время как образ «девы на скале» — символ внутренней сосредоточенности, довлеющего себе покоя, пронизанный духовностью лирического «я». Авторское сознание проступает в споре двух «голосов»: один отстаивает прекрасное как проявление внешней активности и утверждает в качестве

такового бурю; другой, признавая красоту бури, настаивает на исключительной красоте скульптурного образа, застывшего, законченного, неподвижного, но хранящего движенья вид и погруженного в себя. После романтического Юга Пушкин склонен предпочесть равновесие, покой, гармонию внутренней глубины внешней мятежной гармонии буйной природы и бушующих стихий («... дева на скале Прекрасней волн, небес и бури»).

Пересмотр романтических тем и мотивов, а также явное намерение завершить и замкнуть период южной ссылки программными стихотворениями, особенно очевиден в первых произведениях, написанных в Михайловском.

«К морю»[1] (1824). В этом стихотворении Пушкин прощался с романтизмом и с южным периодом своей творческой судьбы.

Море для Пушкина — символ свободы, родственной его духу. Свойства личности непосредственно связываются с качествами «свободной стихии». Человеку тоже присущи «гордая краса» и «своенравные порывы», мощь мысли и чувства. Пустынная стихия моря противостоит другой пустыне — земному миру, в котором нет ничего родственного гордому и одинокому поэту. Мечты поэта сосредоточены на «бегстве» из пустыни земли в пустыню моря. Однако стихотворение содержит не только романтический пафос и восхищение свободой. Поэт знает, что его своевольный романтический порыв не осуществим. Рвущаяся к вольной стихии душа поэта была остановлена другой могучей страстью — любовью («Могучей страстью очарован, У берегов остался я»).

Но не только лирический герой, но и «властители наших дум», а с ними и весь мир, не достигли свободы:

Судьба людей повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещенье иль тиран.

Яркая, но мгновенная слава Наполеона завершилась гробницей — скалой, затерянной в пустыне моря. «Как бури шум,

[1] Стихотворение «К морю» обычно считается элегией, в которой вторая часть, начинающаяся переходной строфой («О чем жалеть? Куда бы ныне...»), выдержана в более высоком, одическом стиле. Но по форме заглавие «К морю» — типичное послание, которое так, очевидно, и воспринималось Пушкиным. Однако послание должно относиться к какому-нибудь лицу или лицам, море же не является лицом. И все-таки жанровое определение «послание» имеет некоторый субъективный смысл: Пушкин одушевил море, сделал его собеседником, обратился к нему на «ты», как к «другу», уравнивая «друга ропот заунывный», «зов его в прощальный час» и «грустный шум», «шум призывный» моря. Он даже заменил средний род на мужской («...ты взыграл», «Ты ждал, ты звал...»).

Другой от нас умчался гений...» — Байрон. Его настигла смерть в Греции, о свободе которой он мечтал, но не дождался ее. Усилия Наполеона и Байрона не изменили мира: они не устранили ни «просвещенья» (диктата толпы, народа; за принцип народоправства, за республику ратовали просветители), ни «тирана» (под ним подразумевалось самовластье, неограниченное законом самодержавие)[1]. Противоречие между желаниями народов, их вождей и внешними обстоятельствами, сковывающими эти желания, остается неразрешимым — свобода не обретена. Таков печальный вывод, сделанный Пушкиным. Но это не значит, что романтический порыв, не осуществленный в реальности, бесплоден. Во-первых, море как символ стихийной свободы живет в душах людей и напоминает о недостигнутом идеале. Во-вторых, оно — источник новых и незабываемых эстетических впечатлений («Не забуду Твоей торжественной красы...»). Поэт, остающийся в неволе, в михайловском заточении, в земной пустыне обещает помнить о «свободной стихии», заполнившей его жизнь:

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.

Пушкин предвидел, что перед ним открываются иные, незнакомые ему жизненные и творческие дали. Поэтому стихотворение «К морю» и последующие за ним содержат поворот к новой поэтической программе.

Прежде всего Пушкин почувствовал необходимость после романтического Юга осознать себя профессионально. До него в поэзии преобладал дилетантизм. Поэта считали «избранником небес», который стыдился столь низких земных забот, как пища или деньги. Дело поэта — духовно, а материальные интересы могут волновать лишь обыкновенного человека. Поэт выше их. Следовательно, вся низкая область, связанная с бытом (купля-продажа сочинений, гонорар, отношения с издателями и книгопродавцами), относилась к автору-человеку, а вся высокая, духовно-творческая, — к автору-поэту. Две эти области одна от другой резко отделены и друг для друга непроницаемы.

[1] Ср. в стихотворении «Из Пиндемонти»: «Зависеть от царя, зависеть от народа...».

Все романтики наперебой толковали о свободе творчества и вдохновения. Но имелась ли в виду при этом свободная продажа произведений или только независимость поэтического вдохновения от принудительных внешних условий? На что должен существовать литератор, основной источник доходов которого — гонорар, если он не продает свои сочинения? Является ли сама продажа стихов делом низким и недостойным поэта или к этой прозаической проблеме нужно найти иной подход?

Ответ на эти острые для пушкинского времени вопросы поэт дал в программном[1] стихотворении «Разговор Книгопродавца с Поэтом», в котором определены роли участников беседы и правила их поведения при обмене стихов на деньги.

«Разговор Книгопродавца с Поэтом» (1824). Пушкин избрал для стихотворения форму «разговора», стихотворного диалога, которая часто употреблялась при освещении общественных или философских тем. Диалог ведут два равноправных участника прозаической сделки — продажи уже готового поэтического произведения. Один из персонажей (Поэт) исповедует романтическое и «поэтическое» мировосприятие, другой (Книгопродавец) — практическое и «прозаическое». Эти две точки зрения необходимо примирить.

Книгопродавец, имея дело с Поэтом, обязан учитывать его взгляд на вещи. Поэтому он вбирает в свою речь чужую поэтическую фразеологию. То же самое относится и к Поэту, который в финале говорит «языком» Книгопродавца.

Сначала Поэт предается воспоминаниям о том, что «писал из вдохновенья, не из платы», что был предан «пиру воображения» и в то время писал *для себя*, «И музу сладостных даров Не унижал постыдным торгом». Но Книгопродавец возражает, напоминая Поэту о том, что выход его стихов принес ему славу. Иначе говоря, он апеллирует к ценностям, внятным Поэту («слава»). Однако Поэт, как учил романтизм, выше быстро проходящей мирской славы («Блажен, кто про себя таил Души высокие созданья...», «Блажен, кто молча был поэт И, терном славы не увитый... Без имени покинул свет!»). Именно этот романтический тезис о «молчаливом творчестве», о поэзии для себя Книгопродавец подвергает сомнению и отвергает:

[1] Содержательная значимость стихотворения усилена тем, что первоначально Пушкин напечатал его в качестве предисловия к отдельному изданию первой главы «Евгения Онегина».

Лорд Байрон был того же мненья;
Жуковский то же говорил;
Но свет узнал и раскупил
Их сладкозвучные творенья.

Смысл слов Книгопродавца в том, что реальность разошлась с идеалом: сколь бы романтики ни таили «от людей» «Души высокие созданья», они не могут этого сделать, и их сочинения рано или поздно становятся достоянием публики. Стало быть, романтики оказываются непоследовательными: они *пишут для себя*, но *печатают для света*. Если бы они хотели молча быть поэтами, то не должны были пускать стихи в продажу. Только оставаясь в чистоте неизвестности, сочинения не будут опорочены скверной корысти. Но так как этого не происходит, то нет никакого смысла идти наперекор реальности. Поэт понимает, что последний романтический бастион его защиты рухнул, и соглашается с доводами Книгопродавца. Он отказывается от света, от любви, от творчества, лишь бы сохранить свободу. Но и этот аргумент Книгопродавец отводит: зачем и кому нужны такие жертвы, если

Наш век — торгаш. В сей век железный
Без денег и свободы нет.

Романтическая свобода и романтическое бескорыстие — иллюзия, гордая поза, далекая от реальной жизни. Но очищенная от романтического прекраснодушия идея свободы вдохновения и творчества не обесценивается, а удерживается в компромиссной формуле, которая учитывает реальность. Она принадлежит Книгопродавцу, который, стоя на «прозаической», практической точке зрения, принимает во внимание и «поэтическую», духовно-творческую точку зрения своего оппонента:

Позвольте просто вам сказать:
Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

В свою очередь, Поэт покидает «поэтическую» позицию и переходит на «прозаическую», что фиксируется резким стилистическим сломом — отказом от стихотворной речи и обращением к речи деловой: «Вот вам моя рукопись. Условимся». Равно-

весие двух позиций удерживается и словами Книгопродавца: изданная рукопись хранит поэтическое вдохновение и потому принесет «много... добра».

Пушкин в остром диалоге зафиксировал свой взгляд профессионального литератора на «вдохновение» (духовно-творческую свободу) и «рукопись» (товар). Не только предмет и явление могут быть рассмотрены с разных сторон, которые не совпадают, но и одна и та же личность. Впоследствии на таком же несовпадении человеческого и социального, поэтического и прозаического Пушкин создаст характеры своих самых любимых героев.

В обычной жизни он тоже сохраняет разные взгляды на один и тот же предмет или лицо — романтический, условно-книжный с легкой иронической насмешкой и прозаический, чуждый идеальности. Например, А.П. Керн поэт называет в стихах «гений чистой красоты». Литературная условность этого образа несомненна: он взят из стихотворений Жуковского «Лалла Рук» («Ах! не с нами обитает Гений чистой красоты...») и «Я Музу юную, бывало...» («О Гений чистой красоты!»). В письмах он отзывался о ней иначе.

В Михайловском поэт укрепился во мнении, что нет истины, величия, красоты там, где нет простоты. Поэзия заключена не столько в исключительном и необычном, сколько в обыденном, обыкновенном и каждодневном. Это определило бытовое поведение Пушкина и его последующее творчество.

Мрачное состояние духа сменяется в Михайловском на мощный творческий подъем. Лирика Михайловского периода, если взять ее в целом, проникнута светом, энергией и радостным приятием красоты. Здесь, в Михайловском, кроме названных стихотворений, были написаны цикл «Подражания Корану», историческая элегия «Андрей Шенье», «К***» («Я помню чудное мгновенье...»), гимн «Вакхическая песня», «19 октября», «Все в жертву памяти твоей...», «В крови горит огонь желанья...», «Под небом голубым страны своей родной...», «Признание», «Аквилон», послание «Чаадаеву» («К чему холодные сомненья?»), «Зимний вечер» и др. С Михайловским непосредственно связаны стихотворения «Зимняя дорога», «К няне», «И.И. Пущину», «Пророк». Все это — значительные лирические признания.

Лирика Пушкина в Михайловском приобретает новые черты: прощание с романтизмом окрашено в большинстве стихотворений не элегической тональностью, а мажорными интонациями.

Стиль лирики содержит меньше, чем раньше, картинных сравнений, изысканно-условных метафор и устойчивых перифраз. В Михайловском Пушкин по-новому увидел жизнь — в ее «нагой простоте», в неброском и совсем не ярком облике. Вместо пышного Юга и мощи морской стихии перед ним открылись равнины и холмы, чистые и тихие реки среднерусского пейзажа, а зимой бесконечные снега. Вокруг — почти полное безлюдье и безмолвие. Но именно красота тихой, не бьющей в глаза благородной и умиротворенной, спокойной простоты влечет поэта. Лирика становится все более глубокой и гармоничной. Характерны в этом отношении «зимние» стихотворения.

«Зимний вечер» (1825). В пейзаже «Зимнего вечера» нет ни отвлеченности, ни зыбкой субъективности. Он обычен и в этом смысле типичен. Однако Пушкин придал этой типичности интимность.

Зима, зимняя буря всегда ассоциировались с унынием, невеселым, безрадостным, грустным настроением. Поэт не отступает от этих привычных чувств. Сдержанно и точно, двумя-тремя штрихами он создает впечатление долгого и печального зимнего вечера:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя...

Таково же описание «ветхой лачужки» и нехитрых занятий няни, разделяющей с поэтом кров. Однако дальше эти столь обычные для зимы унылые настроения встречают сопротивление в душе поэта. В противовес завывающей буре, стихии, навевающей гнетущую грусть, он будит творческое воображение и обращается к вымыслу. В духе народных обычаев (это тоже веками проверенные ассоциации), помня, что народ в избах, коротая нескончаемые и темные зимние вечера, скрашивал их песнями, поэт просит няню:

Спой мне песню, как синица
Тихо за морем жила...

Лирический герой следует бытовому поведению народа, поскольку ему свойственно типически-национальное восприятие зимы, переживаемое столь же типически сходно. Но это типически национальное слито с индивидуальным, с конкретными биографическими фактами и интимными переживаниями поэта.

Для понимания смысла стихотворения существен контраст между миром наружным, за стенами дома, и миром внутренним, в стенах дома. Внешний мир наполнен резкими звуками, шумом, там господствуют мгла и холод. Это — царство хаоса. В доме, напротив, — тишина, мерные, однообразные звуки жужжащего веретена, там светло и тепло. Это — царство порядка. Обитатели дома одиноки в своем противостоянии буре. Они могут надеяться только на себя, на свою стойкость. Призывая на помощь собственные силы — мужество, веселье, песню, поэзию труд, — они празднуют победу над злыми силами хаоса и тьмы.

Тот же вечерний пейзаж и в стихотворении **«Зимняя дорога» (1826)**. Здесь тоже кругом разлиты печаль и скука («Скучно, грустно...», «Грустно Нина: путь мой скучен...»). Но они не вечны. Завтра наступит иное время:

Завтра, Нина,
Завтра, к милой возвратясь,
Я забудусь у камина,
Загляжусь, не наглядясь...

Солнечное, жизнерадостное настроение хранят многие стихотворения. В послании **«19 октября» (1825)**, первом стихотворении, посвященном лицейской годовщине, Пушкин, вспоминая друзей-лицеистов, славил дружеский союз («прекрасен наш союз»), лицейское братство, которое помогает противостоять натиску «судьбины» и даже усмирить ее «гнев». Он приветствовал пир жизни, наслаждение ее радостями, творчеством и общение родственных душ. Градус пушкинского оптимизма был необыкновенно высок. Он поддерживался новыми творческими идеями и уверенностью в том, что заточение скоро закончится и свобода стоит на пороге его дома:

Пора и мне... пируйте, о друзья!
Предчувствую отрадное свиданье;
Запомните ж поэта предсказанье:
Промчится год, и с вами снова я,
Исполнится завет моих мечтаний;
Промчится год, и я явлюся к вам!

С этими и другими ликующими строками стихотворения «19 октября» перекликаются строки гимна «Вакхическая песня».

«Вакхическая песня»[1] **(1825).** Пушкин следует традициям гимнового искусства античной поэзии. Гимну предшествует ночное молчание, которое прерывается с восходом солнца. Молчание нарушает вопрос: «Что смолкнул веселия глас?» Вакхическая песнь — торжественная песнь, и Пушкин широко пользуется восклицаниями, архаизмами, славянизмами («*Да здравствуют* нежные девы И *жены*, любившие нас!», «*Да здравствуют* музы, *да здравствует* разум!»[2]). В стихотворении совершенно отсутствуют повествовательные интонации. Вакхическая песнь — ликующая, энергичная песнь. Пушкин достигает этого впечатления побудительными, повелительными, императивными формами глаголов («Раздайтесь», «наливайте», «бросайте», «подымем», «содвинем», «Ты, солнце святое, гори!»). Вакхический пир — это мир вина, любви и веселья, символизирующих свободу чувств и наслаждение ими. Он и начинается с прославления земных, чувственных радостей. Но вакхический пир этим не ограничивается. Затем настает очередь разума, мудрости, творчества. Пушкин движется от полноты чувств и удовольствий к познанию и интеллектуальному постижению их, в конечном итоге — к истине. При этом «музы» и «разум» поняты как синонимы, потому что поэзия рождается солнцем ума и наполнена божественным светом[3].

Вместе с тем в стихотворении есть характерное противопоставление «ложной мудрости» «солнцу бессмертному ума»; «лампады»[4], символизирующей тусклый свет в ночи, яркому

[1] Вакхическая песня — это заздравная песнь, здравица солнцу и свету, исполняемая на пиру в честь античного бога виноградарства и виноделия Вакха (Диониса). По своему содержанию и форме вакхическая песнь — гимн, одинаково относящийся и к личной, интимной, и к общественной поэзии. Пир с древних времен — действо, в котором временно создается некая общность, дружеский союз, братство. Пир становится с тех пор символом братства, символом нерушимой дружбы. Они основаны на том, что пирующие совместно вкушают хлеб и вино. Вакхическая песня исполняется обычно тогда, когда кончается ночь и наступает утро, когда солнце только-только поднимается над горизонтом. Это гимн в честь победы солнца, света над тьмой.

[2] Выражение «Да здравствует...» в пушкинское время употреблялось только в высокоторжественных речах и текстах, сохраняя церковнославянскую окраску; частица «да» соответствует современному «пусть»; слово «жены» имеет высокое *е*: надо произносить не жёны, а жэны.

[3] Так понимал поэзию и античный человек: бог поэзии Аполлон имел другое название — Феб, что означает свет, рожденный солнцем, и рождающий свет.

[4] Слово «лампада» церковного обихода; оно наталкивает на мысль, что Пушкин имел в виду европейскую инквизицию, которая преследовала светскую науку и искусство.

дневному светилу, при котором «лампада» меркнет, и ее свет становится невидимым. Разницу между «ложной мудростью» и мудростью подлинной, между истиной мнимой и настоящей, между бездарной и талантливой поэзией может установить, проливая на них свет, только ум, разум, который сам становится «солнцем бессмертным». Поэтому стихотворение заканчивается чрезвычайно обобщенным и энергичным призывом: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!», в котором «тьма» — символ зла, неправды, глупости, а «солнце» — добра, истины, ума, поэзии, творчества, познания[1].

Жизненно-творческая позиция Пушкина в Михайловском отличается мужественностью, убеждением в несокрушимости духа и непременном преодолении в конце концов всех преград. Даже физическая гибель и поэтическое забвение не могут помешать поэту исполнить его истинное призвание — возглашать истины и быть самим собой. Характерна в этом отношении историческая элегия «Андрей Шенье».

«Андрей Шенье» (1825). В судьбе французского поэта времени Великой французской революции Пушкин нашел много сходного со своей судьбой, но стихотворение не является простой аллегорией. Пушкину был важен исторический образ Шенье, и он внимательно изучил его произведения, сосредоточившись, в основном, на одах и элегиях и оставив в стороне самую ценимую им часть творчества — эклоги, идиллии, антологическую лирику. Это нужно было для того, чтобы оттенить политический и творческий облик Шенье.

Жанр элегии восходит к историческим элегиям Батюшкова, в частности к элегии «Умирающий Тасс» И у Пушкина и у Батюшкова герои изображены накануне смерти. Однако их переживания различны: Тасс завершил свой жизненный и поэтический путь великим поэтом. Шенье казнен в тот момент, когда полон жизни и когда его поэтический дар не раскрылся. Он может рассчитывать не на память человечества, а только на память верных и близких друзей. Отсюда вырастает тема несбывшихся и погибших надежд, звучащая особенно остро. Ее автобиографический подтекст очевиден: Пушкину было 26 лет, и он только приступал к воплощению обширных творческих планов.

---

[1] См. также анализ стихотворения в кн.: *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 791—795.

Свою близость к Шенье Пушкин объяснил общим для них поэтическим даром, который по своей природе исконно свободен. При этом свобода понимается широко — и как политическая, и как нравственная.

Для того чтобы воссоздать конкретный образ Шенье, Пушкин обращается к центральному событию эпохи — Великой французской революции, воспетой Шенье и предавшей его казни после того, как она уничтожила свободу. Шенье, не смирившийся с изменой революции своим прежним лозунгам, являет собой для Пушкина образец и пример поведения в отличие от другого поэта — Овидия, молившего о прощении императора Августа. Причину стойкости и мужества своего и Шенье Пушкин усматривает в непреклонности характера и в высоком понимании поэтического призвания. Пушкин прославил в Шенье «гордое презренье», считая его и своей заслугой.

По мысли Пушкина, жертва, принесенная Шенье на алтарь свободы, которая дороже жизни, оправдана. Но самая глубокая печаль связана с погубленным и не раскрывшимся в своей полноте поэтическим даром. Поэтому стихотворение заканчивается на скорбной элегической ноте:

Плачь, муза, плачь!..

Мужественно-торжественный тон, в котором написана историческая элегия, свидетельствует о подъеме духа Пушкина, о неуступчивости поэта и о намерении вынести ссылку достойно. Пушкин не падает духом. Это заметно даже в тех стихотворениях, которые по своей тематике должны были настроить поэта на печальный лад. К таким стихотворениям принадлежит любовная элегия «Под небом голубым страны своей родной...», посвященная памяти Амалии Ризнич.

«Под небом голубым страны своей родной...» (1826). Стихотворение свидетельствует о том, насколько в последние годы пребывания в Михайловском южный период творчества был уже далек Пушкину по своему жизненно-содержательному наполнению. На Юге Пушкин пережил страстное увлечение Амалией Ризнич. И вот теперь, в северной ссылке, он узнал о смерти своей бывшей возлюбленной. Тема смерти и памяти всегда волновала Пушкина и вызывала традиционный для элегической поэзии печальный, грустный настрой. И сейчас смерть могла бы всколыхнуть воспоминания о протекшей люб-

ви и завершиться признанием в том, что она не угаснет, а останется в душе. Так было в стихотворениях «Сожженное письмо», «Храни меня, мой талисман...» и других, так будет и потом в поэтических признаниях Пушкина. Но в этой элегии Пушкин, исполненный бодрого духа, словно бы удивлялся тому, что смерть Ризнич не воскрешает остроты былых переживаний, что он не может грустить, не может побороть равнодушия. Причина, вероятно, в полном несовпадении и несовместимости в ту пору ликующего чувства жизни с переживанием смерти. Это удивление Пушкина неожиданностью своей реакции и выражено в стихотворении в форме элегического раздумья. Здесь наглядно видно, что элегия теперь значит не столько жанр, сколько устойчивый эмоциональный настрой, который этим жанром был некогда задан. Жанр — это уже не система определенных, но исчезнувших признаков, правил и приличий, а тональность переживания и воспроизводящий ее стиль.

Пушкин, как это следует из элегии, уже «забыл» Ризнич, его любовь уже умерла. Но если она умерла, то, может быть, ее не было вовсе? Или она и связанные с ней «безумство» и «мученье» были самообманом и только казались истинными?[1] Может быть, поэтому Пушкин тепло и сочувственно говорит о страданиях Ризнич и «равнодушно» о своей любви? Так или иначе, смерть провела черту, которую невозможно перейти:

Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти весть
И равнодушно ей внимал я.

Поэт не скрывает от себя жестокой и суровой правды, будучи предельно искренен и правдив. Надо было иметь смелость, чтобы отважиться на признание, которое многими могло быть встречено с недоумением и нравственным осуждением:

Где муки, где любовь? Увы, в душе моей
Для бедной, легковерной тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слов, ни пени.

[1] См. рассуждения по этому поводу в кн.: *Эткинд Е.Г.* Божественный глагол. Пушкин, прочитанный во Франции. М., 1999. С. 296—297.

«Под небом голубым страны своей родной...» — элегия, в которой нет элегического чувства: Пушкин не опечален ни кончиной Ризнич, ни своим равнодушным отношением к смерти возлюбленной. Единственное, что позволяет считать стихотворение элегией, — интонация глубокого раздумья.

Мысль о черте, незримо разъединяющей влюбленных, которую невозможно перейти, есть и в стихотворении «К***» («Я помню чудное мгновенье...»), но в этом послании жизнь ликует и бьется через край.

«К*» («Я помню чудное мгновенье...») (1825).** В шесть строф Пушкин вместил целую историю встреч и разлук с А.П. Керн. Сначала (первые две строфы) — мимолетная встреча, потом (следующие две строфы) — унылая жизнь в заточении, когда лирический герой «забыл» «голос нежный» (это и есть роковая черта) и затворничество протекало

Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

И, наконец, последние две строфы — пробужденье души, упоенье творчеством, жизнью, наслаждение красотой, увенчанные любовью:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Стихотворение «К***» — не только мадригал (комплиментарное любовное стихотворение, признание в любви) очаровательной женщине, чьей красотой Пушкин был восхищен. Оно написано не только о любви, хотя любовь для Пушкина — одно из самых сильных человеческих чувств, овладевающих, как и поэзия, творчество, всем существом человека. Недаром любовь и поэзия, по Пушкину, родные сестры. Нет сомнения, что любовная тема, как и тема красоты, — важнейшие. При этом облик женщины, воплощающей идеал прекрасного, предельно обобщен: «гений чистой красоты», «голос нежный», «милые черты», «небесные черты». Пушкин стремился нарисовать совершенный образ женской красоты. И все-таки сказать, что стихотворение «К***» о красоте и любви, — значит сказать мало.

В стихотворении предстала история пробуждения и воскрешения души. Пушкин создал стихотворение как краткую и опоэтизированную биографию, этапы которой обрисованы сжато, но конкретно. Причем характерна последовательность: сначала «душе настало пробужденье», все духовные силы встрепенулись для приятия жизни, все творческие способности раскрылись, чувствам стала внятна красота, а потом к поэту приходит любовь, гармонически венчающая всю картину. Этот порядок изменить нельзя: нельзя сказать, будто сначала «явилась ты», а потом — «душе настало пробужденье». Но нельзя увидеть и прямую причинную зависимость между пробужденьем души и явленьем прекрасного виденья («ты»), сказав, будто «ты» явилась потому, что «душе настало пробужденье». И все-таки глубокая тайная связь между пробужденьем души и явленьем красоты и любви есть. Без пробужденья души нет ни чувства красоты, ни творчества, ни чувства любви. Пробужденье души означает, что духовные силы ожили.

В стихотворении Пушкина тема очарования красотой и наслаждения любовью совместилась с другой — темой творческого вдохновения. Послание содержит в себе глубокие философские размышления о смысле жизни, о радости творчества, о чувстве полноты бытия.

Стихотворение «К***» дает возможность понять очень важные черты Пушкина-художника. Жизнь вне гармонии, без красоты, без любви, без творчества бедна и однообразна. В эти моменты мир для поэта сужен и закрыт. Поэт отторгнут от мира, он не слышит бытия, не видит его красок. Но вот приходит чудо преображения души, и исчезают «томленья грусти безнадежной», «тревоги шумной суеты». Душа открывается всему миру, и мир открывается душе. Поэт готов внимать бытию и отвечать ему поэтическим словом. Мир предельно расширяется, поэт вбирает его впечатления, обретает гармонию с ним. В душе поэта также утверждается согласие. Приобщение к бытию происходит необъяснимым образом благодаря «чудному мгновенью», преображающая сила которого сродни религиозному откровению («Как мимолетное виденье») и явлению неземного ангельского лика («Как гений чистой красоты»[1]). Недаром словарь

[1] Пушкин точен: он не говорит, что земная героиня стихотворения (А.П. Керн) — «виденье» и «гений чистой красоты». Он употребляет сравнительный оборот: «Как мимолетное виденье, Как гений чистой красоты».

стихотворения включает наполненные религиозной символикой слова: «чудное», «явилась», «виденье», «чистой». «Мимолетное виденье» совершенной красоты земной женщины, земного божества, уподобляется («небесные черты») поэтом «чудному мгновенью» — внезапному явлению ангела, божества небесного, чистый лик которого открылся взору верующего.

По канве собственной биографии Пушкин вышивает поэтический узор земного и божественного преображения души, возрождения человека и поэта к жизни, приобщения его к божеству, к земной и небесной красоте, к творчеству, любви, к радостному приятию мира и к наслаждению богатством бытия и духовным богатством личности. Духовное развитие проходит несколько стадий — от преобразившего душу «чудного мгновенья» к душевным тревогам и мраку, к угасанию жизненных сил, когда гармоническое равновесие с миром и внутреннее спокойствие нарушено, а затем — к новому пробуждению души, которое мыслится как возвращение к изначальной гармонии. От света через преодоленный мрак к свету — такова содержательная композиция послания. Признаки света в душе — гармония, свобода и мощь сущностных, личностных сил человека, дарующих ему полноту жизни.

Один из непременных признаков, составляющих пробуждение души, — творческое вдохновение. Пушкин испытал его в Михайловском в полной мере. Духовно-творческий подъем он запечатлел, кроме послания «К***», в цикле «Подражания Корану» и в стихотворении «Пророк».

«Подражание Корану» (1824). Этот стихотворный цикл состоит из девяти стихотворений. Опираясь на русский перевод М. Веревкина, Пушкин свободно переложил фрагменты сур (глав) Корана. Если в Коране, как отметил Пушкин, Аллах везде говорит от своего лица, то в пушкинских подражаниях речь отдана и Аллаху (I, II, VII), и Магомету (V, VI). Некоторые фрагменты (IV, V) строятся как косвенный монолог, другие (III) — как внутренний монолог или представляют собой притчу о могуществе Всевышнего (IX). Отдельные мотивы Пушкин ввел самостоятельно (упоминания о «гоненье» и «власти языка» отсутствуют в Коране). Новаторство Пушкина заключалось в том, что он стремился воспроизвести Коран «изнутри», с точки зрения человека Востока и мусульманина, а не европейца. В целом в «Подражаниях Корану» запечатлелось свойственное Пушкину в Михайловском светлое состояние духа. Особенно

характерно в этом отношении последнее (IX) стихотворение цикла, которое с противоположным смыслом и с иной интонацией было использовано Лермонтовым в балладе «Три пальмы».

В IX стихотворении («И путник усталый на Бога роптал...») тема всемогущества Бога решена как чудо преображения и как полное приятие Божьего мира.

Пушкин переложил притчу в духе миросозерцания восточного человека и в соответствии с реалиями его жизни. Но нет сомнения, что он имел в виду также и себя, преображение собственной души. Оно выразилось в ликующих стихах последних строф и передано как чудо, как свершившееся обновление, как игру молодых сил, готовых к творческим подвигам («Святые восторги наполнили грудь...»), как полное приятие бытия. С искренней верой и надеждой он пускался в новый жизненный путь.

Преображение, подобное случившемуся в притче, но несколько в другом — жизненно-творческом — смысле (преображение человека в пророка как исполнение предназначенной судьбы), стало темой стихотворения «Пророк», программного произведения Пушкина, завершившего период Михайловской ссылки и открывшего новую пору его жизни и творчества.

«Пророк» написан в сентябре 1826 г., после того, как поэт получил известие о казни декабристов, последовавшей 13 июля 1826 г. В этот трагический момент и накануне свидания с царем, Николаем I, мысли Пушкина обратились к смыслу своего поэтического призвания.

Источник стихотворения — «Книга пророка Исайи»[1]. Некоторые пушкинисты связывают «Пророк» с легендарным событием из Корана, которое произошло на четвертом году жизни Магомета, когда ему явился архангел Гавриил и, вынув сердце у Магомета, очистил его от скверны и наполнил верой, знанием и пророческим светом[2].

В стихотворении живы традиции гражданских и философских од Ломоносова и Державина, произведений декабрис-

---

[1] «Тогда прилетел ко мне один из Серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих и сказал: вот это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен.

И услышал я голос Господа, говорящего: кого Мне послать? и кто пойдет для нас? И я сказал: вот, пошли меня. И сказал Он: пойди и скажи этому народу: слухом услышите — и не уразумеете, и очами смотреть будете — не увидите». Библия, Ветхий Завет, гл. 6, ст. 6—9.

[2] *Фомичев С.А.* Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986. С. 176.

тов (Ф. Глинки, В. Кюхельбекера), метафорически изображавших в образе библейского пророка поэта-гражданина. Поэтическая речь Пушкина выдержана в суровом, сдержанном, возвышенно-ораторском тоне. Центральный образ стихотворения находит соответствие в фигуре ветхозаветного пророка Исайи. Несмотря на архаический образ пророка, стихотворение обращено не в глубь веков, а в пушкинскую современность. При этом библейские аллегории, библейский синтаксис и лексика в их церковно-славянском варианте стилистически передают и древность, и торжественность лирической темы назначения поэта и поэзии.

Конфликт произведения определяется идейно-психологическим напряжением между двумя состояниями лирического героя: томлением грешного духа в начале лирического сюжета и жертвенной готовностью к очищению ради предначертанной свыше высокой и трагической миссии в финале («Глаголом жги сердца людей»). Мучительный процесс духовного преображения предуказан высшей божественной волей, вестником которой является шестикрылый Серафим[1]. Он очищает уста пророка, коснувшись их горящим углем, и тем самым приготовляет избранника к высокому служению, до предела обостряя внутренние физические и духовные способности. Пушкин наделяет пророка поистине космическим масштабом познания истины. Представление автора о всеведенье пророка, пронизывающем все сферы бытия, выражено в аллегорической форме проникновения в небесную, водную и земную стихии. Но даже такое проникновение недостаточно для того, чтобы стать пророком, так как преображение не коснулось сердца и языка.

Для исполнения пророческой миссии и вдохновенного творческого служения нужно изгнать грех из глубинных недр человека и очистить язык, чтобы слово было правдивым. Все суетное, мелкое, приземленное и прозаичное должно исчезнуть, умереть, стать прахом. В стихотворении запечатлен трудный процесс превращения простого смертного в грозного глашатая истины, в пророка, исполняющего волю пославшего его Бога и независимого от воли людей. Через мучение, через страдание человек преображается в пророка. Драматическая замена сердца символическим

[1] По ветхозаветному преданию, Серафим — ангел «пламенеющий», «огненный»; грех очищается, выжигается огнем.

горящим углем и грешного языка жалом змеи становится кульминацией метаморфозы, в результате которой человек преображается в пророка. Только после этого на свет является человек, призванный Богом к служению, пересозданный Им, возведенный в достоинство пророка, впервые наименованный так и напутствуемый:

Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

Стихотворение написано в виде монолога самого пророка, рассказывающего о том, как он стал пророком, и верящего, что его устами говорит Бог. Став пророком, он не может сойти с пути, предначертанного Богом. Он избран.

Стихотворение «Пророк» наполнено столь обобщенным и столь богатым философским содержанием, что допускает и более широкое толкование. В нем можно видеть метафорическое изображение духовно-нравственного прозрения человека вообще, находящегося на пороге двух состояний — созерцательного размышления о поисках истины и активно-волевого ее постижения. «Пророк» осмыслялся также в духе вечной борьбы истины и лжи, добра и зла, божественного порядка и безличного хаоса.

Помимо лирических стихотворений, Пушкин написал в Михайловском несколько крупных произведений: балладу «Жених» в народном духе, поэму «Граф Нулин» и трагедию «Борис Годунов».

Поэма **«Граф Нулин»** — пародийное произведение. С помощью пародии Пушкин расставался с романтическими иллюзиями, с сентиментальными и романтическими сюжетами и пролагал путь к реалистическому искусству. Поэтому с «Графом Нулиным» связаны новые художественные искания Пушкина.

«Граф Нулин» — поэма, в которой «перелицована» историческая легенда о Сексте Тарквинии и Лукреции, жене Коллатина, положенная в основу трагедии Шекспира[1]. Трагическая в истории ситуация в современности осмыслена в комическом

[1] См. «<Заметку о «Графе Нулине»>» (1830) А.С. Пушкина.

ключе и перенесена в сферу быта: пощечина, нанесенная повесе, не имела решительно никаких важных последствий.

Чтобы понять современность, Пушкин решил обратиться к истокам человеческой истории, как европейской, так и русской. Поскольку национальный характер народа и отдельного человека создается в ходе своеобразного исторического развития, то и современность может быть постигнута через историю. При этом история отражается и в документах, и в художественных произведениях, которые, не теряя достоинств художественности, также могут быть оценены как исторические документы. С такой точки зрения трагедии Шекспира, равно как и древнерусские летописи, имеют значение документов, только в первом случае художественно обработанных, а во втором — нет. Третий вид исторических документов — устные анекдоты, предания, легенды, дошедшие через века исторические слухи. Таким образом, в творчестве Пушкина встречаются три рода исторических свидетельств. Их Пушкин обрабатывал как в ироническом, шутливом, так и в серьезном ключе. Оба способа творческой переработки могли пересекаться и смешиваться. Исторические свидетельства подчинялись уже новому замыслу и, включенные в новый контекст, приобретали иной, чем прежде, художественный смысл. Если в поэме «Граф Нулин» история была осмыслена в пародийном ключе, то в «Борисе Годунове» — в трагическом. История совершает своеобразный круговорот и движется от крови к крови — начинаясь убийством мальчика-царевича, она оканчивается гибелью детей Годунова.

«Борис Годунов» (1825). Замысел исторической драмы возник при чтении IX и XI томов «Истории государства Российского» Карамзина. В них содержалась история царствования Федора Иоанновича, Бориса Годунова, Федора Годунова и Дмитрия Самозванца.

«Борис Годунов» стал своего рода итогом всего предшествующего творческого развития Пушкина. Он отказался в трагедии от социального дидактизма, наследия просветительской литературы, и усвоил свойственное романтикам историческое и диалектическое мышление[1]. В этой связи трагедия Пушкина демонстрировала принципы «истинного романтизма». Это была «романтическая трагедия», созданная по образцу романтически понятого Шекспира и его «хроник». По всем признакам она порывала с

[1] Речь идет, главным образом, о немецких романтиках. Что же касается русских, то в них была сильна просветительская закваска. Наиболее «историчным» среди, например, декабристов был Катенин. — См.: *Вацуро В.Э.* Пушкин и литературное движение его времени. — «Новое литературное обозрение». 2003. № 59. С. 315.

предшествующей классицистической традицией: в ней не было соблюдено ни единство места (действие перемещалось из России в Польшу, из палат московского Кремля в трактир, в корчму на литовской границе и т. д.), ни единство времени (между сценами были большие хронологические разрывы). Сцены, написанные стихами, сменялись сценами, написанными прозой, драматические эпизоды чередовались с комическими вполне в духе Шекспира. Наконец, есть мнение, что конфликт — столкновение сильного, мудрого и просвещенного правителя с надличным «мнением народным» (аналог античного рока) — «воскрешал некоторые черты трагедии античной в том ее понимании, какое установилось в теоретических трудах романтической школы (А. Шлегель и др.)»[1].

Главная задача, стоявшая перед Пушкиным, — понять действие исторического процесса, его механизм, законы, им управляющие. Эти законы формируются как интересы различных социальных групп, представленных различными персонажами. Одни действующие лица виновны в Смуте, вызывая ее (царь-узурпатор Борис Годунов, Дмитрий Самозванец); другие становятся их соучастниками, содействуют ее разжиганию (Шуйский, Гаврила Пушкин, Басманов, польская знать — Вишневецкий, Мнишек, Марина Мнишек, люди из толпы, равнодушные к избранию Бориса и затем убивающие детей царя); третьи участвуют в истории, но не ведают, что творят, или не имеют личного умысла (Патриарх, пленник Самозванца Рожнов, сын князя Курбского, наемные командиры русских войск Маржерет и В. Розен); четвертые выступают свидетелями событий и, не участвуя в историческом зле, обсуждают его (люди из народа), доносят весть до потомства (Пимен) или обличают Бориса (Юродивый); пятые — невинные жертвы (дети царя).

Из всех этих разнообразных лиц Пушкин выделяет четыре группы: царь, Борис Годунов, его ближайшие сподвижники; бояре во главе с Шуйским; дворяне и поляки, поддержавшие Самозванца; народ, представленный в трагедии как некая совокупная надличная сила.

В истории, по мысли Пушкина, действуют две силы — рациональная и стихийная, иррациональная, подпадающая и не подпадающая под законы логики и морали.

С одной стороны, история — это столкновение интересов различных социальных групп: *царская власть* стремится урезать права подданных; *боярство*, особенно крупное, хочет разделить управление страной с царем и добиться для себя привилегий, защищающих его независимость; *дворянство*, использующее в своих целях Самозванца, надеется завоевать себе место под солнцем и встать наравне с боярством; *народ* колеблется между этими тремя группами и представляет собой самостоятельную силу («мнение народное»), которая, однако, ограничивается сферой морального суда, одобрения или неодобрения с нравственной точки зрения.

---

[1] См.: *Вацуро В.Э.* Пушкин и литературное движение его времени. — «Новое литературное обозрение». 2003. № 59.

Социально-индивидуальные и групповые интересы выступают в качестве мотивов поведения персонажей. Тому есть множество примеров. Лукавый Шуйский лжет Борису о причинах смерти царевича, а сам втайне возмущает народ, готовясь свергнуть царя, чтобы сесть на престол или добиться неограниченной власти. Басманов, присягнувший Борису, изменяет ему в пользу Самозванца: как худородный дворянин, он надеется подняться к высоким ступеням в государстве при новом царе. Те же мысли овладевают и Гаврилой Пушкиным.

С другой стороны, в ходе художественного анализа Пушкин пришел к выводу, что один из главных законов истории — ее стихийность, иррациональность и зависимость от Рока, Судьбы, выступающая в различных формах, в том числе и религиозной. Это относится и к Борису Годунову, и к народу.

Борис Годунов, независимо от его личных качеств и способностей к государственной деятельности, заранее обречен на гибель. Если в трагедиях Шекспира действие определяет конфликт личностей, то в пушкинской трагедии Борис не является жертвой боярских интриг, Самозванца или предводителей польской интервенции. В трагедии нет личности, которая по своему масштабу могла бы сравниться с Борисом Годуновым. На роль равновеликого антагониста не могут претендовать ни умный, но мелкий Шуйский, ни авантюрист Самозванец, ни недалекий Воротынский, ни Гаврила Пушкин, ни Басманов. Борис Годунов мог бы легко справиться и с польским нашествием, и с Самозванцем, и со всякой другой бедой, но он — жертва Рока, Судьбы, бессознательным исполнителем воли которого выступает народ. В «мнении народном» есть «голос» Рока и есть «голос» бессмысленности. Судьба преследует Бориса Годунова «тенью царевича» и «мнением народным». В обоих случаях через нее проступает стихийное, иррациональное начало истории, к которому не приложимы рациональные и этические категории. Так, вопреки логике Дмитрий-царевич внезапно «оживает»; Борис Годунов из желанного царя превращается в «царя Ирода»; его правление, принесшее народу много благ, не только не оценено по достоинству, но и отвергнуто. Поскольку орудием Судьбы, Рока выступают «тень Дмитрия» и народ с его «мнением», то народ мыслится Пушкиным тоже иррациональной стихией, которая не подчиняется рациональным и этическим законам.

Хотя народ берет на себя право морального суда, его оценки и правильны, и ошибочны, в них чрезвычайно слаб сознательный элемент. Народ осуждает Бориса за убийство царевича Дмитрия и себя за избрание цареубийцы, колеблется в моральной оценке убийц Борисовых детей, отказывается молиться за «царя Ирода» («Богородица не велит»). Пушкин не идеализирует народ. Мнение народное изменчиво[1], ему нельзя безусловно доверять: совсем недавно народ умолял Бориса дать согласие на цар-

[1] Это соображение Пушкина относится к поэтической и всякой иной славе, о чем писал не однажды.

ство, теперь он отказывает ему в своей поддержке. Приглашая на царство Самозванца, он жестоко ошибается. Его волнение приводит вовсе не к благосостоянию государства, а к новым бедам, и он в растерянности и в недоумении «молчит». Казалось бы, он выполнил высшую волю: Борис лишился трона и умер. Но народ снова несчастлив. Значит, моральные критерии, которыми руководствуется народ, не могут претендовать на абсолютную истину.

Иррациональность и стихийность выступают обычно в превратной форме — в форме слухов, легенд, неясных предположений, догадок. Они основываются не на знании, а лишь на интуиции. Народное мнение часто парадоксально противоречит фактам — оно «темно». Так, народ знает, что Дмитрий убит, и верит в «воскресение» царевича. Он убежден, что Борис послан ему в цари свыше за грехи, и, чтобы искупить их, надо избыть царя-узурпатора. В логику социальных интересов вмешивается иррациональность, затемняя смысл исторического процесса.

Чтобы выявить это смешение логики и иррациональности, Пушкин воспользовался религиозной идеей «воскресения» царевича[1]. Он организует действие вокруг тени убиенного Димитрия, которая появляется во всех значимых сюжетных сценах. Погибший Димитрий присутствует то убитым царевичем, то в виде святых мощей, то неожиданно спасшимся и воскресшим. Тень Димитрия-царевича нависает над Борисом Годуновым. От имени Димитрия, пользуясь народной верой в чудесное избавление царевича от смерти, действует Лжедимитрий. Интрига трагедии завязывается в тот момент, когда становится известно о бегстве Гришки Отрепьева из монастыря и принятии им имени царевича, т. е. когда тень Димитрия обрела новый лик и «материализовалась» в Самозванца. Борис Годунов вынужден вести борьбу не столько с реальным противником, сколько с тенью Димитрия, с народной религиозной верой и с суевериями, со слухами, с легендами, которые в совокупности вырастают в безличную и надличную силу обстоятельств, вызванную им самим.

В основе трагедии лежит эсхатологический миф, основные слагаемые которого исчезновение Димитрия, замещение его Борисом и воскрешение Димитрия, ложное и мнимое, в облике Самозванца. Борис в трагедии недоумевает, почему народ не ценит его заботу и попечение о нем. Между тем народ проникнут верой в то, что все несчастья с государством, с ним, народом, с семьей Бориса происходят оттого, что на троне сидит Антихрист (Ирод, как говорит Юродивый), ложный царь, ложный правитель. Как только его заменит истинный царь, истинный правитель — наступит счастливая пора царствования. Посчитав Бориса фальшивым государем и потому морально отвергнув его, народ поверил в возвращение истинного государя и воскрешение убиенного Димитрия Иоанновича.

Все сюжетные события в трагедии, образуя замкнутый круг, так или иначе связаны незримо витающей тенью убитого царевича. Кровавый от-

[1] *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 106.

свет этой тени лежит на всех поворотах сюжета, на всех событиях, происходящих в трагедии. Тем самым трагическое начало связано не только с Борисом, но и со всем народом и государством. Пушкин понял самый жанр трагедии как жанр трагедии не «персональной», а «народной», втягивающей в себя так или иначе все действующие лица.

Преступление Бориса в этом свете также предстает и государственным, и моральным, отягощенным причастностью к убийству невинного ребенка. Даже после своей смерти Борис, *сюжетно* в значительной мере монументально одинокий (его сюжетная соотнесенность с другими персонажами не всегда ясна; более всего он проявляется в монологах, когда остается один), *этически* связан со всеми действующими лицами.

Перед Пушкиным в «Борисе Годунове» стояли художественные проблемы большого масштаба. Они касались понимания и изображения истории и народа, выражения авторской точки зрения и значения истории для современности.

В пору Пушкина народ представлялся загадкой, хотя к разгадке ее приложили усилия и Крылов, и романтики. Главное противоречие заключалось в сознании общественной, политической и моральной мощи народа и его исторической беспомощности, рабского терпения. Сочетание этих противоречивых свойств ставило в тупик.

При разрешении противоречия можно было пойти по пути классицистов и романтиков, превратив героя трагедии в рупор авторских идей или придав ему эмоциональное тождество с автором. При таком подходе восторжествовала бы личная точка зрения автора. Можно было встать на позицию Крылова и присоединиться к народной, «мужицкой» точке зрения. Хотя Пушкину такая степень «присутствия» автора была ближе (Крылов скрывал свой взгляд и свою оценку событий), поэт не пошел по этой дороге, потому что народная точка зрения отражает лишь один из «смыслов» истории. Пушкин не мог да и не желал, как Крылов, предпочесть народную оценку оценке просвещенного человека, стоящего на уровне идей своего века. Он обратился к историческим воззрениям романтиков, дополненным им и откорректированным собственными идеями, вызванными чтением трагедий Шекспира. Пушкин понял род драмы как принципиально объективный, в котором открытое или скрытое присутствие автора недопустимо. Иначе это художественно плохая драма. Ее персонажи должны представлять самостоятельно действующих лиц, обладающих собственными характерами, а не кукол, которые действуют и говорят по указке незримого автора-демиурга, управляющего ими. Эффект ис-

тины тем художественно убедительнее, чем меньше в драме виден сам автор. Стало быть, никакого предпочтения любимой мысли. Не автор должен руководить персонажем, а скорее наоборот — персонаж автором. Автору надлежит внимательно следить за логикой созданного им характера и не противиться его собственному развитию. Конечно, произведение пишет автор, но понять мысль Пушкина чрезвычайно важно: герои должны поступать в соответствии со своими, созданными автором характерами, и автор уже не может навязывать им свою волю. Персонажи должны жить на сцене, как люди в жизни. Точка зрения автора обязана проступать через поступки и отношения персонажей и проявляться в свободе их действия. Присутствие автора в этом случае излишне, и он не должен обнаруживать себя.

Знакомство с трагедией потрясло друзей Пушкина. П.А. Вяземский, делясь с А.И. Тургеневым впечатлением, полученным от чтения «Бориса Годунова», писал: «Истина удивительная, трезвость, спокойствие. Автора почти нигде не видишь. Перед тобой не куклы на проволоке, действующие по манию закулисного фокусника».

То же самое во многом относится к изображению исторической эпохи: персонажи обязаны мыслить, чувствовать и говорить подобно живым людям ушедшей исторической эпохи. Какая-либо явная модернизация недопустима. Здесь для Пушкина был важен не только Шекспир, но и Вальтер Скотт, изобразивший историю «домашним образом». На первый план в историческом изображении выдвинулись проблемы художественного вымысла, стиля и языка. Пушкин с блеском решил сложные и трудные задачи. Это касается изображения народа в истории.

Все политические силы в трагедии для достижения своих целей нуждаются в участии народа. Их судьбы так или иначе зависят от «мнения народного». В этом проявляется сила народа. Но само «мнение народное» питается ложными, часто пустыми слухами, суевериями, домыслами, не имеющими под собой никакой реальной основы. Оно живет легендами и преданиями. Причина тому — темнота, непросвещенность народа. В его сознании легенда берет верх над рациональным знанием и достоверными фактами. Поэтому народ легко обманывается, не понимая смысла происходящих событий. В этом состоит его слабость. Поскольку «мнение народное» держится на правдоподобной или неправдоподобной выдумке, характерными чертами стихийности и иррациональности истории становятся легенда,

слух, вымысел[1]. Было бы напрасно думать, что интуиция народа, стихийность и иррациональность его морального чувства не содержат частицы истины. Своим опытом, инстинктом, интуицией народ распознает правду и осуждает тех, кто виновен. Но это не искупает ошибок и слабостей народного сознания.

В области художественного изображения Пушкин также выступил новатором. Его историческое художественное сознание держится на том, что в исключительных исторических обстоятельствах действуют обыкновенные люди. В «Борисе Годунове» обстоятельства исключительны: убийство царевича, восхождение на трон убийцы, появление Самозванца, который ведет иностранные и русские войска, чтобы убивать своих соотечественников, гибель детей Бориса. Но лица, действующие в трагедии, обыкновенны: одни из них знатны, другие безродны, одни богаты, другие бедны, одни умны, другие глупы, одни понимают ценность наук и просвещения, другие «темны» и суеверны. Они ведут себя так, как подобает людям их сословия и состояния.

Самое же главное заключено в том, что, следуя мыслям Карамзина и идеям Вальтера Скотта, люди далекой эпохи говорят, думают, чувствуют и поступают у Пушкина не так, как его современники, а сообразно их веку.

Пушкин нашел выразительную форму передачи характеров действующих лиц через свойственную им культуру, в которой они выросли и которую усвоили с детства. Национально-своеобразный характер у Пушкина рисуется в определенной культурной среде[2]. Так, для изображения самых интимных пе-

---

[1] Об этом справедливо писала Стефани Сандлер: «Концепция истории в “Борисе Годунове” состоит в том, что причиной последующих событий являются толки об истории. И далее она утверждает: идея Пушкина состоит в том, что “слова, используемые в повседневной жизни для описания событий общественной значимости, сами начинают творить события”» (*Сандлер С.* Далекие радости. Пушкин и творчество изгнания. СПб., 1999. С. 116). Вместе с тем нельзя не отметить некоторые неточности в интерпретации текста и отдельных выражений и реплик. Так, автор пишет: «Лукавость Шуйского в том, что он говорит об убитом ребенке как о спящем. Шуйский подчеркивает, что царевич как бы казался спящим, и, даже завершая свой рассказ, уверяет царя в том, что Димитрий “во гробе спит”. На самом очевидном смысловом уровне слова Шуйского должны донести до царя: Димитрий выглядел в гробу умиротворенно, как спящий ребенок» (Там же. С. 103). Однако Шуйский лишь хочет уверить Бориса, что царевич мертв: выражение «во гробе спит» по-русски означает «умер», «мертв», а все остальное («спящий», «умиротворенно») не более чем домыслы.

[2] *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.

переживаний действующих лиц в «Борисе Годунове» Пушкин выбирает две сферы — любовь и творчество, которые у романтиков никак не были связаны с национальной характерностью, а представлялись всеобщими, независимыми от национальной принадлежности.

Для того чтобы выявить, насколько различны характеры людей православной Руси и близкой к европейской культуре католической Польши, Пушкин сравнивает их. Сцена любви (объяснение Марины и Димитрия) — это проявление индивидуальных чувств, индивидуальных страстей, это культ дамы, и вся атмосфера свидания (открытое пространство, фонтан, луна, звуки музыкальных инструментов) свидетельствует о европейской культуре, которая господствует в панской аристократической Польше. В «московских сценах» тоже идет разговор о любви: царевна Ксения горюет о своем женихе. Но ее любовь не требует индивидуального выражения — Ксения для передачи своих чувств пользуется оборотами народной речи, прибегая к фольклорным жанрам плача, причитания и фольклорной стилистике. Ксения говорит о любви так, как сказала бы любая простая девушка на Руси. И живет она, в отличие от Марины, в совершенно другой обстановке и атмосфере: в замкнутом помещении, уединенно, не принимая участия ни в политических, ни в придворных интригах. Самозванец быстро усвоил западный лоск, но, оставшись один, в минуту досады говорит по-русски: «*Бог с ними, мочи нет!*» В него въелось и никуда не исчезло старое представление о «бабе», о ее наваждении, дьявольских кознях и греховных соблазнах.

Точно так же у Пушкина есть два отношения к творчеству: с одной стороны, польский поэт, который подносит знатным дамам и кавалерам латинские стихи, а с другой — Пимен, летописец (писатель древности), с его высоким сознанием долга, завещанного Богом. Пушкин думал, что в древности русская культура была единой, что она не разделялась на культуру высших и низших слоев. Это представление позволило ему по-разному нарисовать два типа переживания любви и два типа творчества.

Именно через речь персонажей Пушкин передает особенности национальной культуры и национального характера. Когда Федор Годунов, сын Бориса, говорит: «Чертеж земли московской», то ясно, что это географическая карта. В пушкинскую эпоху наиболее употребительным было именно сло-

во карта (географическая карта). Придавая исторический колорит эпохе и преследуя точность исторического выражения мысли, Пушкин вкладывает в уста Федора слова, означающие географическую карту. Так возникает историческая дистанция между словом прошлого и словом настоящего, между словом персонажа и словом автора. Слово у Пушкина стало знаком древнерусской культуры, по которому безошибочно узнается принадлежность человека к той или иной эпохе.

Несмотря на то, что Пушкин стремился скрыть свою точку зрения на историю, он признавался, что не мог спрятать «ушей под колпак Юродивого». Это означало, что авторская позиция Пушкина при отсутствии социального дидактизма не исчезла из произведения и была продемонстрирована.

Поэт считал, что революция в России в его время невозможна по двум причинам: во-первых, непросвещенный народ бессилен и слаб; прежде всего нужно сеять просвещение и позаботиться об элементарной грамотности народа и затем о гражданском, общественном его воспитании; во-вторых, в ходе исторического развития в России не сложилось сильной и дееспособной оппозиции самодержавию; этим оно пользуется, играя на противоречиях различных социальных групп.

Пушкин наметил и выход из возникшей исторической ситуации.

Первоочередная забота заключается в просвещении народа. После «Бориса Годунова» он пишет несколько крупных статей на тему народного просвещения и воспитания.

Тогда же у Пушкина появляется иллюзия, будто оппозицией самодержавию может стать древняя родовая аристократия, к которой принадлежал он сам. Надо сохранить основанный на старых обычаях принцип монархического правления и приблизить к трону представителей древних родов, которые станут при царях полномочными советниками, «представителями» и защитниками, как писал Пушкин, интересов разных социальных групп, в том числе крестьянства, перед престолом. Им, привлеченным к управлению государством, должно быть доверено одобрение или неодобрение императорских законов и повелений.

Пушкин исходил из того, что цари подбирают себе исполнителей, которые не могут им возражать, так как нуждаются в царских поощрениях за службу (имения, титулы, награды, должности). Родовая аристократия не нуждается в этом, так

как она вышла из того же корня, что и сами Романовы. Не покушаясь на монархический принцип, выходцы из знатных боярских родов, призванные самими царями, будут из благородства, чести, бескорыстно и по совести наперсниками государей, станут по зову сердца помогать им, разделяя с ними всю полноту ответственности. Тем самым создастся с добровольного согласия государей и по их почину нечто вроде сознательно учрежденной оппозиции, которая будет выражать интересы всего общества, в том числе низших слоев народа. В «Борисе Годунове» (такова расстановка и характеристика главных персонажей — Шуйского, Гаврилы Пушкина, Басманова, Лжедимитрия и Бориса) возникают первые контуры этих социально-политических идей Пушкина, которые в течение последующих почти десяти лет будут волновать воображение поэта и отразятся в его художественных произведениях.

Итак, главным завоеванием Пушкина в Михайловскую ссылку был рост исторического сознания. «Борисом Годуновым» открылся период «истинного романтизма», которым Пушкин, усвоив художественные достижения романтизма (диалектику внутреннего мира и его выражения, историчность мышления) и внеся в них существенные коррективы, обозначил свои новые художественные искания, свою устремленность к реалистическому искусству слова.

Во всех областях творчества — в лирике, в поэме, в трагедии — ясно наблюдается интерес к обыкновенному и простому, связанный со свободой выражения, с конкретной и точной передачей внутреннего и внешнего мира с помощью стилевых словесных красок. Слово, не теряя индивидуальности чувства, основывается на предметном, словарном, объективном значении.

В Михайловском Пушкин достиг творческой зрелости. «Я, — сказал он, — могу творить».

ПОСЛЕ ССЫЛКИ, ИЛИ СЕРЕДИНА ЖИЗНИ (1826—1830)

Последние дни в Михайловском Пушкин доживал с трудом. Ему было одиноко и душно в северном заточении. Там он узнал о разгроме восстания декабристов в Петербурге и с напряжением ждал подробных вестей об окончании следствия и приговоре. Его знакомые и друзья числились в

списках государственных преступников, их ждало суровое наказание, а пятеро из них были казнены.

Все лето в 1826 г. прошло в мучительных и тяжелых раздумьях. В сентябре внезапно прибыл курьер и передал поэту приказ немедленно явиться в Псков. Губернатор отправил Пушкина в Москву, где короновался на царство Николай I.

8 сентября 1826 г. Пушкин вошел в кабинет царя в Чудовом монастыре. В ходе беседы Пушкин и Николай I пришли к соглашению: поэт, не скрыв от императора сочувствия к декабристам, обещал воздержаться от критики правительства; царю хотелось расположить к себе общество, напуганное расправой над декабристами, и он, возвратив поэта из ссылки, вызвался быть единственным цензором его сочинений[1].

Возвращение Пушкина из ссылки общество сочло крупнейшим событием нового царствования. Москва оказала освобожденному Пушкину триумфальный прием.

После беседы с Николаем I Пушкин проникся утопической иллюзией, будто он как поэт и старинный дворянин, даже боярин, сможет влиять на государственную политику России, если царь призовет его и подобных ему просвещенных дворянин в советники. Вместе они будут наблюдать за соблюдением законов и созданием новых, более справедливых, уложений.

Лирика 1826—1830-х гг. «Стансы» («В надежде славы и добра...») (1826) и «Друзьям» (1828). С этими мыслями Пушкин написал знаменитые «Стансы», в которых выражал надежду, что Николай I будет подобен Петру I и начнет смело сеять просвещение «самодержавною рукой», что он увидит в выступлении декабристов не злобу к себе и ненависть к монархии, а желание процветания и добра государству. Так возникли заключительные сроки:

Семейным сходством будь же горд;
Во всем будь пращуру подобен:
Как он, неумолим и тверд,
И памятью, как он, незлобен.

Напоминая Николаю I о Петре I, Пушкин ставит в заслугу «пращуру», что тот после казни стрельцов «правдой привлек сердца», «нравы укротил наукой», «самодержавною рукой... смело сеял просвещенье» и был «памятью незлобен». Пушкин намечает в «Стансах» целую программу деятельности царя и его нравственно-государственного поведения.

[1] Впоследствии эта прерогатива была отменена, и Пушкин не освобождался ни от обычной, ни от личной цензуры Николая I.

Русская публика не поняла Пушкина. Даже близкие к нему приятели и знакомые (например, Н.М. Языков) посчитали его обращение к царю лестью. Поэт ответил стихотворением «Друзьям», в котором отверг обвинения, утверждая, что хвала его свободная, что он так думает и так чувствует, что он бескорыстно желает успехов царю на государственной ниве, не выторговывая и не желая милостей для себя. Но, как воспитанный человек и дворянин, он не может не быть благодарным императору за возвращение из ссылки. Кроме того, Пушкин, по всей видимости, был польщен словами Николая I, обращенными к нему, о его необыкновенном поэтическом даровании. Намек на это содержится в строке «Во мне почтил он вдохновенье...».

В стихотворении Пушкин продолжил развивать свои мысли об аристократической оппозиции. Если аристократия останется равнодушной и безучастной, то ее место навечно займет «раб и льстец»[1], служащий не царю и государству, а личному обогащению и благосостоянию:

Беда стране, где раб и льстец
Одни приближены к престолу,
А небом избранный певец
Молчит, потупя очи долу.

Нельзя допустить, чтобы «раб и льстец» *одни* были у руля державного корабля. Находясь вблизи царя и трона, родовая аристократия сможет составить реальную оппозицию придворной верхушке выскочек-слуг и умерить ее корыстные интересы.

Приведенная последняя строфа особенно примечательна. В ней поставлены на одну ступень «раб» и «льстец» — люди, несвободные ни в мыслях, ни в чувствах. Зависимые от власти, они приносят ей одни беды, тогда как «небом избранный певец», независимый и свободный, способствует благу «страны». Он — друг царю. Растолковывая эту мысль в стихотворении «Друзьям», Пушкин намекал на прямую выгоду государя не подвергать поэта гонениям и не преследовать его вдохновение, не обрекать поэта на молчание, а предоставить ему максимум свободы и обеспечить свое покровительство[2].

[1] Те же мысли волновали и Лермонтова в стихотворении «Смерть поэта».

[2] Эти, отчасти утопические, идеи не совпадали с намерениями Николая I, который, устно одобрив гуманные идеи Пушкина, отказал в их публичном, как бы от своего имени, печатном распространении под предлогом неудобства разрешить

Программа, художественно выраженная в стихотворениях «Стансы» и в послании «Друзьям», определила общественное поведение, философско-социальные раздумья Пушкина и темы его лирики.

Лирика 1826—1830 гг. сначала была посвящена обстоятельствам, связанным с восстанием декабристов и их судьбами, с новым положением освобожденного Пушкина.

«Во глубине сибирских руд...» (1827). «19 октября 1827». Размышляя о декабристах отразились в стихотворениях «Во глубине сибирских руд...» и «19 октября 1827».

Своим поэтическим словом поэт хотел ободрить сосланных декабристов. Сам недавний изгнанник, он сочувствует новым изгнанникам, утешает их и укрепляет веру в непременное и притом быстрое освобождение из острогов и ссылки, вселяет надежду, что вскоре они обретут прежние права, что им возвратят дворянские привилегии («И братья меч вам отдадут»; меч — символ дворянского достоинства и чести). Пушкин был уверен, что Николай I проявит милость. Но благородная и наивная попытка примирить власть с оппозицией так и не осуществилась.

О декабристах-лицеистах Пушкин вспомнил в стихотворении «19 октября 1827», проникнутом уже не ликующим пафосом скорой встречи, а заботой об их судьбах. Адресуясь ко всем лицеистам, поэт закончил стихотворение обращением к декабристам:

Бог помочь вам, друзья мои,
И в бурях, и в житейском горе,
В краю чужом, в пустынном море
И в мрачных пропастях земли!

Произошедшие в России и в жизни Пушкина события были настолько значительны, что поэту потребовалось дать себе в них трезвый и откровенный поэтический отчет.

публикацию стихотворения, в котором провозглашалась хвала ему. Об этом Пушкину сообщил А.Х. Бенкендорф. Возможно, Николай I отклонил публикацию по тем соображениям, что она могла посеять в обществе нежелательные для него надежды, будто он и в самом деле решил вскорости освободить декабристов. Вероятно, и Пушкин держал в уме эту мысль, потому что публикация автором, который недавно с глазу на глаз беседовал с императором, был прощен и приближен к его особе, породила бы в обществе толки, якобы слова о «милости» санкционированы самим Николаем I, подавшим поэту идею, которую он выразил в стихах. Пушкин, видимо, хотел связать Николая I словом, а Николай I не желал быть тем же словом связанным.

Раздумывая над участью декабристов и над своей будущей судьбой, Пушкин склонялся к тому, что завершился большой отрезок его жизни и началась новая пора его творчества, что он перерос декабристские романтические идеалы и есть определенная закономерность в его «спасении» от суровой доли, выпавшей декабристам. О своем жребии он написал стихотворения «Арион», «Талисман», «Три ключа».

«Арион»[1] **(1827).** В основу стихотворения легла широко известная легенда о чудесном спасении древнегреческого певца Ариона, плывшего на корабле по морю. Стихотворение посвящено собственной судьбе в связи с декабрьским восстанием. В нем говорится, однако, не столько о декабристах, сколько о самом «таинственном певце», стихотворение принадлежит к поэтическим раздумьям Пушкина на тему «поэт и поэзия», выдержанным в антологической форме. Поэт обратился к мифу, чтобы придать стихотворению универсальный характер, высокую степень обобщенности.

Для понимания поэтической мысли стихотворения очень важно несколько существенных штрихов: во-первых, между «пловцами» и «певцом», хотя они и плывут на одном корабле, больше различий, чем сходства (пловцы заняты тяжелой физической работой, тогда как певец остается причастным духовной сфере; пловцами руководит «кормщик *умный*», а «певец» «беспечной *веры* полн»); во-вторых, усилия «кормщика», «пловцов» и «певца» противоположно направлены (кормщик и пловцы борются со стихией, сопротивляются ей, а певец находится с ней в согласии; он не враждует со стихией жизни, а испытывает к ней полное и безусловное доверие). Ключевое слово — таинственный. Оно знак избранности певца, его «особой духовной природы». Певец — соединительное звено между жизнью и поэзией. Он находится с ними в органичес-

[1] Существует обширная литература в стихотворении «Арион», как русская, так и иностранная: *Глебов Г.С.* Об «Арионе». В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. М.; Л., 1941. С. 296—304; *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 153—160; *Суздальский Ю.П.* «Арион» Пушкина — В кн.: Литература и мифология. Л., 1975. С. 3—21; *Смирнов А.А.* Романтическая концепция «судьбы поэта» в стихотворении А.С. Пушкина «Арион». «Вестник МГУ». Серия 9 (Филология). 1987. С. 8—12; *Немировский И.В.* Декабрист или сервилист? (Биографический контекст стихотворения «Арион») — В кн.: Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994. С. 168—184; *Раскольников Ф.* Поэт и политик в пушкинском «Арионе». В кн.: Ф. Раскольников. Статьи о русской литературе. М., 2002. С. 12—20.

ком единстве и воспевает жизнь в гармонических звуках. «Гимны прежние» — это вовсе не декабристские песни, как понимали этот образ раньше[1], а гимны, дифирамбы (Арион — создатель жанра дифирамба) в честь поэзии.

В то время как усилия кормщика и пловцов оканчиваются катастрофой, певец «спасен» и «на берег выброшен». Следовательно, судьба поэта — не судьба пловцов. У них разные жизненные доли. Если пловцы целиком погружены в земную жизнь, то певец «избран» богом поэзии Аполлоном и храним им. Атрибутами жизни и поэзии, а также знаком причастия поэта к священному действу являются «солнце» и «риза». «Солнце» (см. «Вакхическую песнь») — символ жизни, поэзии, ума, «риза» — одежда поэта, подобная торжественным облачениям священника. Архаизированный язык, «объективный», спокойный тон повествования о таинственном «певце», причины «спасения» которого чудесны, до конца не прояснены и скрыты, — важные приметы стихотворения, свидетельствующие о том, что «спасение» не рационально, а иррационально. Судьба певца не во власти разума, она не подчиняется законам земного мира. Пушкин держится романтических взглядов на поэта как существа необычной судьбы, причастного высшим тайнам.

Поэт не отказывается от романтических идей, но вместе с тем корректирует их: романтическое представление возникает внутри мифологического и в облике мифа. Речь, однако, идет не о романтизации мифа и не о возрождении классицизма в романтических формах (Пушкин не ставил перед собой таких задач), а о синтезе романтической и классицистической стилистики. «Романтический эллинизм» — важная грань «истинного романтизма», художественного явления, отмеченного признаками переходности к реалистической манере письма[2]. Синтез классицизма и романтизма — один из путей к своеобразному пушкинскому реализму. Свою открывающуюся новую судьбу Пушкин мыслит в свете прошлых и настоящих событий.

Есть, однако, и третья мощная стихия, хранящая певца, — стихия любви. В стихотворении **«Талисман»** Пушкин, возмож-

---

[1] По поводу строки «Я гимны прежние пою» Д.Д. Благой писал: «Именно эта строка... придает стихотворению все его значение... делает его декларацией верности поэта освободительным идеям...» (*Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 159).

[2] См.: *Раскольников Ф.* Место античности в творчестве Пушкина. — В кн.: Статьи о русской литературе. М., 2002. С. 21—59.

но, вспомнил свое, написанное в Михайловском, стихотворение «Храни меня, мой талисман...» и создал новое, декорировав его в восточном стиле. В отличие от поэзии талисман уберегает душу от «сердечных ран», от ошибок, промахов или проступков души и, главное, от бесследного исчезновенья из бытовой памяти человечества.

В стихотворениях второй половины 1820-х гг. поэт стремится подвести итог уже прожитой жизни и оценить ее с философской и нравственных точек зрения. Так возникают стихотворение «Три ключа», написанное в пору общения с любомудрами и напечатанное в их журнале «Московский вестник»[1], и элегия «Воспоминание».

«Три ключа» (1827) — своего рода философская притча о трех возрастах человека и его судьбе. Человек в этом мире («В степи мирской, печальной и безбрежной...») — изгнанник. Но каждый проходит три этапа — юность, зрелость и смерть. Им соответствуют три «ключа», которые в течение жизни поят его душу, удовлетворяя не все ее, а только отдельные, но разные потребности: сверкающий, быстрый, мятежный и кипящий ключ юности; кастальский ключ зрелости, который утоляет жажду творчества, расцветшие силы и способности, живит вдохновение: и, наконец, ключ смерти:

> Последний ключ — холодный ключ забвенья,
> Он слаще всех жар сердца утолит.

Этот ключ своей холодной струей остужает все желания, все помыслы, которые человек оставляет на пороге смерти, покидая земную жизнь и переносясь в область забвения. И потому «последний ключ» «слаще всех» утоляет «жар сердца».

«Воспоминание» («Когда для сметного умолкнет шумный день...») (1828). Эта элегия наполнена столь же глубоким фи-

---

[1] Общение Пушкина с любомудрами (см. о них далее, в главе «Поэзия русского романтизма») и их журналом «Московский вестник» продолжалось с 1826 по 1829 г. Любомудры хотели бы видеть в Пушкине «философского» поэта в их понимании (т. е. поклонника и провозвестника идей Шеллинга), создателя «метафизической поэзии», настаивали на разрыве с Дельвигом и Баратынским, которых они критиковали, и на сближении с Языковым. Пушкин ценил поэзию Веневитинова, отметил некоторые стихотворения Шевырева, критические статьи И. Киреевского, но не порвал с Дельвигом и Баратынским. В собственном творчестве он развивал принципы «школы гармонической точности».

лософско-нравственным содержанием, как и стихотворение «Три ключа». Пушкин напечатал только первую ее часть, хотя художественная ценность окончания также неоспорима.

Обозревая всю прошлую жизнь, поэт сурово судит себя с нравственной высоты, недоступной простому смертному: в то время, когда для смертного все заботы позади, для лирического героя только начинается «работа» души. Для него наступают «часы томительного бденья», нравственного прозрения, торжественность которых подчеркнута архаической лексикой, высоким языком, интонацией и инверсиями. Противоречивые и сложные душевные переживания не нарушают единого состояния души. Сочетание длинных и коротких ямбических стихов, выразительные метафоры («Змеи сердечной угрызенья», «теснится тяжких дум избыток», «Воспоминание безмолвно предо мной Свой длинный развивает свиток»), повтор строк, соединенных союзом *и*, передают взволнованность, смятение, трепещущую внутреннюю жизнь и душевную муку лирического героя. Нравственные претензии героя к себе достигают апогея, но поэт преодолевает драму. Сила его духа состоит в том, что он воскрешает в памяти былое и не предает его забвению, не стремится отделаться от него, а мужественно принимает как должное, как жизнь, как судьбу:

И в отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Собственный нравственный суд оказывается необычайно суровым и беспощадным, но он поднимает дух человека, очищает его. В способности отдать себе трезвый отчет в своих прегрешениях и заблуждениях и заключается нравственное величие человека. Элегия, продемонстрировав мощь пушкинского духа, содержала и глубокий общечеловеческий смысл. Вот почему ее особенно любил Л.Н. Толстой, для которого нравственное состояние духа личности служило мерой ее ценности и богатства.

В 1826—1830 гг. жизнь Пушкина была полна волнений и тревог, но были в ней и светлые мгновения. Чувства одиночества, душевной пустоты, вызванных преследованиями то по поводу «Гавриилиады», то в связи с элегией «Андрей Шенье», атмосфера общественного мрака, «неотразимых обид», нано-

симых «светом» и «друзей предательским приветом», «зависти», «легкой суеты» часто наполняли его душу скорбью. Но были в те же годы душевные просветы, когда Пушкин был по-прежнему беспечен, весел и радостен, отдаваясь новым увлечениям, новым впечатлениям, поэтическим грезам, стихотворным шуткам и вдохновенным замыслам. Вся разнообразная и трудная жизнь с ее перемещениями из Москвы в Петербург, путешествием на Кавказ перелилась в его стихи. В эти годы Пушкин написал такие значительные лирические стихотворения, как «Ангел», «Близ мест, где царствует Венеция златая...», «Гнедичу», «Рифма, звучная подруга...», «Дар напрасный, дар случайный...», «Не пой, красавица, при мне...», «Анчар», «Цветок», «Подъезжая под Ижоры...», «Приметы», «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Дорожные жалобы», «Зимнее утро», «Я вас любил: любовь еще, быть может...», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Кавказ», «Обвал», «Делибаш», «Что в имени тебе моем?», «Поэт», «Поэт и толпа», «Поэту», «В часы забав иль праздной скуки...», «К вельможе» и др.

С годами лирика Пушкина приобретала все более философский характер. Это значит, что в ней, по сравнению с другими периодами, повысилась степень обобщенности. Теперь лирика Пушкина в меньшей мере может быть сопоставлена с социально-историческими событиями, чем это было раньше. На первый план в ней выходит общечеловеческий смысл.

Так, знаменитое стихотворение «Анчар» часто трактовалось как протест против тирании, причем «анчар, древо яда» понимался ее символом.

«Анчар» (1828). Стихотворение связано с изменением пушкинского мнения о возможности гуманизации тирании или деспотизма, в том числе и царской власти. Пушкин обновлял миф[1] о древе яда «на пересечении двух смысловых рядов — фантастического и реального, функции и факта».

[1] А.А. Долинин пишет: «Сама композиция стихотворения отчетливо выявляет эту логику натурфилософского мифа: первая строфа устанавливает «вселенские» масштабы «феномена рокового» и через сравнение с «грозным часовым» соотносит его с традиционными мифологемами (ср. известный мифологически и сказочный мотив сторожа, охраняющего волшебный предмет); вторая строфа говорит о сакральном происхождении анчара; третья строфа раскрывает сущность анчара как производителя и распространителя смертоносного яда (антитеза живительному меду, пропитывающему мировое древо в скандинавской мифологии, а также сказочной живой воде или золотым яблокам) и вписывает его в природный временной

В связи с тем, что анчар порожден природой в «день гнева», возникает вопрос: Есть ли зло в природе или только в человеческом обществе? Думается, Пушкин как раз писал о мировом зле — природном и социальном. Противопоставляя природное и социальное зло, он вскрывает различие между ними. Природное зло есть, но оно вдали от людей, в чахлой и скупой пустыне. Анчар стоит один, он скрыт и удален от людей и от всего живого. Природное зло можно избежать и от него можно уберечься: чувствуя опасность, «К нему и птица не летит, И тигр нейдет». Если природное зло само не может распространиться, оно замкнуто в себе, то социальное зло не знает границ. Оно беспредельно. В стихотворении активное, волевое злое начало исходит от социума: «князь»[1] послал раба, с его помощью похитил «смертную смолу», «ядом напитал Свои послушливые стрелы» и с ними разослал «гибель соседам». Тем самым «князь» вносит природное зло в человеческий мир, освобождая его из плена пустыни и превращая в зло социальное. Анчар у Пушкина — скорее всего символ мирового зла, над которым властвует «князь тьмы», «владыка преисподней».

Границу царства смерти переступает человек, «раб», но не по своей воле, а по приказу «владыки». Раб, приносящий себя в жертву, в отличие от мифологических героев, не совершает никакого подвига и не собирается уничтожать зло. Он лишен собственной воли и представлен таким же послушным инструментом, такой же неодушевленной вещью в руках владыки, как и «послушливые стрелы».

цикл; в четвертой и пятой строфах анчар представлен во взаимоотношениях с миром природы как полный антипод древу жизни; в шестой—девятой строфах рассказывается о добывании яда ценой человеческой жизни, причем резкий переход к глагольным формам совершенного вида (послал, потек, возвратился, принес и т.д.) указывает на то, что речь здесь идет — сообразно с законами мифа — о *самом первом* посылании к анчару, о *прецеденте*, от которого ведет свое начало обычная для человеческого общества практика, так сказать о первородном грехе социума» (Долинин А.А. Из разысканий вокруг «Анчара». Источники, параллели, истолкования». — В кн.: Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999. Материалы и исследования. Вып. 7. М., 2001. С. 25).

[1] В титуле «князь» слышится мифическое «князь тьмы», т.е. Дьявол, Сатана. Во всяком случае отсвет «темного», антибожественного и античеловеческого начала так или иначе связан не только со звучанием слова анчар («чахлой», «часовой», «ввечеру», «прозрачною», «черный», «прочь», «туча», «дремучий», «горючий», «чуждые»), но и с теми ассоциациями, которые оно порождает («чары», «чернота»), что уже отметил Д.Д. Благой («Анчар» Пушкина. — В кн.: Академику Виктору Владимировичу Виноградову к его шестидесятилетию. Сб. статей. М., 1956. С. 99—102).

Особенность «Анчара» состоит в том, что это философско-лирическая притча, в которой мысль Пушкина выражается в сюжете, в рассказе, а не от лица автора. В стихотворении обобщена трагедия современного человека, в нем раскрыта суть связей между людьми. Общество осуждено им потому, что в нем правят антигуманные законы: социальные отношения превращают одного человека во «владыку», действующего сознательно во вред остальным людям, а другого — в послушного «раба». В обоих все человеческое искажено.

Первая и вторая части стихотворения содержат повторяющиеся слова и выразительные контрастные эпитеты, которые поддерживают основную антитезу и сосредоточивают на ней внимание: «владыка» — «раб», «корни ядом напоила» — «яд каплет», «властный взгляд» — «послушно», «бедный» — «непобедимый». Глаголы также выражают контрастные действия — понуждение и принуждение («послал» — «потек»). На этом фоне власть «князя» получает одинаковое выражение: «послал» — «разослал», «послушно» — «послушливые» (стрелы). Столь же одинаков результат: «умер бедный раб» — «и с ними гибель разослал». Пушкин использует и композиционный прием единоначатия (анафоры), повторяя и усиливая эмоциональное напряжение:

Принес он смертную смолу...
Принес — и ослабел, и лег...

Все это придает стихотворению исключительную художественную цельность.

Безысходности «Анчара» близка элегическая интонация стихотворения **«Цветок»**, в котором Пушкин вслед за Жуковским с помощью вопросов, играющих напевную роль, размышляет о судьбе незнакомых людей. Мысль поэта движется от предметного, вещественного образа «цветка» («Цветок засохший, безуханный, Забытый в книге вижу я...») к духовно-идеальному и заканчивается свободной игрой воображения. Пытаясь угадать «историю» «цветка» («Где цвел? когда? какой весною? И долго ль цвел? и сорван кем, Чужой, знакомой ли рукою? И положен сюда зачем?»), поэт задумывается о судьбе его бывших «хозяев».

И нынче где их уголок?
Или они уже увяли,
Как сей неведомый цветок?

Раздумья над этими «вечными» вопросами бытия совпали с постепенным выходом Пушкина из мрачного состояния в 1829 — первой половине 1830-х гг. В его стихотворениях звучат бодрые, веселые, игривые ноты. Он пишет шутливые стихи «Подъезжая под Ижоры...», «Приметы», «Зимнее утро».

«Зимнее утро» наполнено светом, радостью при виде нового родившегося дня, открывающего необозримые дали и красоту неброской, скудной («поля пустые», «леса, недавно столь густые») северной зимней природы, полной, однако, простого и тихого очарования. С неподражаемой грацией, изящным лукавством Пушкин, «грустно очарованный» «девственной красой», пишет стихотворное признание в легкой влюбленности.

Столь же шутливым было и стихотворение **«Приметы»**, в котором обыграны предстоящая радостная встреча и наступившая разлука с возлюбленной и одновременно подчеркнуто единство поэта с природой и народными суевериями.

Даже в **«Дорожных жалобах»**, где мысль о собственной судьбе наполнена мыслью о близкой кончине, от смерти не веет ни страхом, ни ужасом. Поэт не погружен в мрачное состояние духа. Он весело и насмешливо перечисляет все возможные виды смерти, которые ему «господь судил». Но это потому только, что он голоден, что езда затянулась и надоела, что ему хочется тепла и домашнего уюта.

За ироническими и шутливыми стихами стоит большой и серьезный смысл: Пушкин точно воспроизвел неприглядные реалии русской, прежде всего дорожной, жизни, полной опасностей и поджидающих насильственных и внезапных смертей. Личные бесконечные скитания осмыслены в свете конечности человеческого существования. Дорога — это и реальная колея российского тракта, и символ жизненного пути человека, знак бесприютности, бездомности. Ей противостоит мечта о домашнем покое, семейном счастье — безусловных ценностях зрелого поэта.

Светлой печалью пронизаны и стихотворения Пушкина о любви. В романсе **«Не пой, красавица, при мне...»** напевы возлюбленной мешают отдаться чувству любви, потому что жив еще в памяти образ «далекой, бедной девы», чей «призрак милый, роковой» тревожит воображение. Как только звучат песни Грузии, между старой и новой любовью память проводит незримую черту, разделяющую поэта и красавицу-певицу.

В большинстве стихотворений Пушкина этого времени нет тоски, нет муки. Его чувство предстает чистым, ясным, прозрачным и глубоким. Красота стиля достигается не остроумием и острословием, не насыщенной изысканными образами и метафорами речью, а благородной простотой, создаваемой скупым отбором слов, соответствием ритма и интонации, гармонией звуков. Пушкинская гармоничная красота напоминает греческую красоту: в ней заключено столько же сказанного, сколько и несказанного. И вот эта сдержанность, сжатость, скрывающая и одновременно приоткрывающая невысказанную глубину, которую можно назвать целомудренностью стиля, определяет его артистичность и другие великие достоинства. Примером тому могут служить стихотворения «Что в имени тебе моем?», «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Я вас любил: любовь еще, быть может...».

В стихотворении **«Что в имени тебе моем?»** грусть лирического героя опять навеяна мыслями о разлуке и смерти. Он встревожен тем, что его имя ничего не скажет некогда близкой и родной душе, оставив ее холодной и не дав «воспоминаний чистых, нежных». В такие дни имя и душа не сольются вместе. «Но в день печали, в тишине», имя излечит душу, напомнив о бывшем возлюбленном, в памяти которого жива прежняя любовь:

Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я.

Мысль стихотворения проста и грациозна: я живу в твоей памяти, потому что ты живешь в моей, и оттого мое имя, несмотря на все преграды судьбы, не умрет. Начав стихотворение с утверждения о неизбежности забвения, Пушкин заключает его верой в жизнь и в бессмертие любящей души.

«На холмах Грузии лежит ночная мгла...» (1829). Эта элегия поражает своей простотой: в ней нет ярких и красочных эпитетов, а есть лишь несколько метафор («лежит...мгла» и «сердце...горит») и перифраз («печаль... светла»). Но они привычны, широко употребительны в литературной, разговорной речи. Слова и выражения предметны, они точно передают время, место и психологическое состояние: «на холмах Грузии», «ночная мгла», «мне грустно и легко», «Унынья моего Ничто не мучит, не тревожит», «Что не любить оно не может». Но вмес-

те они складываются в один музыкальный образ светлой и тихой печали. Любовь, пришедшая к поэту, от него не зависит — виновато сердце. И поэт искренне взволнован этой способностью сердца «гореть» и «любить».

Ночному пейзажу в стихотворении соответствует незримый мир души. Оба невидимы. Их соединяют спокойствие, умиротворение. Но состояние природы («ночная мгла») несходно с переживанием героя («печаль моя светла»). Вызвано это тем, что природу созерцает наполненная любовью душа. «Сердце горит и любит», несмотря на то, что ему нет ответа. Неразделенная любовь вызывает контрастные настроения — *грустно* и *легко, печаль* и *светла*.

Обычно у поэта-романтика эти образы и мотивы служили бы выражением разобщенности героя с возлюбленной и с миром, невозможности достижения идеала. У Пушкина иначе: отсутствие взаимности не вносит в душу героя разлад, не отдаляет от мира. Душа героя отдана возлюбленной, хотя она и осталась к нему неблагосклонной («Печаль моя полна тобою, Тобой, одной тобой...»). Любовь, даже безответная, смягчает страдание. Не отменяя ни грусти, ни печали, она рождает новые переживания и обогащается новыми оттенками. Поэт с некоторым удивлением замечает, что ему «грустно и легко», «печаль» «светла», «унынье» «Ничто не мучит, не тревожит...». Стершиеся метафоры, перифразы, эпитеты, поэтические формулы и весь привычный элегический словарь («мгла», «унынье», «печаль», «тревожит») неожиданно оживают, становятся свежими, способными нести новое эмоциональное содержание, которое закрепляется в необычных поэтических сращениях: «грустно и легко», «печаль моя светла». Контрастные чувства сливаются и становятся нераздельными. Поэт примирил противоречия в душе, гармонизировал их и передал гармонические отношения героя с миром. После Пушкина эти, казалось бы, странные сочетания стали обозначать сложные переживания, связанные с большими чувствами, остающимися неосуществимыми.

«Я вас любил: любовь еще, быть может...» (1829). Каждый раз, когда поэт говорит о любви, душа его просветляется. То же самое происходит и в этой элегии. Но в отличие от стихотворения «На холмах Грузии...» в восьмистишии нет умиротворенности. Здесь чувство Пушкина тревожно, хотя светлая печаль также вызвана безответной любовью. Недаром он вновь

и вновь повторяет: «Я вас любил...». Поэт раскрывает перед любимой, но не любящей его женщиной, как сильна и благородна его любовь:

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим,
Я вас любил так искренно, так нежно...

Но любовь вынуждена подчиниться самоотвержению. Поэт сознательно побеждает страсть, потому что покой любимой женщины ему дороже своего неразделенного чувства: «Я не хочу печалить вас ничем». Он желает любимой женщине полного счастья («Как дай вам Бог любимой быть другим...») и одновременно возводит свою любовь в такую высокую степень, которой не может достичь никакая другая любовь.

Совершенный отказ от каких-либо личных прав, преклонение перед свободой чувства любимой женщины и вместе с тем сила любви поэта превращают элегию в одно из самых пленительных созданий пушкинского гения. Благородство чувств поэта, окрашенных светлой и тонкой грустью, выражено просто, непосредственно, тепло и, как всегда у Пушкина, чарующе музыкально.

Каждое новое стихотворение Пушкина содержало огромное философское обобщение пережитого и перечувствованного им. Вследствие этого его любовные элегии с мотивом неразделенной страсти стали школой истинной гуманности.

Элегия перестала быть стихотворением одного настроения, одной тональности. Сохраняя господствующую интонацию размышления, Пушкин выражает свое чувство во множестве оттенков и модуляций авторского «голоса», передающих сложные и часто противоречивые переживания, которые в конце концов примиряются в равновесии, в гармонии. Словарь элегии выражает эту внутреннюю примиренность чувства, снимая возникший разлад в душе лирического героя. В основе элегий лежит типичная ситуация и жесткая логическая схема: он любит (тезис), она нет (антитезис). Но выход из ситуации отчетливо своеобразен, индивидуален: не обличение кокетки, не мольбы, не просьбы, не угрозы, не мщение, а смирение, которое ведет к гармонии, но не между героем и героиней, а в душе героя (синтез). При этом раздумье героя обращено к себе: его собеседник, с которым он мысленно разговаривает, — не кто иной, как сам герой.

Отсюда возникают простота, непринужденность и откровенность лирической речи с повторами, недомолвками, возвращениями, пропусками (эллипсами) и живыми, естественными интонациями. Такая речь скрывает логическую схему и дает простор эмоциональности. В ней не ощущается «искусства», «литературности», «сделанности» произведения. Пушкин может употреблять слова разных стилей, сталкивать их. Он, когда ему нужно, пользуется традиционными поэтическими разговорными формами. Принцип его поэтической речи состоит не в том, чтобы нарочито избегать метафор, сравнений, перифраз, эпитетов и писать без них, а в их уместности или неуместности. При этом эмоциональность слова рождается на объективной основе предметного, точного, словарного его значения.

Творческие силы Пушкина в 1826—1830 гг. достигли полного расцвета. Его взгляды на жизнь приобрели емкую и подвижную, чуждую застойной косности систему, готовую вместить новые идеи. Поэт доверяет бытию, вечному потоку жизни.

В эти годы у Пушкина складывается трагическое отношение к миру, в котором трагизм несет в себе и свое преодоление. Новое мироощущение мощно выразилось в одном из самых совершенных философских стихотворений «Брожу ли я вдоль улиц шумных...».

«Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829). Стихотворение начинается вступлением, которое вводит в тему о неотступных «мечтах», касающихся жизни и смерти.

Ситуация, обрисованная Пушкиным, несколько парадоксальна: разве шумные улицы, многолюдные храмы, собрания юношей безумных — подходящие места для глубоких и важных раздумий? Если поэт и там предается мечтам, то это означает, что эти мечты овладели его душой. Вместе с тем, каждая строка парадоксальной строфы снимает парадокс: эпитеты подчеркивают самое характерное в тех явлениях, о которых упоминает поэт. Тем самым они скорее выступают простыми определениями, несущими объективный смысл, нежели эпитетами. Улицы на то и улицы, чтобы быть шумными, храм на то и храм, чтобы его посещали, юношам сама природа повелела быть «безумными», т. е. кипеть страстями, вдохновенно спорить, гореть желаниями, безоглядно и беспечно наслаждаться жизнью. Стало быть, начало стихотворения говорит о сложной противоречивости жизни.

Последующие строфы варьируют тему неизбежности смерти, мысль о которой неотступно преследует поэта. От общей участи всех («Мы все сойдем под вечны своды...») поэт обращается к своей судьбе (здесь снова появляется вместо лирического «мы» лирическое «я»). Гадание о часе кончины и месте упокоения сопровождается расширением и сужением жизненного пространства:

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.

Итак, законы мироустройства одинаковы и заранее определены: никто не избежит смерти, и каждому явлению, предмету или возрасту назначен свой жребий. Если общие законы изменить нельзя, то их надо принять. Но значит ли это, что они равнодушны к человеку, а человек равнодушен к ним? Трагизм в том и состоит, что законы природы и всего бытия неизменны и равнодушны к людям (у дуба иное временное измерение, чем у человека; ребенок только расцветает, когда старик заканчивает земной путь), а люди к этим законам неравнодушны, несмотря на их объективность. В процитированной строфе воля человека не распространяется на общий закон жизни. Бесчувственное тело, лишенное духа, становится природой и потому безразлично к своей участи, но живой человек, в котором есть дух, не лишен воли, он может и должен уметь воспользоваться ею в тех пределах, на которые не распространяется общий закон. Равнодушие мира к человеку не ведет к равнодушию человека к миру. Так появляется желание: «Но ближе к милому пределу Мне все б хотелось почивать». Закон живого человеческого бытия — знать, что тело обретет вечный покой вблизи родного гнезда, рядом с домом и с предками. Это желание связывает человека с будущим, дает возможность продлить жизнь, поставить закон жизни выше закона смерти, потому что жизнь как целое не подвластна смерти.

В последней строфе наступает перелом, и жизнь побеждает смерть:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,

И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Сохраняя трагизм бытия, Пушкин в нем находит силы его преодоления и признания верховенства жизни. Начав с утверждения всевластия смерти, поэт пришел к мысли о всевластии жизни. Мироустройство таково, что смерть нельзя отменить, но жизнь, как Феникс, умирая, восстает и возрождается, и потому торжествует не смерть, а жизнь.

Раздумья над вечными вопросами бытия обостряли самосознание Пушкина и заставляли размышлять над собственной ролью в обществе и над призванием поэта вообще и своим в частности. В конце 1820-х гг. Пушкин посвятил этим темам несколько значительных стихотворений: «Дар напрасный, дар случайный...», «В часы забав иль праздной скуки...», «Поэт», «Поэт и толпа», «Поэту», «Рифма, звучная подруга...» и др.

В том же, 1828 г., когда был написан «Анчар» и когда Пушкина не покидали мрачные настроения, он написал еще одно полное безысходности стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...», в котором сетовал на свою судьбу, наделившую его, к его несчастью, дарованием поэта, страстью и умом. Они, как писал Пушкин, не принесли ему ничего, кроме разочарований, сомнений, душевной опустошенности и тоски.

«Дар напрасный, дар случайный...» (1828). По своему жанру стихотворение близко философской элегии и отражает упадок духа поэта, переживающего мучительную раздвоенность, связанную с представлением о двуединой, согласно христианской традиции, материально-духовной природе человека. Вопросы поэта («Жизнь, зачем ты мне дана?», «Кто меня враждебной властью Из ничтожества воззвал...?») вызваны не мыслями о смерти, а чувствами бесцельности существования и беспросветной тоски. Смысл вопросов свидетельствует о том, что Пушкин отчаялся в поисках высокого жизненного и поэтического предназначения, на какое-то время ускользнувшего из-под контроля его сознания. Он даже склонен был признать свою жизнь и свой поэтический талант не благим даром, а следствием инициативы «враждебной власти». Ход мысли был таков: если моя жизнь и мой талант, мое сердце, наполненное страстью, и мой ум, погрязший в сомненьях, бессильны и не могут доставить мне достойную цель в жизни, и потому сама жизнь меня томит и угнетает своим лишенным

положительных начал содержанием, то нет другого объяснения, как признать, что я создан «враждебной властью», т. е. властью дьявола, ибо дьявол — враг людей и человечества. С таким пониманием соотносятся слова об Иове: «Иов проклял день своего рождения» (Библия, гл. 3) — и слова самого Пушкина: «Черт догадал меня родиться в России с умом и талантом». Эта мысль Пушкина была сразу оценена как кощунственная православно-христианскими иерархами.

Митрополит Филарет написал в ответ стихотворение, в котором увещевал Пушкина вернуться в лоно христианского учения, гласящего, что жизнь и ее дары даются от Бога. Через год Пушкин откликнулся на стихи митрополита Филарета почтительными стансами **«В часы забав или праздной скуки...»**, выразив в них благодарность за наставление и признав грех:

И ныне с высоты духовной
Мне руку простираешь ты
И силой кроткой и любовной
Смиряешь буйные мечты.

В других стихотворениях Пушкин непосредственно обращается к вечным темам в связи с волнующими его идеями современности.

«Поэт» («Пока не требует поэта...») (1827). Стихотворение продолжает тему «Пророка». Оба стихотворения объединяют многочисленные образные и словесные переклички: «священная жертва» напоминает о страданиях человека, преображаемого в пророка, слова «Но лишь божественный глагол...» подчеркивают повелительный призыв к поэтическому служению. Общим выступает и мотив внезапной избранности, а также родственность поэтического творчества религиозному служению, а призвание поэта — религиозному посвящению.

Однако в «Пророке» речь идет о полном духовном и даже физическом преображении человека, о рождении в человеке пророка. Человек и пророк там не сочетаемы: нельзя стать пророком и остаться человеком. Ко времени создания стихотворения «Поэт» Пушкин внес в оставшееся романтическим представление о поэте важную поправку: теперь поэт для него «просто человек». Человек и поэт — разные состояния одного и того же лица: творческое и нетворческое.

Два состояния — обыкновенное, «прозаическое» и «вдохновенное», «поэтическое» — даны в резком и открытом столкновении, чему соответствует и двухчастная композиция. «Избранник» принадлежит двум мирам и обладает способностью мгновенно переноситься из «суетного света» в область творчества, мгновенно получать и терять те или иные свойства.

В первой части представлен житейский облик поэта. Здесь он обычный человек, ничем не выделяющийся из толпы, душа его «вкушает хладный сон». Значит, для Пушкина в повседневной жизни душа не принимает участия, ее энергия и активность замирают. Вторая часть посвящена пробуждению поэта от «хладного сна». Причина пробуждения — неожиданно прозвучавшее божественное слово. Разбуженный «божественным глаголом», поэт становится подобным пророку из одноименного стихотворения. Теперь все его поведение меняется: его тяготит суета действительности, ему чужда толпа, в нем растет потребность в уединении, в одиночестве, в сближении с природой. Так появляется характерный для поздней лирики Пушкина мотив побега. Бегство от толпы означает возвращение к поэзии и предшествует творчеству души.

Когда человек находится «средь людей ничтожных мира», он не одинок, но не отличим от всех смертных, и жизнь его бессмысленна. Как только он обретает дар поэта, он резко выделяется из толпы и оказывается трагически одиноким, однако жизнь его наполняется смыслом. При этом мотив перевоплощения (метаморфозы) касается только поэта, поскольку толпа не может переродиться. Это углубляет соотношение между человеком и поэтом.

Казалось бы, противоречие двух состояний — творческого и нетворческого — ведет к несовместимости человека и поэта в одном лице или к открытию подлинного и ложного, искаженного лика. Так было у романтиков: поэт — всегда избранник, обыкновенный смертный — всегда человек толпы. У Пушкина иначе: речь идет об одной личности, оба лика которой истинны. В нетворческие минуты поэт является миру в житейском облике. И все-таки в нем сохраняется отличие от человека толпы — способность к преображению. Подобие одного лика другому не означает тождества. Комментарием, проясняющим эту сторону стихотворения, служат слова Пушкина из письма к П.А. Вяземскому (1825) о Байроне: «Толпа <...> в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям мо-

гущего <...>. Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он мал и мерзок не так, как вы, — иначе».

Стихотворение «Поэт» посвящено не только этой проблеме. В нем отражено и частное настроение поэта после Михайловского. Вернувшись из ссылки, он оказался в вихре света, и в обществе пошли толки, осуждающие его жизнь. В этой обстановке возникло стихотворение, в котором Пушкин передал чувство душевной раздвоенности, беспокоившее и тревожившее его. Так как Пушкин хотел сохранить цельность личности, то противоречие, которое лежит в основе стихотворения, никак нельзя считать нормой бытия поэта, а только ступенью в его духовном развитии.

Слухи в обществе, касающиеся его поэзии, побуждают Пушкина возвратиться к размышлениям о поэтическом служении и огласить свою позицию. Неизменной в ней остается мысль о самодостаточности поэзии («Цель поэзии — поэзия»), о принципиальном одиночестве поэта и свободе поэтического вдохновения.

«Поэту» (1830). Этим идеям посвящен сонет «Поэту», в котором Пушкин, в отличие от своих современников (Баратынский) и продолжателей (Лермонтов), занял совершенно иную позицию относительно проблемы «поэт и народ».

Баратынский и Лермонтов скорбят о том, что поэт не находит отклика в народе, что он трагически одинок и поет для себя. Поэт, не получая ответного отзыва народа (толпы), находится в тягостной изоляции и даже не может оценить свой талант, потому что право оценки принадлежит не поэту, а народу. Поэт не знает, есть у него талант или нет. Баратынский вопрошает:

Меж нас не ведает поэт,
Высок его полет иль нет.

Лермонтов пишет о том, что «В наш век изнеженный» поэт «свое утратил назначенье», что в его вдохновенье нет «признака небес», что оно только «тяжелый бред души... больной Иль пленной мысли раздраженье», что поэта не понимают и изгоняют. Главная беда состоит в трагическом духовном одиночестве поэта, вызванном непониманием со стороны толпы.

Пушкин иначе смотрит на проблему «Поэт и народ». Он начинает сонет с отрицания какой-либо необходимости прислу-

шиваться к мнению народа и всерьез принимать его оценки, которые всегда несправедливы и преходящи:

Поэт! не дорожи любовию народной.

Здесь проявляется не только глубокое сомнение в том, что поэзия может «исправить» «сердца», т. е. выполнить дидактическую или педагогическую задачу, но что она вообще может и должна удовлетворять утилитарно-нравственные и материальные интересы и запросы толпы. К этим интересам и запросам поэзия не имеет никакого отношения.

Что же касается духовных интересов и запросов, то у толпы их нет. Обращаясь к толпе, романтики имели в виду толпу непросвещенную и светскую. Они всячески ее критиковали и обличали. Баратынский в стихотворении «Рифма» писал о «безжизненном сне» толпы, о «гробовом хладе света». Лермонтов в стихотворении «Не верь себе» писал о «черни простодушной», которая ничего не хочет знать ни о страданиях, ни о волнениях сердца. Пушкин решительно отверг всякие претензии толпы на «руководство» поэтом. Одиночество поэта — норма, а не нарушение, правило, а не исключение. Такая позиция трагична, как трагична и позиция романтиков. Если у романтиков поэта отчуждает толпа, то у Пушкина поэт отчуждает толпу[1]. Тем самым он утверждает внутреннюю свободу:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум...

Достоинство пушкинской позиции в том, что она предполагает свободу художника, свободу вдохновения и презрительно-равнодушное отношение к толпе. Романтики, презирая толпу, требовали ее внимания и втайне надеялись сохранить от нее независимость. Пушкин не собирается что-либо просить у толпы и не допускает «непосвященных» в мир поэта. У Пушкина между поэтом-избранником и Богом никто не стоит и стоять не может. Все попытки толпы вклиниться между поэтом и Богом и диктовать поэту условия творчества — нарушение естественно-

[1] В стихотворении «Эхо» тоже подчеркнуто творческое одиночество поэта: «Тебе же нет отзыва. Таков и ты, поэт...». Позиция Пушкина трагична, но трагизм и есть норма, установленная свыше, и потому естественно, что поэт не получает отзыва. В этой фразе нет осуждения или горечи, есть только констатация факта.

го порядка вещей. У поэта один повелитель — Бог, и высшая обязанность поэта — быть послушным его веленью. Отсюда атрибуты и образы священного действа — «алтарь», «огонь», «горит», «треножник».

Эти идеи Пушкина развиваются и конкретизируются в других стихотворениях, в частности в диалоге «Поэт и толпа».

«Поэт и толпа» (1828). Форма стихотворного «разговора» (диалога) уже была использована Пушкиным в стихотворении «Разговор Книгопродавца с Поэтом». В новом произведении развернут спор между Поэтом и собеседником-профаном (эпиграф: «Прочь, непосвященные»), касающийся взглядов на поэзию вообще и на творчество поэта.

Деля жизнь на реальную и идеальную, «чернь», «толпа» соглашается с тем, что целиком пребывает в реальной действительности и, признавая свою порочность, казнит себя. Не удовлетворяясь, однако, своим положением, она хочет с помощью поэзии «исправиться» и причаститься духовным ценностям. Тем самым она преследует утилитарно-корыстные цели и низводит поэзию до роли служанки своих желаний, до простого исправительного средства.

Поэт не может принять точку зрения «толпы»: поэзия как искусство не знает разделения на реальное и идеальное. Она универсальна, всеобща и обращена ко всем духовным и душевным силам человека, а не только к нравственному его существу. Если она и касается нравственности, то только в той степени, в какой нравственности свойственна поэтическая, эстетическая сторона, писал Пушкин. Поэзия чужда социального дидактизма и не рассчитывает на исправление пороков у читающих или слушающих сограждан. Наконец, поэзии нельзя предписать, о чем она должна петь. Божественный избранник принципиально свободен в своем вдохновении и подвластен только высшей силе. Это означает, что художественное произведение несет в себе собственное оправдание и собственную абсолютную ценность:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Позиция Поэта, таким образом, прямо противоположна позиции Черни. Поэт считает, что поэзия не предусматри-

вает потребительское отношение к себе, и потому ярость толпы, требующей у Поэта «пользы» и «смелых уроков», бессмысленна.

В стихотворении подвергнута критике философия Просвещения. Пушкин продолжает полемику с идеями просветителей, которые, по его мнению, противоположны искусству поэзии и его законам. Язык Черни насыщен понятиями просветительской философии («польза», «цель», «во благо нам употребляй», «смелые уроки», «Сердца собратьев исправляй»). Споря с толпой, Пушкин включает низкую лексику («печной горшок», «сор», «метла») в книжный поэтический язык («ропот дерзкий», «Ты червь земли, не сын небес», «Но мрамор сей ведь бог!..», «Не оживит вас лиры глас!»). Отказ принять точку зрения толпы проявляется в смене позиции: оставив собеседника-профана, Поэт обращается к своему творческому призванию, понимаемому в духе религиозного служения, что отражается в языке («алтарь», «жертвоприношение», «жрецы», «молитв»).

Собственная позиция Пушкина, близкая романтической и выраженная в заключительных словах Поэта, предстает, однако, не в эмоционально повышенной тональности, а в спокойной и мудро-созерцательной. Но это лишь одна ее грань. В то время, когда Пушкин заканчивает стихотворение «Поэт и толпа» непоколебимыми в своей твердости, уверенными словами «Не для житейского волненья...», сам он был недоволен собой, так как не в силах был в ту пору примирить исторический и гуманистический взгляды. В своих произведениях он то отдает предпочтение истории и осуждает эгоизм личности, не желающей подчинить личные претензии законам истории, то прославляет человечность, признавая ее самостоятельной и независимой от хода исторического процесса ценностью. Обе идеи существуют параллельно и не пересекаются.

Философия истории, которую в 1826—1829 гг. исповедывал Пушкин, исключала случайность и признавала только закономерность и необходимость. Если бы Пушкин был последователен, то он должен был смириться и склонить голову перед объективными историческими законами. К счастью, поэт не был последователен и покорен. В личном поведении (карточная игра, например) он постоянно бросал вызов судьбе и испытывал закономерность на прочность. В творческом отношении это проявляется во внимании к тем

сторонам и фактам реальности, которые противоречат гуманным идеалам и никак не свидетельствуют в пользу правоты истории, подрывая ее.

Помимо значительных лирических произведений, период 1826—1830 гг. отмечен большими по объему произведениями. Среди них — поэма «Полтава», «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» и незаконченный роман «Арап Петра Великого».

ЖАНР ПОЭМЫ. «ПОЛТАВА» (1828)

Эта историческая поэма продолжала тему Петра I, начатую «Стансами» и продолженную в написанном вслед за ними романе «Арап Петра Великого». Образ Петра I возник в эту пору в связи с надеждами Пушкина на просвещенного монарха, каким поэту казался Николай I.

Поэма «Полтава» посвящена победе русской армии над шведами в 1709 г. Композиционный центр поэмы — торжество русского оружия в знаменитой Полтавской битве. Главное достоинство Петра I, обеспечивающее победу, — выражение общенациональных интересов. Царь ставит перед собой цели государственного масштаба и значения, он далек от узкокорыстных, узколичных устремлений. Вследствие этого он единственный, кто навеки личными усилиями и трудами вписал себя в историю как великий государственный деятель:

Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,
Огромный памятник себе.

Антипод Петра I — украинский гетман Мазепа. Основу сюжета составляет история его измены, переплетенная с историей его любви к Марии, дочери его ближайшего друга и сподвижника Кочубея, оставшегося верным России, Петру I и казненного царем по навету Мазепы. Пушкин, по его собственным словам, не нашел в Мазепе ни одной привлекательной черты. Мазепа и в самом деле изображен хитрым, коварным и злобным человеком. Его аморальность, бесчестие, вероломство, мстительность и лицемерие превращают его в исчадие ада. В нем нет ничего святого. Он привык добиваться своих целей любой ценой, переступая через людей

и через кровь. Мазепа соблазняет свою крестницу, что по всем законам — светским и церковным — считалось тяжким преступлением, а отца ее предает публичной казни и уже приговоренного к смерти подвергает жестокой пытке, чтобы выведать у него признание, куда тот спрятал свои богатства.

У Пушкина вызывает отвращение не только Мазепа-человек, но и Мазепа-политик. В политической деятельности Мазепа также аморален: он воюет не за свободу Украины, а за личную власть, которую мыслит как деспотизм. Поэтому Пушкин настаивает на том, что Мазепа презирает свободу. Однако, обманывая своих сторонников и привлекая их мечтой о независимости Украины, которая была жемчужиной в короне русского царя, а не угнетенной и обираемой колонией, Мазепа представляет свою измену как борьбу за свободу. Пушкин проницательно обнажает лживость обещаний Мазепы: Украина, отпав от России, лишившись российской помощи и поддержки, стала бы легкой добычей Швеции или Польши и скоро потеряла бы свою независимость, а Швеция и Польша из друзей быстро превратились бы в захватчиков, которые растерзали бы Малороссию, как тогда называлась Украина. Практическая подготовка заговора представлена в поэме как гнусная польская интрига:

Торгуют царской головой,
Торгуют клятвами вассалов.

Истинные мотивы измены Мазепы чисто личные. Они хорошо известны Пушкину: месть оскорбившему его Петру I, хоть царь своей щедростью и лаской сделал все, чтобы загладить свою оплошность, ненасытное властолюбие, желание отторгнуть Украину от России и стать «царем Украйны»:

И скоро в смутах, в бранных спорах,
Быть может, трон воздвигну я.

В этих условиях Мазепа сделал ошибочную ставку на Польшу и Швецию.

Есть, однако, и еще одна тайная причина вражды Мазепы к Петру I: украинскому гетману ненавистны преобразования русского царя. Мазепа хотел бы направить развитие Украины вспять, в прошлое. Недаром его окружают «друзья кровавой

старины». Сторонники Мазепы подобны московским стрельцам, поднявшим неправый бунт.

Поэма запечатлела знаменательный исторический итог: Карл XII и вместе с ним Мазепа терпят поражение и вынуждены бежать. В чем причины победы Петра I и его сподвижников?

Байрон написал поэму «Мазепа», в которой объяснил поражение Карла XII и Мазепы случайностью истории: трагизм истории в том, что вчерашний победитель сегодня оказывается побежденным. Тем самым в истории мира нет закономерности и царствует случайность.

Пушкин читал поэму Байрона и выдвинул свою точку зрения. В его поэме утверждается иное. Да, говорит Пушкин, вчерашний победитель сегодня оказывается побежденным, но это происходит не потому, что история — царство сплошного случая. В истории есть закономерность: Мазепа может коварно погубить невинного, честного и преданного Кочубея, но в конце концов все встает на свои места, и Петр I торжествует над Мазепой так же, как молодая держава, рвущаяся к морю, к дружбе с другими европейскими странами, к свету, к просвещению, к процветанию и благоденствию празднует победу над Карлом XII, который хотел задержать ее развитие, оружием помешав намеченным прогрессивным начинаниям.

«Полтава», несмотря на ее исторический характер, тесно связана с современностью не только своей философией, но и сюжетом.

Речь идет о явной ошибке Петра I, поверившего Мазепе и не поверившего Кочубею, сообщившему царю об измене гетмана[1]. В историю Мазепы включен рассказ о «бунте» Кочубея, который построен так, чтобы вызвать у читателя ассоциации с недавними событиями декабря 1825 г. и последующими репрессиями. Богатый и знатный Кочубей, принадлежавший к аристократическим родам Украины, проявил исключительную решимость и организовал нечто вроде заговора против всесильного гетмана, любимца Петра I. Он хотел защитить честь, достоинство, собственные права и думал о счастье своей родины. Но замысел его был раскрыт, а за этим последовала жестокая, мучительная и несправедливая казнь его и близких к нему людей. В поэме она выдвинута в самый центр повествования и

[1] См.: *Гуревич А.М.* «Полтава». В кн.: А.С. Пушкин. Школьный энциклопедический словарь. М., 2000. С. 153—155.

изображена особенно красочно, подчеркнуто эмоционально, с рядом запоминающихся многозначительных деталей.

Историей Кочубея «Полтава» включалась в число злободневных произведений. Заговор, действия Кочубея, неправая казнь получают особое смысловое наполнение — не только личного, но и общественного значения. Здесь слились обе линии повествования — историческая и личная. Поскольку казнь Кочубея — очевидная ошибка Петра I, то Пушкин намекал ею на такую же ошибку Николая I, казнившего декабристов. С точки зрения Пушкина, декабристы выступили в защиту своих исконных прав родового, аристократического дворянства, которое было унижено и отстранено от управления страной. В этом смысле мятеж декабристов, в котором приняли участие отпрыски родовитых аристократических семейств, был в глазах Пушкина отчасти исторически оправдан. Следовательно, в «Полтаве» содержался и урок Николаю I, и назидание ему: император призывался к союзу с древнейшими родами, к союзу с древней аристократией.

В «Полтаве» возникнет и другая идея, которая получит развитие в более позднее время. Речь идет об идее «милости», о «прощении» царем своих врагов-учителей. Мстительному и жестокому Мазепе, не умеющему прощать, противопоставлен милосердный русский царь, прощающий обиды и поднимающий кубок за врагов, научивших его воевать. Эта идея также связана с побуждением, обращенным к Николаю I, помиловать декабристов. В дальнейшем творчестве Пушкина она будет сопряжена с идеей гуманизма, в духе которого Пушкин наметит разрешение исторических, социальных и иных противоречий.

Другим важным, но незаконченным произведением стала в этот период поэма **«Тазит» (1829—1830)**. Название ее Пушкину не принадлежит и дано редакторами. Ее замысел возник на Кавказе. Это вторая «кавказская поэма» и последнее обращение Пушкина к опыту байронической поэмы. В центре ее — столкновение двух мироощущений и их носителей — Гасуба и Тазита. Гасуб держится взглядов «естественного» человека, Тазит — цивилизованного. В отличие от «Кавказского пленника», где частная история дана отдельно от исторического фона, вынесенного в эпилог, в «Тазите» через личную судьбу проходит судьба историческая, человек включается в реальные исторические связи. В «Кавказском пленнике» преобладает лирическая стихия, в «Тазите» — повествовательная, эпическая.

К 1826—1830 годам относятся первые обращения Пушкина к прозе.

«Арап Петра Великого» (1827—1829). Название этого неоконченного исторического романа Пушкину также не принадлежит и дано редакто-

рами. Как ясно из заглавия, он связан с темой Петра I и с «семейственными преданиями». Обращение Пушкина к исторической прозе было предопределено ее успехами в европейской (Вальтер Скотт и другие романисты) и в русской литературе (М. Загоскин, И. Лажечников и др.). Кроме того, как говорил Пушкин, «лета к суровой прозе клонят».

Друг Пушкина А.Н. Вульф писал: «Главной завязкой этого романа будет неверность жены сего арапа, которая родила ему белого ребенка и за то была посажена в монастырь». В романе развернуты контрастные сцены — «парижские» и «русские», черты «старого» и «нового» быта. Личность главного героя определяет историческое время с его настоятельной потребностью в преобразованиях: Ибрагим становится на сторону Петра I и оказывается в числе преобразователей-патриотов, в которых Россия испытывает острую нужду. Для «огромной мастерской», какую представляла собой Россия, нужны были наделенные природным умом и образованные работники. Одним из них и стал Ибрагим, отправленный Петром Великим во Францию. Возвращаясь из Франции в Петербург, Ибрагим сравнивает Россию с Францией и делает выбор в пользу России и ее социально-культурного уклада. Франция в его глазах — «общий вихрь» «веселых забав», тогда как Россия — мастерская, где «каждый работник, подчиненный общему порядку, занят своим делом». Отчетливо противопоставлены герцог Орлеанский, жаждущий наслаждений и пребывающий в растерянности, и Петр I, государь «Высокой души», «вечный работник на троне».

«Арап Петра Великого» и углубление понятия о художественном историзме. Художественный историзм Пушкина в новом романе по сравнению с «Борисом Годуновым» заметно вырос и дополнился новыми качествами.

Художественный историзм — это не буквально следование историческим фактам, а вымысел, основанный, как учил Вальтер Скотт, на угадывании примет исторической действительности. Следовательно, художественный историзм не сводится к фактографии, которая может даже уводить от историзма в сторону. Например, Пушкин придумывает сцену, в которой возвращающийся Ибрагим встречает близ Петербурга царя. Петр I выехал навстречу своему крестнику. В истории такого эпизода не зафиксировано, но он, как верно писал Вяземский, *мог быть*. Историческое и психологическое объяснение этому поступку Петра Великого очевидно: он гордится построенным городом, его «прошпектами», Невой, кораблями на ней и хочет сам показать своему любимцу достигнутые успехи. Понятно, почему он нетерпелив и горяч. Эта сцена означает, что художественный историзм предполагает конкретно-психологическую мотивировку того или иного поступка в духе атмосферы, характеризующей эпоху.

Другим прозаическим произведением Пушкина, написанным в жанре путешествия-очерка было **«Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года»**, начатое в 1829 г., а законченное в 1835 г. 1 мая 1829 г. Пуш-

кин самовольно отправился на Кавказ в действующую армию к местам русско-турецкой войны. На протяжении всей поездки Пушкин ведет записи, которые потом легли в основу его произведения. Первоначальный замысел — рассказать о путешествии — дополнился впоследствии, по предположению Ю.Н. Тынянова, намерением дать ответ на книгу путешествий французского дипломатического агента Виктора Фонтанье. Текст «Путешествия в Арзрум...» состоит из предисловия, пяти глав, приложения, включающего «Заметку о секте езидов» и «Маршрут от Тифлиса до Арзрума». Произведение написано в свободном стиле, с подробным описанием встреченных мест, событий, людей. Одно из самых ценных свидетельств — описание встречи гроба с телом Грибоедова, которая навела Пушкина на воспоминания и оценку всей деятельности автора «Горя от ума».

Период 1826 — первой половины 1830 г. ознаменовался в лирике увеличением числа стихотворений философского характера. Пушкин продолжил спор с философско-эстетическими идеями Просвещения, углубил романтическое представление о поэте-избраннике, внеся в него поправки, делающие образ поэта более «простым» и земным. Основным жанром лирики остается элегия, главные признаки которой — гармония противоречивых чувств и живая, разговорная интонация неторопливого раздумья. Она создается путем совмещения различных стилей. Элегия все больше превращается в стихотворение свободной формы, независимое от каких-либо регламентаций и правил. Такая тенденция свойственна и другим жанрам. Это означает, что Пушкин получил возможность свободно, не оглядываясь на тему, устаревшие жанровые приличия, выражать свой внутренний мир. Стиль лирики также становится проще и теряет книжную, литературную перифрастичность. Вместе с тем Пушкин тонко чувствует заложенные в жанре возможности, опирается на них и заново вызывает к жизни, освежая свой жанровый и стилистический арсенал. По этому пути он пойдет и в дальнейшем.

В этот период Пушкин впрямую обращается к прозе, намечая переход к ней в последующие годы. В прозе и в поэмах вызревают новые социальные и философские идеи, формируется новый (одни исследователи назовут его *универсальным*, другие — *онтологическим*, третьи — *реалистическим*) стиль будущих поэтических и прозаических произведений.

1830-е ГОДЫ (1830—1837). БОЛДИНСКИЕ ОСЕНИ 1830 И 1833 ГОДОВ

Несколько событий в жизни Пушкина оказали влияние на его жизнь и творчество 1830-х годов. Среди них: сватовство к Н.Н. Гончаровой и брак с ней, польское восстание, на которое откликнулся поэт несколькими произведениями, разочарование в Николае I и переход в оппозицию, непристойное вмешательство Дантеса в семейные отношения поэта.

Пушкин продолжал в 1830-е годы жить напряженной творческой жизнью. Особенность этого периода — уменьшение доли лирических произведений и увеличение доли прозы («Повести И.П. Белкина, изданные А.П.», «Дубровский», «Капитанская дочка», «Пиковая дама», «Кирджали» и целый ряд незаконченных произведений), внимание к жанру поэмы («Медный всадник», «Домик в Коломне»), в том числе драматической («Анджело»), и новое обращение после «Бориса Годунова» к жанру драмы («маленькие трагедии»).

ЛИРИКА 1830—1837 ГОДОВ

В поле зрения Пушкина — общечеловеческие и современные темы и проблемы: любовь, творчество, забвение и бессмертие, соотношение социального и общечеловеческого, дом и родина, жизнь и смерть. В это время написаны такие значительные лирические произведения, как «Бесы», «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), «Труд», «Прощанье», «Мадонна», «Суровый Дант не презирал сонета...», «Новоселье», «Герой», «Эхо», «На перевод Илиады», «Мальчику», «Кто из богов мне возвратил...», «Чистый лоснится пол...», «Славная флейта, Феон...», «Узнают коней ретивых...», «Поредели, побелели...», «Что же сухо в чаше дно?», «Рифма», «Царскосельская статуя», «Я здесь, Инезилья...», «Заклинание», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «В начале жизни школу помню я...», «Моя родословная», «Клеветникам России», «Для берегов отчизны дальной...», «Красавица», «Перед гробницею святой...», «Бородинская годовщина», «Полководец», «Когда б не смутное влеченье...», «Песни западных славян», «Осень», «Вновь я посетил...», «Я думал, сердце позабыло...», «Не дай мне, Бог, сойти с ума...», «Пора, мой друг, пора...», «Туча», «Пир Петра Первого», «Художнику», «Мирская власть», «Из Пиндемонти», «Отцы пустынники и жены непорочны...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», «На статую играющего в бабки», «На статую играющего в свайку», «Была пора: наш праздник молодой...», «О, нет, мне жизнь не надоела...» и др.

Если в сонете «Поэту» оживает идея самоценности поэтического труда, то другие произведения посвящены историческим размышлениям. Самым важным для человека Пушкин считал укорененность в отечественной ис-

тории. Она обеспечивает человеку устойчивость, причастность к культуре и личное достоинство. «Любовь к родному пепелищу, Любовь к отеческим гробам» вселяет уверенность в жизни и воспитывает свободолюбие:

На них основано от века
По воле Бога самого
Самостоянье человека,
Залог величия его.

«Самостоянье человека» превращает его в личность, вошедшую в историю, независимо от того, прославился он или нет. Поскольку история для Пушкина — не отвлеченная борьба социальных сил, а живая связь всех людей, то чувство собственного достоинства, душевное богатство, проявляемое человеком, делают его частью отечественной истории, одним из звеньев в цепи от поколения к поколению, от пращуров к внукам. С такой точки зрения русское дворянство важная культурная сила.

В послании **«К вельможе»** (1830) поэт утверждает устойчивость культурных интересов, историческую ценность дворянской культуры, ее политическую значимость и эстетическую привлекательность. Он обращается к живому наследнику культуры XVIII в. князю Н.Б. Юсупову, которого называет счастливым человеком, насладившимся сполна роскошью и удовольствиями:

Ты понял жизни цель: счастливый человек,
Для жизни ты живешь.

В стихотворении сопоставлены и противопоставлены Юсупов и Пушкин. Юсупов предавался наслаждениям жизни и богато разнообразил свои переживания, при этом его позиция созерцательна: он не участвует «в волнениях мирских» и не чувствует в душе внутреннего разлада. Бурная историческая жизнь, которой он был свидетелем, прошла мимо него, но это не значит, что он не понимал ее и не ощущал ни своего, ни нового времени. Поэт, в отличие от своего умудренного опытом и скептического собеседника, жаждет соприкоснуться со всеми яркими частными и историческими событиями. В нем чувствуется огромный общественный темперамент. Он хотел бы быть участником истории, если бы ему довелось жить в ту эпоху. Поэтому он столь заинтересованно раскрывает перспективу исторических деяний XVIII в.

Пушкинская «аристократическая оппозиция» в политике и особенно в литературе, защита прав древних родов и объединение в один круг писателей, связанных с дворянской культурой и возникшими в ее среде эстетическими вкусами, вызвала недовольство и яростные насмешки Булгарина, Греча и братьев Полевых. Булгарин напечатал вызывающе оскорбительную статью о происхождении поэта, в которой обидно задел не только Пушкина, но также его предков и мать. Поэт ответил ему сатири-

ческим стихотворением в духе куплетов Беранже **«Моя родословная»** (1830). Пушкин иронически согласился с булгаринским прозвищем («мещанин»), но всем содержанием стихотворения отверг его и гордо защитил честь и славную роль своего рода и себя как национального поэта в истории России. Он особенно подчеркнул, что, по сравнению с нынешними аристократами-выскочками, которые в прошлом отличились только тем, что торговали блинами, ваксили сапоги, пели на клиросе, его предок был сподвижником Петра Великого.

С мыслью о причастности человека к истории и ощущением себя частью исторического потока, а не замкнутого в узком мире существа связана идея построения собственного дома. Пушкин остро ощутил потребность в женитьбе, семье и перемене до тех пор кочевого быта. Он радовался, что его знакомцу, историку М.П. Погодину, удалось обрести домашний уют (**«Новоселье»**).

Женитьба на Н.Н. Гончаровой мыслилась Пушкину достижением счастья. Он был влюблен, очарован («огончарован») красотой и прелестью невесты. Восхищенный ее обликом, перед отъездом в Болдино поэт написал знаменитый сонет «Мадона».

«Мадонна» (1830). В стихотворении сопоставлены произведение искусства, совмещенное с иконой Божьей Матери (Мадонной), и облик живой возлюбленной. В образе возлюбленной идеал неземной красоты, изображенной на картине. Тем самым земной красоте поэт придает черты добродетели и святости. Одновременно образ мадонны «оживает», произведение искусства обретает ценность живого существа не в переносном, а в прямом смысле: «божественная красота» является в земном обличье. Пушкин сочетает в сонете возвышенное любовное чувство, восхищение прекрасным и религиозное умиление духовной святостью. По-видимому, Пушкин сознательно сблизил неземное с земным, которые, перетекая друг в друга, делаются неразличимыми. Это дало повод обвинить поэта в кощунстве: выражение «Чистейшей прелести чистейший образец» содержало двусмысленность (старое значение слова «прелесть» — «прельщение», соблазн, чары, нечто нечистое).

Предстоящая женитьба была поворотным событием в судьбе Пушкина. Жизнь надо было выстраивать по-новому и, главное, совместить прозу семейной жизни с ее поэзией. Поэт задумал построить дом на фундаменте правды и простоты, независимости от всего окружающего, на непременном соблюдении семейной тайны. Жена мыслилась Пушкину возлюбленной, матерью, хозяйкой и помощницей, а семейное счастье связывалось с домом, с уютом, покоем, творческим трудом и тихими радостями домашнего быта. Все это противоречило представлениям о семье раннего Пушкина и тогдашнего общества, в котором преобладали романтические предрассудки. Согласно им, *поэт* и *брак* несовместимы. «Я боюсь за вас, — писала Пушкину Е.М. Хитрово, его верный и преданный друг, — меня страшит прозаическая сторона брака!» И тут же добавляла, что поэту больше приличествуют страдания и несчастия, чем «полное счастье» в браке, потому что это «убивает способности». Пушкину был зна-

ком этот романтический взгляд. Позднее, будучи в Болдине, он оспорил его в стихотворении «Ответ анониму». Он уверен, что и в прозе жизни есть высокая поэзия. Этот новый взгляд распространяется на всю действительность и искусство. Ему подчиняются и быт, и творчество. «До сих пор, — писал Пушкин своему приятелю Н.И. Кривцову, — я жил иначе, как обыкновенно живут <...> В тридцать лет люди обыкновенно женятся — я поступаю как люди...». В этом и состояло нарушение принятого романтического типа поведения. Жить просто и находить в этом поэзию труднее, чем демонстрировать романтическую исключительность.

В преддверии женитьбы летом 1830 г. Пушкин приехал в Болдино, чтобы войти во владение имением. В Болдино из-за начавшейся эпидемии холеры он пробыл три месяца. Хлопоты по семейным делам, неблагоприятные отклики в печати омрачали настроение поэта. Поэма «Полтава» была встречена холодно, в журналах писали об упадке его таланта и упрекали в подражательстве. Булгарин опубликовал фельетон, в котором утверждал, что Пушкин «в своих сочинениях не обнаружил ни одной высокой мысли, ни одного возвышенного чувства, ни одной полезной истины...». «Вестник Европы» назвал поэта «великим человеком на малые дела».

Пушкину было от чего прийти в отчаяние. Однако вынужденное пребывание в Болдине отмечено невиданным взлетом пушкинского гения. Здесь он закончил роман «Евгений Онегин», создал «Повести И.П. Белкина, изданные А.П.», «Историю села Горюхино», небольшие драматические произведения, названные в одном из писем «маленькими трагедиями», народно-лирическую драму «Русалка», поэму «Домик в Коломне», «Сказку о попе и его работнике Балде» и несколько прекрасных лирических стихотворений.

Первые стихотворения, написанные в Болдине, отражают мрачные и светлые ожидания и предчувствия Пушкина.

«Бесы» (1830). В этом стихотворении, близком к балладе, в иносказательной форме выразилось подавленное душевное состояние поэта.

Народная фантастика часто видела в метели что-то бесовское, колдовское, завораживающее и губительное. С помощью ритма Пушкин в образной системе воссоздает страшную картину метели, в которой заблудились ямщик и барин. Их охватывает общее чувство:

Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин.

Картина бессмысленного кружения, снеговой метели, стонущей вьюги перерастает в многозначный символический образ. Из хаотической бессмысленности произвольно выхватываются отдельные видения. Они то угрожают, то вселяют тоску одиночества и беспомощности, то дразнят миражами. Лишь некоторые видения несут какой-то смысл. Так прочитывается тема заблудшего человека, обуреваемого враждебными ему силами зла и рока и угадывается намек на неясность пути человечества и исторического пути России («Сбились мы. Что делать нам!»). Рефреном проходят строки «Мчатся тучи, вьются тучи...», в которых выражено торжество разбушевавшейся стихии. Композиция стихотворения явно передает нарастание хаоса, усиливающуюся бессмысленность происходящего и углубление щемящей тоски, перерастающей в душевный надрыв. Даже природа и духи, внушающие страх, тяготятся неразумностью и страдают («вьюга плачет», бесы «жалобно поют»), подчиняясь неуправляемому хаосу. Иррациональность жизни рождает в лирическом «я» переживания, сходные с теми, которые свойственны природе и духам («Визгом жалобным и воем Надрывая сердце мне...»).

Пушкин, привыкший светлым разумом постигать смысл жизни, передает в «Бесах» внезапное бессилие ума, не могущего понять представшую его глазам хаотическую действительность, лишенную порядка и стройности. Поэт не страшился стихии и отважно бросался в схватку с ней. Страх, о котором он писал в «Бесах», вызван прежде всего ощущением, пусть временным и быстро прошедшим, неразумности действительности и, главное, ее неподатливости рациональному объяснению, относительной беспомощности разума. Угроза непонимания мира равносильна угрозе сойти с ума. Эта мысль внезапно поразила Пушкина, и он не однажды возвращался к ней. Но поэт сопротивлялся хаосу действительности, доверяясь своему ясному уму. На другой день после «Бесов» была написана «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), где теме разума отведено почетное место.

«Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...») (1830). В элегии Пушкин подводил итог прожитой жизни. В ней выражены те же настроения горечи, уныния, печали, душевной смуты, те же невеселые предчувствия:

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Однако заканчивается стихотворение не мыслью о безнадежности и безысходности жизни, а мудрым и просветленным приятием ее:

Но не хочу, о други, умирать,
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

Пушкинская «Элегия» разделена на две части и состоит из четырнадцати стихов (шесть в первой и восемь во второй). Четырнадцать строк — это количество стихов в сонете, но в нем другая рифмовка. В пушкинском стихотворении рифмуются соседние стихи (парная рифмовка). И все-таки в стихотворении просматривается тяготение к жесткой форме, придающей точность, ясность и порядок чувству и мысли.

В первой части поэт вспоминает свою юность («безумные лета»), от которой осталось лишь «смутное похмелье». Воспоминания не исчезают, а еще сильнее ранят сердце. Настоящее тоже тяжело. Оно не дает ни счастья, ни покоя.

Вторая часть опровергает первую. Поэт, вопреки всем традиционным элегиям, поет о том, что хочет жить не для счастья, не для покоя, а чтобы «мыслить и страдать». Временному бессилию ума в «Бесах» и «безумству» беспечной юности противопоставлена могучая сила зрелого разума, способность «мыслить и страдать» как одна из самых высоких ценностей личности.

Заканчивая стихотворение, Пушкин пишет о «закате печальном», о «прощальной улыбке», сменяя серьезный, размышляющий тон элегии на более легкий, сочетающий и печаль, и лукавую шутку:

И, может быть, на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Поэт видит впереди суровое будущее, в котором, однако, есть свет ума и улыбка любви.

Стихотворение совершенно по красоте: строфическая асимметрия гармонически уравновешивается регулярным чередованием мужских и женских рифм, а начальные и финальные женские рифмы образуют кольцо. Столь же гармонична и временная структура: в первой строфе говорится о прошлом и настоящем, во второй — о настоящем и будущем. Тем самым прошлое и будущее объемлют настоящее. В первой строфе нет глаголов, и настроение лирического героя передано в пассивных грамматических формах («мне тяжело», «сулит мне»).

Во второй части происходит эмоциональный взрыв: усиливается роль глаголов первого лица со значениями прямого волеизъявления. Если в первой части господствует элегическое восприятие жизни, которое подчиняется непреодолимым законам времени, то во второй трагизм бытия просветлен сознательным и мужественным приятием жизненных страданий.

Из знакомства с первыми стихотворениями, написанными в Болдино, становится очевидно, что в лирике 1830-х гг. усиливаются обобщающее и философское начала. Пушкин стремится понять смысл жизни. Характерным для такой творческой установки является стихотворение **«Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»**, где относительно жизни прямо декларировано:

Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

По своим темам и мотивам лирика в Болдино, как всегда у Пушкина, чрезвычайно многообразна.

Поэт написал несколько коротких *в духе греческой антологической лирики* стихотворений: **«Царскосельская статуя»**, **«Отрок»**, отозвался на перевод «Илиады» Гнедича и почтил стихотворением **«Труд»** окончание романа «Евгений Онегин». В антологических стихотворениях проявилась его редкая способность пластически выразительно схватывать мимолетность бытия, останавливать мгновение, запечатлевать движение.

Здесь же, в Болдине, Пушкин продолжил спор с критикой (**«Румяный крик мой, насмешник толстопузый...»**), отстаивая право поэта писать об обыкновенных и даже «низких» предметах, которые числились по «ведомству» прозы. Сюда же относится эпиграмма на Булгарина. Вероятно, в связи с работой над «Каменным гостем» и «Пиром во время чумы» возникают у Пушкина стихотворения, навеянные испанской (**«Я здесь, Инезилья...»**) и английской (**«Пью за здравие Мери...»**) поэзией.

Из любовных стихотворений одно (**«Прощанье»**), возможно, имеет в виду Е.К. Воронцову[1], два других — **«Заклинание»** и **«Для берегов отчизны дальной...»** — связаны, предположительно, с воспоминаниями об одесской возлюбленной Пушки-

[1] В предварительном списке стихотворений, предназначавшемся для издания 1832 г., стихотворение названо «К E.W.». Этими литерами, написанными в виде монограммы, Пушкин обозначал имя Елизаветы Воронцовой. На этом основании

на Амалии Ризнич. Перед женитьбой поэт, прощаясь с бурной юностью, вспомнил своих бывших возлюбленных, оставивших глубокий след в его жизни.

В Болдино Пушкин заново продумывал свои исторические воззрения. Он приходит к выводу, что не всякое историческое движение ценно, а только то, которое человечно или имеет человечность своей целью. Теперь гуманность выступает мерой исторического процесса. Пример такого соединения истории и гуманности — стихотворение «Герой».

«Герой» (1830). Поводом к созданию стихотворения послужило следующее обстоятельство: во время эпидемии холеры Николай I прибыл в Москву[1]. Пушкин оценил этот мужественный жест. Он увидел в нем соединение смелости и человеколюбия. История смыкалась с гуманностью. Поэт сразу же подумал о декабристах: если в царе жива человечность, если его сердце не остыло, то не умерла надежда на милость и прощение ссыльных. Стало быть, русский император руководствуется не только объективными государственными соображениями, но и гуманностью, во имя ее подвергая свою жизнь опасности. «Какой государь? молодец! — восклицает Пушкин в письме к Вяземскому, — того и гляди, что наших каторжников простит — дай Бог ему здоровье».

Чтобы стихотворение не вызвало подозрения в лести, Пушкин взял сюжетом свидетельство о том, что Наполеон в 1799 г. посетил чумный госпиталь в Яффе и будто там пожимал руки больным.

Стихотворение «Герой» построено в виде беседы Друга и Поэта. Друг спрашивает Поэта, что же он более всего ценит в деятельности Наполеона — счастливые военные победы или успехи на гражданском поприще («жезл диктаторский»). На это Поэт отвечает, что ему дороже всего картина милосердия, человечности. И когда Друг возражает, что «историк строгий» не подтверждает факта прикосновения к чумным, Поэт произносит:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...

стихотворение относят к ней. Однако сомнительно, чтобы к Е.К. Воронцовой (1792—1889) при ее жизни Пушкин дерзнул бы отнести слова:

...Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя твой друг угас.

[1] После текста стихотворения Пушкин поставил дату: «29 сентября 1830. Москва».

Эти слова не означают желания приукрасить историю. Суть в другом. «Хладная посредственность» склонна дурно думать о человечестве, меряя его на свой аршин. Собственные качества она готова приписать всем людям, чтобы оправдать свою низость. «Нас возвышающий обман» с такой точки зрения правдивее узкой и корыстной «правды» толпы даже в том случае, если единичный факт на ее стороне. Поэт не хочет плохо думать о человечестве, он верит в чувство гуманности, близкое многим. Милосердие делает «нас» людьми («Оставь герою сердце... что Он будет без него? Тиран...»).

Надежды на гуманность царя не сбылись, но Пушкин не отказался от мысли, согласно которой человечность должна определять историческое движение вперед и идея гуманности должна стать ведущим принципом государственного устройства. В Болдино начинает приобретать ясные очертания убеждение в том, что гуманность — категория политическая, что политика обязана быть человечной. Социально-философская и художественная глубина, всемирная масштабность новых идей, созревавших в Болдино, с особой очевидностью проявились в последующем творчестве поэта, соединившись с переживанием вечного и постоянного изменения мира и человека, как неиссякаемого источника жизни, с верой в незыблемость глобальных законов, управляющих бытием.

Тема человечности, выступающая в многосторонних и разнообразных вариантах (человеческое братство, солидарность, прощение, милость и т. д.), волнует Пушкина и в дальнейшем. С нею связаны такие произведения, как драматическая поэма «Анджело», стихотворения «Пир Петра Первого», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

«Пир Петра Первого» (1835). Здесь тема Петра Великого, громко прозвучавшая сразу после возвращения Пушкина из ссылки в Михайловское, повернута новой гранью. Стихотворение начинается с описания праздника на Неве и веселого пира в царском дома. Далее Пушкин перечисляет обычные темы одических песнопений, героем которых был Петр I. Празднества посвящались победам русской армии и флота над шведами или другими грозными врагами, началу строительства флота, годовщине Полтавской битвы, рождению царского сына, именинам (тезоименитствам) царя, царицы и их детей. Однако Пушкин отвергает все эти достойные од «высокие» события. Он выдвигает новый и, казалось бы, тихий, мирный и

совсем несвойственный одам повод: милость как знак человечности. Милосердие к поверженным[1] становится равноправной с громкими военными победами и такой же высокой одической темой. Здесь отчетливо видно, что Пушкин следует одической традиции, что он не бунтует против жанра, а раздвигает его границы. Вкладывая в жанр оды новое содержание, поэт, опираясь на внутренние возможности, перестраивает его. С точки зрения поэта, чувство милости требует от царя столь же большого человеческого мужества, нравственной силы и мудрости, как доблесть, отвага и стратегический ум на войне. Милость нужна не только врагам, виновным подданным, но и самому царю, чтобы сердце его не зачерствело и не превратилось в камень. Только так он может сохранить человечность и подлинное величие. Недаром в стихотворении больше подчеркнута радость царя, чем радость прощенных им («Светел сердцем и лицом...», «И прощенье торжествует, Как победу над врагом»). Часто встречаемая в одах метафора «Петр — земной бог» своеобразно реализуется у Пушкина: царь уподоблен священнику, отпускающему грехи («Виноватому вину Отпуская, веселится...»). Гром славы, вызванный милостью Петра Первого, оглашает даль:

И Нева пальбой тяжелой
Далеко потрясена.

И в этом стихотворении, как и в «Герое», Пушкин вновь напоминал царю о необходимости простить декабристов[2]. В стихотворении снова давался урок императору: Петр Первый потому и был чудотворцем-исполином, что умел встать выше мелкой мстительности. От того, как поступит Николай I, — воспримет он урок или проигнорирует его, — зависит представление о личности царя — человечески значительной или ничтожной.

На следующий год после Болдинской осени (1830) Пушкин с тревогой следил за политическими событиями в мире. К этому времени его политические воззрения вполне сложились, хотя впоследствии подвергались

[1] Поэт следовал за Ломоносовым, который писал: «Простив он многих знатных особ за тяжкие преступления, объявил свою сердечную радость принятием их к столу своему и пушечной пальбою».

[2] Стихотворение было опубликовано в «Современнике» к десятилетию казни декабристов.

изменениям и уточнениям. С точки зрения Пушкина, человеческое общество — результат непрерывного и закономерного эволюционного исторического развития. Вследствие этого свобода несовместима с революцией. В 1826 г. он писал Вяземскому: «Бунт и революция мне никогда не нравились». С декабристами он демонстрирует дружескую, а не политическую солидарность. В 1830-е гг. Пушкин — убежденный консерватор, монархист, сторонник империи, великодержавный патриот, совмещающий эти идеи с просвещенным европеизмом, с необходимостью европеизации России, распространения просвещения среди всех, в том числе низших, слоев населения и освобождения крестьян от крепостной зависимости. В области внешней политики эти идеи сводились к принципу невмешательства в дела других государств, так как историческое развитие народа есть внутренний процесс, подчиненный внутренним законам. Это равно касается России и западных стран. Когда в 1830 г. Николай I готов был послать войска в Европу, чтобы подавить революцию во Франции и навести порядок в Бельгии и Голландии, Пушкин резко осудил это намерение. Точно так же Пушкин с негодованием возмутился попыткой Франции вмешаться в русско-польский конфликт 1831 г. Он расценил французскую угрозу как желание взять реванш за поражение в 1812 г. Этот круг идей и настроений выразился в цикле политических стихотворений 1831 г.: **«Перед гробницею святой...»**, **«Клеветникам России»**, **«Бородинская годовщина»**, **«Ты просвещением свой разум осветил...»**, **«Он между нами жил...»**.

Николай I был доволен позицией Пушкина. Западные и русские либералы держались иного мнения. Занятая Пушкиным позиция привела к разрыву его отношений с А. Мицкевичем. Когда в 1834 г. вышел сборник стихотворений польского поэта, и там было напечатано послание «Приятелям москалям», Пушкин откликнулся неоконченным стихотворением **«Он между нами жил...»**, в котором осудил стихи, пропитанные «ядом» и «злобой». Русское общество также «одно время отвернулось», по свидетельству Герцена, от Пушкина. Взгляды Пушкина осудили и его близкие друзья — Вяземский и А. Тургенев. Возможно, именно Вяземскому адресовано незавершенное убийственно ироническое послание **«Ты просвещением свой разум осветил...»**, относимое к 1831 г.:

Ты просвещением свой разум осветил,
Ты правды чистый свет увидел,
И нежно чуждые народы возлюбил,
И мудро свой возненавидел.

Одобрение Николаем I стихотворения «Клеветникам России» оживило в Пушкине кратковременную надежду на возможность повлиять на правительство с помощью газеты и соединить мощь власти с неподкупностью честной журналистики. Однако эти надежды не сбылись: правительство сочло, что общественные недуги и противоречия опасно обсуждать публично и гораздо спокойное либо не открывать новые органы печати, либо прикрыть старые, если они допустят отступление от официальной точки зрения.

На протяжении 1830-х годов душевное состояние Пушкина не однажды подвергалось суровым испытаниям. Один и тот же год был наполнен и радостными, и спокойными, и тревожными минутами. Пушкин не чувствовал себя в полной безопасности, и его положение не было устойчивым.

Так, предположительно, в одном и том же 1833 г. были написаны «Не дай мне, Бог, сойти с ума...» и «Осень». В одном из них развита тема безумия, а в другом поэт пишет о полноте творческих сил.

«Не дай мне Бог сойти с ума...» (1833) — одно из самых мрачных и странно иронических стихотворений Пушкина. Оно написано от лица человека, свободу которого угрожают ограничить и уничтожить. Жить в обществе без личной свободы разумному человеку тяжко и невыносимо. Но жить в обществе неразумному человеку невозможно, ибо нет ничего страшнее такого несчастья:

Не дай мне Бог сойти с ума.
Нет, легче посох и сума;
Нет, легче труд и глад.

Лирический герой допускает, что жить без разума и общества очень даже можно, причем жить полной жизнью, ощущать ее радость и быть счастливым. Однако общество, приняв разум в качестве жертвы на алтарь свободы, свободу как раз и отнимет, и потому отказ от разума бессмыслен: как только я лишусь разума, вот тут-то посадят на цепь и за решетку. Участь человека будет подобна бессмысленному зверьку и клиническим сумасшедшим, которые слышат свои крики, брань смотрителей, визг и звон цепей.

Лирический герой стоит на распутье и не видит выхода: наделенный разумом, он лишен свободы, но, пожертвовав разумом, он окажется заключенным сумасшедшего дома. Вырваться из общества на волю лирический герой не может. И тогда из двух зол он выбирает первое — с разумом без воли. В итоге размышлений он приходит к тому, с чего начал. Этот круговорот мыслей о своей судьбе вынужденно трагичен. Его не избыть. Все жертвы — напрасны.

Едва Пушкин пришел к этой мысли, как тотчас же ее и опроверг. Да, круговорот в бытии, в самой жизни есть, но он может быть преодолен созерцанием красоты в природе и

творчеством. Для того и существует переживание красоты, для того и существует искусство, чтобы раздвинуть границы мироздания. Но и в повседневном быту, в обычном житейском мире, не замечая того, человек преодолевает трагизм повторений. Именно эти раздумья стали темой стихотворения «Осень».

«Осень» (1833). Ни одно время года не вызывало в поэте такого очарования и душевного подъема, как осень.

Обычно осень в поэзии связана с настроениями грусти. Она вызывает в человеке мысль об убывании жизни, о скором погружении природы в зимний сон. Пушкин, напротив, изображает увядание природы как могучее проявление жизни. При этом в «Осени», как и в других стихотворениях 1830-х годов, Пушкин сосредоточен на общечеловеческих чувствах универсального душевного опыта.

«Осень» открывается стихами:

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей...

Здесь в переносном значении употреблен только один глагол — *отряхает*, но и он привычен для обиходного языка: отряхают пыль с дорожного платья и т. д. Все остальные слова употреблены в прямых значениях: *октябрь уж наступил* — точное обозначение времени года, *последние листы* — единственные из оставшихся, *нагие ветки* — голые. Картина, нарисованная Пушкиным, исключает личное, индивидуальное восприятие и передает всеобщее, универсальное, характерное для человеческого опыта вообще. Точнее можно бы сказать так: личная точка зрения Пушкина здесь тождественна всеобщей, индивидуальное и общее совпадают. Но вот Пушкин в той же «Осени» пишет:

Унылая пора! Очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса...

Читая эту строфу, уже никак нельзя сказать, что личное, индивидуальное восприятие и выражение из нее исчезли. Напротив, поэт прямо признается именно в своем лично окрашенном чувстве: «Приятна мне...». Да и сами восклицания не оставляют сомнений относительно личностного характера переживания. Однако выражение *унылая пора* вовсе не являет-

ся только принадлежащим Пушкину. Это выражение — синоним осени, и так ее называют все европейцы от мала до велика. А разве та же осень не вызывает восхищения и разве не всеобщие чувства отражены в восклицании *Очей очарованье*? Значит пушкинское личное восприятие совпадает со всеобщим. Картина природы проникается авторским лиризмом тогда, когда она уже «заражена» лиризмом всеобщим. Или напротив: для Пушкина лирическое то, что лирично для человечества, что лирично для всех. И далее в строфе множатся эти всеобще-«безличные», принадлежащие всем и никому, индивидуально не маркированные приметы осени: «ветра шум», «свежее дыханье», «мглой волнистою покрыты небеса», «редкий солнца луч», «первые морозы», «отдаленные седой зимы угрозы», причем некоторые выражения, например «седая зима», чисто народные, уходящие в глубь веков. Речь идет не только о точных, ясных приметах осени, о прямых признаках природы, но и обо всех знакомых, известных и памятных, универсальных и всеобщих.

Было бы, однако, неверно думать, будто личное, индивидуальное поэтическое чувство природы подавлено в лирике Пушкина всеобщим, общечеловеческим. В строках

> Люблю я пышное природы увяданье,
> В багрец и в золото одетые леса...

личное и всеобщее, универсальное уравнены, но так, что индивидуальное переживание Пушкина скрыто и проступает после известного интеллектуального напряжения, аналитического усилия.

Сначала на первом плане оказываются *пышное увяданье, багрец* и *золото*. Пышное увяданье — эмоционально переданное объективное состояние осенней природы и ее опять-таки обычное переживание человеком; «багрец» и «золото» — предметные признаки осени, ее характерные красные и золотые цветовые тона. Однако за этими прямыми, объективными и всеобщими признаками и универсальными переживаниями скрыто личное и углубляющее картину пушкинское индивидуальное, личное переживание. Пышное увяданье — это последний расцвет природы на пороге смерти, который ощущается особенно остро, проникнутый светлой печалью, — чувством, преимущественно переживаемым Пушкиным. Багрец и золо-

то — это не только краски увядающей осени, но и цвета царских одежд. Кроме того, багрец — цвет крови, цвет жизни. Пышное увяданье — это величественно-торжественный миг жизни в своей предсмертной красоте и наполняющее душу светлой грустью тихое прощание осени, последний привет жизни перед ее неминуемым изнеможением. Вот это, чисто пушкинское восприятие осени, сдержанное и спрятанное за привычным и обыденным, бесконечно их углубляет и возвышает, превращая во всеобщее и универсальное. Однако личное, индивидуальное восприятие не спорит, не конфликтует ни с обыденным и привычным, ни со всеобщим и универсальным. Они выступают для индивидуального выражения источником и целью. Личное восприятие и выражение возникают на фундаменте обычного и всеобщего, лирика вырастает как переживание эпической картины жизни, а эпическая картина жизни выступает проникнутой лирическим чувством.

Индивидуально-пушкинское восприятие и переживание осени переданы всем содержанием стихотворения. Мысль его строится на парадоксе: хотя все люди отдельно почти одинаково воспринимают времена года, весь человеческий мир противостоит состоянию природы. Неподвижная зима длится долго («полгода снег да снег», «стоячие» реки), но люди не горюют и не предаются унынию и тоске:

Как весело, обув железом острым ноги,
Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек!
А зимних праздников блестящие тревоги?..

Летом людям «жаль зимы старухи», и они «творят» ей «поминки» «мороженым и льдом». Осенью природа засыпает, жизнь ее на исходе. «Дни поздней осени бранят обыкновенно», но люди полны энергии. Всюду фиксируется противоположность действий («лай собак» — «уснувшие дубравы») и эмоциональных оценок («унылая пора» — «очей очарованье»).

Это противостояние мира природы и мира человека особенно ярко проявляется в личном бытии Пушкина. Он отдает себе отчет в том, что следует не мнению людей, а их реальному поведению: наперекор увядающей осенью природе они полны жизни. И боренье человека с круговоротом природной жизни доставляет ему радость, утверждает величие человека. Эту мысль проясняет сравнение осени с чахоточной де-

вой: больная уже осуждена на смерть, но она еще не знает об этом; она цветет («Играет на лице еще багровый цвет»), улыбается, а жизнь идет на убыль тихо, смиренно, «без ропота, без гнева». Осень подобна чахоточной деве: в ней тоже жизнь расцветает в преддверии смерти, великолепное цветение сопровождает угасание. И это, как ни странно, рождает в поэте прилив физических и творческих сил:

И с каждой осенью я расцветаю вновь;
Здоровью моему полезен русский холод...

Поэт, как и всякий человек, вовлечен в круговорот природы, но жизнью и творчеством он преодолевает ее необратимый ход: природа умирает, а в поэте побеждает и торжествует жизнь, ликует душа и пробуждается творчество.

Процесс собственного творчества Пушкин передал с исключительной правдивостью. Для Пушкина акт творчества, начиная с отрешения от мирового круговорота, с полной отдачи себя во власть воображения и кончая моментом, когда «стихи свободно отекут», — в высшей степени радостен. Заключительное сравнение вдохновения с кораблем, рассекающим волны, глубоко символично: последний, прерванный стих обнажает устремленность в будущее, которую останавливает трагический вопрос о выборе пути: «Плывет. Куда ж нам плыть?».

В 1830-е годы Пушкина по-прежнему волнуют мотивы бури, покоя и счастья. За границами дома, семейного очага он уже отчаивается найти жизненное и творческое удовлетворение. В это время давно наметившийся разрыв с обществом стал фактом. Отношения с правительством не улучшились, и, начиная с 1834 г. Пушкин, по его собственным словам, переходит в глухую и молчаливую оппозицию. Он не поднимает мятежа против реальности, которая его окружает и которую он не приемлет, а стремится избегнуть ее и впрямую не встречаться с ней, хотя его к этому усиленно принуждают. Поэт хочет уединиться в деревне, обрести душевный покой в семье. Этому посвящено одно из самых интимных признаний, обращенных к жене: «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...».

«Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» (1834). Эта элегия, написанная в форме реплики, адресованной собеседнице в устном разговоре, содержит итог ранее прожитой жиз-

ни с ее надеждами, иллюзиями, бурными желаниями, свершенными и не свершенными планами. Комментарием к стихотворению служит запись Пушкина, поясняющая авторскую мысль:

«Юность не имеет нужды в at home[1], зрелый возраст ужасается *своего* уединения. Блажен, кто находит подругу — тогда удались он *домой*.

О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги: труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть».

Итог жизни для человека, который искал счастья, душевного успокоения и творческого уединения вне себя — в обществе, в свете, — безрадостен. Он передан формулой «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Из трех обещанных при рождении и вступлении человека в свет ценностей одна не осуществима вообще, а две другие могут быть, верит поэт, осуществимы, если от общества убежать и поселиться в родном гнезде. Пушкин надеется, что, удалившись в деревню вместе с «подругой», он еще обретет покой и волю.

Первые четыре стиха написаны в форме устной речи с характерными недоговоренностями, умолчаниями, рассчитанными на взаимное понимание. Стиль и интонация создаются простыми и даже прозаическими оборотами устной речи: «покоя сердце просит», «летят за днями дни», «каждый час уносит», «а мы с тобой вдвоем Предполагаем жить», «И глядь — как раз — умрем». Герой знает, что он не может спастись от времени нигде, даже в том пространстве, куда он собирается убежать. Но и пространство, в котором он жил, не принесло ему ни счастья, ни покоя, ни воли. В новом пространстве — «обители дальной» — время столь же неумолимо, зато оно наполнено высоким содержанием.

Следующие четыре стиха написаны поэтому в торжественном, традиционно-книжном поэтическом стиле с афористической сентенцией, архаическим оборотом и перифразами:

На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальную трудов и чистых нег.

[1] В своем доме (*англ.*).

Семейные радости, душевный покой, личная свобода и творческое вдохновение — вот истинные ценности, о которых теперь мечтает Пушкин.

Между тем авторитет поэта в читательских кругах поколеблен. Пушкин давно уже опередил литературные вкусы своих читателей, оставшиеся, в основном, романтическими. Чувствуя охлаждение к своему творчеству, он с досадой и понятной обидой пенял своим бывшим поклонникам, не желавшим довериться поэту и увлекаемым иными кумирами. Эта тема, выдвинутая романтиками, решается Пушкиным не в отвлеченно, а в конкретно-историческом ключе и, как всегда, получает широкий и глубокий смысл. Ей посвящено одно из самых крупных стихотворений 1835-х годов «Полководец».

«Полководец» (1835). Речь в стихотворении идет о выдающемся полководце начала XIX в. М.Б. Барклае де Толли, предшественнике М.И. Кутузова на посту главнокомандующего армией в Отечественную войну 1812 г. Герой стихотворения для разрешения темы «выдающаяся личность — народ, толпа, общество» в их взаимных отношениях выбран исключительно точно. Во-первых, тема сразу получает широкое значение и не ограничивается романтическим противопоставлением поэта и толпы. Во-вторых, заслуги Барклая действительно были забыты толпой, не понявшей великих замыслов полководца. В-третьих, не отвергая и не умаляя заслуг Кутузова, Пушкин благородно воздавал честь его предшественнику, которому не удалось воплотить свой замысел.

Пушкин начинает стихотворение с картины военной галереи Зимнего дворца. Галерея хранит память обо всех военачальниках 1812 г. Одни из них умерли, другие одряхлели, но из истории никто не исчез и не предан забвению. Взгляд поэта касается прошлого, которое живо в настоящем, причем прошлое окрашено личными воспоминаниями: Пушкин видит «знакомые... образы». Взор поэта останавливается и сосредоточивается на портрете Барклая, написанного художником Д. Доу:

Он писан во весь рост. Чело, как череп голый,
Высоко лоснится, и, мнится, залегла
Там грусть великая. Кругом — густая мгла;
За ним — военный стан. Спокойный и угрюмый,
Он, кажется, глядит с презрительною думой.

Пушкин подчеркнул в своем описании несколько важных штрихов: ум, величие Барклая, его неколебимое спокойствие, одиночество, дистанцию между ним и воинством. Это отразилось на внутреннем состоянии Барклая, переданном двумя сопряженными чувствами — «грустью великой» и «презрительной думой». Барклай скорбит о том, что его замыслы не поняты народом, и одновременно презирает тех, кто видит в нем несостоявшегося избранника. Таков Барклай в изображении художника. Но правильна ли трактовка художника? Этому посвящены поэтические размышления Пушкина. Поэт сразу же приближает полководца к читателю: раньше о нем говорилось отрешенно — «он», теперь поэт словно разговаривает с ним, называя его «ты» и одновременно размышляет о его судьбе. Мысль художника, нарисовавшего портрет, подтверждается:

О вождь несчастливый!.. Суров был жребий твой:
Всё в жертву ты принес земле тебе чужой. <...>

Художник верно передал внутренний мир Барклая. Но живой облик дает новые детали и углубляет представление о военачальнике.

Судьба Барклая — быть рыцарски верным чужой земле и принести себя в жертву ей; быть избранником, непонятым народом из предрассудка; нести крест фельдмаршала, таинственно спасавшего народ, который, не зная этого, порицал и травил своего спасителя; сохранять внутренне спокойствие убежденного в своей правоте стратега, вынужденного отдать власть, замысел и, будучи обреченным на одиночество, искать смерти. Образ Барклая в двух его ипостасях — портрете, нарисованном Доу, и живом облике, переданном поэтом, — помещен в центре стихотворения и занимает его основную часть, тема которой — трагическая судьба выдающейся личности в ее отношении к обществу и отношение народа, толпы, черни к выдающейся личности.

Нет сомнения, что судьба Барклая оказалась близкой судьбе самого Пушкина. Стихотворение несло глубоко личный смысл. С его идеями и образами будут созвучны и знаменитые строки о хвале и хуле, и образ «пиита» в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

«Туча» (1835). Столь же личным содержанием, получающим философское обобщение, обладает и это стихотворение,

которое можно рассматривать в нескольких планах: и как зарисовку природы, и как отклик на десятилетие восстания декабристов, и как философское размышление. Если в стихотворении «Полководец» Пушкин был взволнован мыслью о неоцененности великого человека его современниками, то в стихотворении «Туча» он задумывается над тем, что неумолимый ход времени вытесняет и гонит еще не умершее прошлое, принуждая его уступить место настоящему и грядущему.

Центральное четверостишие посвящено прошлому, когда туча была могучей, царила в природе, повелевая и небом, и землей. Но в природе (и в обществе) все меняется, ничто не остается неизменным. Наступили новые времена, и туча — только досадное пятно на чистом и ярком солнечном небе. Новое время беспощадно «гонит» ее, говоря при этом жестокие слова и не помня прежнего величия.

Если рассматривать стихотворение «Туча» с философской точки зрения, то оно посвящено, с одной стороны, вечному закону изменения, господствующему в природе и во всем бытии. Этот закон, с точки зрения Пушкина, благ и справедлив: он символизирует вечное движение, вечное изменение — условие неиссякаемости, неисчерпаемости жизни. Но, с другой стороны, он грустен, ибо само прошлое и то ценное, что было в нем, уходит, и в прошлом уже нет нужды. Выполнившее свою миссию, оно должно считаться с тем, что наступили новые времена, в которых ему нет места. Этот закон объемлет все сферы жизни, он универсален, следовательно, в орбиту его действия попадает и поэт.

В этом случае в стихотворении тайно присутствует и усматривается серьезный личный смысл: недавно бывший кумиром общества, властителем дум поколения, поэт ныне должен сойти с жизненной и литературной сцены и уступить площадку другим кумирам. Всеобщий закон обновления жизни торжествует всюду, но и прощание, разлука с прошлым, с его ценностями и достижениями не выступают только частным чувством и переживанием, а тоже являются всеобщими, универсальными, свойственными всем. Так уравниваются в своем значении и гармонически примиряются печаль частного человека и его же победительная, неискоренимая вера в жизнь.

Этими размышлениями о себе и времени наполнено и стихотворение «...Вновь я посетил...».

«...Вновь я посетил...» (1835). Если в стихотворении «Туча» прошлое, настоящее и будущее разведены и даже противопоставлены, то в стихотворении «...Вновь я посетил...» они объединены. Стихотворение вообще отличается своим жизнеутверждающим тоном, спокойным, уверенным ритмом, которые перекрывают возникающие грустные ноты воспоминаний и предчувствий.

В начале стихотворения Пушкин перечисляет памятные места своего Михайловского изгнания («Вот опальный домик...», «Вот холм лесистый...»). Всюду он видит следы неумолимого бега времени:

Уж десять лет ушло с тех пор — и много
Переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону,
Переменился я...

Пушкин чувствует мудрость «общего закона» — вечного обновления и торжества жизни. Поэту радостно думать о том, что он неотделим от природы. Элегически окрашенные воспоминания постепенно уступают место бодрым интонациям. Печаль, пронизывая воспоминания о прошлом, становится светлой и даже радостной. Вот поэт узнает три сосны («Знакомым шумом шорох их вершин Меня приветствовал»), около корней которых «Теперь младая роща разрослась...».

Ему становится тепло, и он доверчиво смотрит в будущее:

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! <...>

Пушкин написал стихотворение белым стихом, выдержав ямбический размер и мелодию поэтической речи. Его раздумье сохранило естественность разговорной интонации, искренность. Поэт исключил литературную условность, что подчеркивалось отсутствием рифм во внутреннем монологе. В стихотворении снова выразились заветные мысли и чувства Пушкина о неистощимых силах жизни, о согласии человека с законами природы.

В лирике Пушкина 1830-х годов человек прочно включен в жизнь предшествующих и грядущих поколений, в историческое и природное бытие. Жизнеутверждающий смысл пушкин-

ской поэтической философии держится на том, что неизбежная смерть не означает полного уничтожения. Однажды приобщившись к общему потоку жизни, человек продолжает оставаться в нем. В финальных строках стихотворения «приветный шум» сосен и память внука спасают человека от забвения, радостно соединяя прошлое, настоящее и будущее. Значит, закон природы — не смерть и бесследное исчезновение, а неиссякаемая и постоянно обновляемая жизнь, хранящая память о прошлом и передающая ее новым поколениям.

В этом жизнеутверждающем отношении к миру Пушкина укрепляла и могучая власть двух природных стихий — любви и красоты, тоже не уничтожимых и никогда не исчезающих.

В 1830-е годы Пушкин вновь и вновь обращается к этим стихиям, не в силах противиться им и смиряя свои страсти. Теперь он даже удивляется тому, что они по-прежнему оказывают на него исключительно сильное влияние. К таким стихотворениям относятся «Красавица», «К***» («Нет, нет, не смею я, не должен, не могу...»), «Когда б не смутное влеченье...», «Я думал, сердце позабыло...», «Художнику», «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...». При чтении этих стихотворений сразу становится ясной огромная разница между разработкой мотивов любви и красоты в лирике после Болдинской осени по сравнению с предшествующей. Так, красота всегда соединялась в лирике поэта с любовью. Теперь прочная связь этих стихий распалась.

В стихотворении **«Красавица»** предмет лирического переживания — красота женщины, приобретающая самодовлеющее значение. Здесь красота не сопряжена с чувством любви, как обычно в стихотворениях Пушкина, а разъединена с ней. Женщина настолько прекрасна, что, кажется, будто она неземное создание:

Все в ней гармония, все диво,
Все выше мира и страстей...

Красота столь совершенна, что ее сиянье затмевает все вокруг, поднимая «героя» — отстраненного носителя речи — ввысь, ломая устоявшиеся представления и нормы жизни, заставляя в новом свете воспринять земной мир с его страстями. Сияющий ореол, окружающий женщину, рисуется «герою» святым нимбом, а ее красота предстает в виде «чистой идеи» и

мыслится высшей и вечной духовной ценностью, как бы отлетевшей от личности и независимой от нее. Пред олицетворенной «святыней красоты» меркнет и земная любовь, и «сокровенное мечтанье». Красавица словно снизошла с небес и явила собой на земле непостижимую и недоступную небесную гармонию, прямо и непосредственно смыкая смертного с бессмертным.

Эту способность всякий раз испытывать на себе и переживать «мощную власть красоты» Пушкин запечатлел в стихотворении «Я думал, сердце позабыло...». Сила и обаяние красоты — знаки душевной и духовной жизни. Бесчувствие к красоте — признак угасания души. Однако всякий раз при встрече с красотой душа вновь оживает, мгновенно и неотразимо вспыхивает и трепещет, принося те переживания, которые, казалось, навсегда ушли:

Я думал, сердце позабыло
Способность легкую страдать,
Я говорил: тому, что было,
Уж не бывать, уж не бывать!
Прошли восторги, и печали!
И легковерные мечты...
Но вот опять затрепетали
Пред мощной властью красоты.

При этом, как всегда у Пушкина, оживает не одна лишь эстетическая способность — вся личность, все ее сущностные силы воскресают и возрождаются к душевной деятельности. Явление красоты настолько остро переживается, что рождает страдание. Она сопряжена не с одними лишь восторгами, но и с печалью. Стихотворение (по жанру — романс) построено так, что после первых шести строк наступает слом, и их содержание опровергается в афористических двух последних стихах.

Та же сдержанность в выражении самых интимных желаний характерна для стихотворений **«Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...»**, **«К***»**(«Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...»). В первом из них чувственно откровенной, исступленной, пламенной страсти «вакханки молодой» противопоставлена стыдливость «смиренницы», побеждаемой долгими «моленьями» и «восторгами» влюбленного мужчины. Стихотворение отличают целомудренность, искренность, естественность и гармоничность в передаче любовных чувств и же-

ланий. Второе стихотворение построено на добровольном запрете безумств любви:

Нет, нет, не должен я, не смею, не могу
Волнениям любви безумно предаваться;
Спокойствие мое я строго берегу
И сердце не даю пылать и забываться...

«Герой» верен данному (подразумеваемому) супружескому обету, но очарование «младым, чистым, небесным созданьем» столь велико, что он невольно любуется им, задумывается о правоте или неправоте сердца. Но разве не позволительно ему платонически и наивно мечтать, оставаясь бескорыстным, непорочным и желая семейного счастья минутной незнакомке, — всего того, что разделяемо им:

Благословлять ее на радость и на счастье,
И сердцем ей желать все блага жизни сей...

Ныне, признает «герой» в мадригале **«Когда б не смутное влеченье...»**, самозабвенное чувство любви по-прежнему тревожит его («Я здесь остался б — наслажденье Вкушать в неведомой тиши...») и уносит от мира. Оно по-прежнему поглощает всего человека («Забыл бы всех желаний трепет, Мечтою б целый мир назвал...»), причем объект увлечения передан всего двумя штрихами:

И все бы слушал этот *лепет*,
Все б эти *ножки* целовал...

Но тонкая эротика, передающая искус любовного наслажденья, уже подчинена другой, более властной страсти — вечному поиску высшей духовности (ср.: «Духовной жаждою томим...»), которая своей неодолимостью и обещанием неведомого приводит в смятение:

Когда б не смутное влеченье
Чего-то жаждущей души...

В эти годы Пушкин не забывал и другие постоянные для него темы, в частности тему лицейской годовщины. Он вспом-

нил лицейский день в 1831 («Чем чаще празднует Лицей...») и в 1836 («Была пора: наш праздник молодой...») годах. В 1836 г. в стихотворении **«Художнику»** Пушкин упомянул лицейского друга Дельвига. Возможно, тайным желанием поэта, посетившего мастерскую скульптора Б.И. Орловского, было побудить его изваять портрет Дельвига. В соответствии с духом дельвиговской поэзии (знаменитые идиллии из античного мира) Пушкин перечисляет фигуры античных богов и богинь, а затем, исполненный «веселья» от увиденной красоты, переходит к грустной теме —

... Но меж тем в толпе молчаливых кумиров —
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет...

Праздники лицейских годовщин теперь, после уже многих кончин, становятся все мрачнее. Особенно грустным было стихотворение **«Чем чаще празднует Лицей...»**, потому что в том же году был похоронен Дельвиг. На отпевании Дельвига Пушкин думал о своей судьбе:

И мнится, очередь за мной,
Зовет меня мой Дельвиг милый...

Но Пушкин кончает послание не на грустной, а на мужественной ноте:

Тесней, о милые друзья,
Тесней наш верный круг составим...

Другое стихотворение, посвященное лицейской годовщине, — **«Была пора: наш праздник молодой...»** подхватывает этот мужественный тон. Им проникнуты все планы стихотворения — личный, исторический, политический и философский, образующие, сливаясь, гармоничное целое. Это происходит вследствие того, что элегическое воспоминание окрашивается не романтической тоской по прошлому, а жившей в нем перспективой уже свершившегося настоящего. Объединяющим принципом служит властное понуждение к воспоминанию: «Припомните...», «Вы помните...». Сначала в стихотворении противопоставлены прошлое и настоящее. Им отведены первые две строфы. Стилистически первая стро-

фа выдержана в духе лицейской лирики («праздник... *сиял*, шумел и *розами венчался*»). Вторая строфа написана в ином стиле, связанном с «прозаическими» установками 1830-х годов (*приходом лет, перебесился, присмирел, утих, остепенился*). Здесь преобладают слова, употребленные в прямом, а не в переносном, эмоционально-риторическом или метафорическом значениях. Вместе с тем слова и выражения полны новыми оттенками значений. Так, слово «просторнее» с его положительной семантикой неожиданно заставляет ощутить заложенное в нем отрицательное содержание: она контрастна строке первой строфы «И тесною сидели мы толпой...». Простор вместо тесноты означает, что ряды лицеистов поредели, что многих уже нет на свете. Антитезой счастливой, веселой, беспечной юности, верящей надеждам, становится тихое, скромное, грустное собрание зрелых людей.

Печаль не столько пронизывает воспоминание о молодости, сколько окрашивает переживание настоящего, в котором надежды прошлого не сбылись. Однако следующая, переломная, строфа опровергает это представление: Пушкин утверждает, что надежды юности и самая жизнь лицеистов не были напрасными, и потому элегические поминки по прошлому и по настоящему несостоятельны. Поэт возвращается к своей любимой мысли о вечном движении истории, о вечном ходе времени, о вечной изменяемости жизни. Здесь возникает представление о стихийно-иррациональной природе («Игралища таинственной игры») революций, войн и личных честолюбий, требующих человеческих жертв на алтарь истории. Лицеисты не были выключены из исторического потока, а являлись живыми и заинтересованными участниками исторического действа, о чем говорится в кульминационной четвертой строфе. Они приобщились к истории человечества в ее культурных событиях и политических вехах (основание Лицея, его открытие, речь Куницына, появление на сцене истории Наполеона Бонапарта, гроза двенадцатого года, пожар Москвы, пленение Парижа, триумфальное возвращение Александра I, кончина императора, изгнание, забвение и смерть Наполеона, вступление на престол Николая I и «новы тучи»). Вместе с тем усилия и жертвы народов не были напрасными и бессмысленными. Исторический опыт не проходит бесследно. Он изменяет человечество, и в конечном итоге торжествует добро, как это было в эпоху наполеоновских войн, которая закончилась

крахом властелина полумира. Это не отменяет новых грозных испытаний, в которые включатся новые поколения. От них история также потребует очистительных или иных жертв. Таким образом, тема хода истории становится одной из сквозных лирических тем Пушкина.

Другой, не менее важной темой выступает тема дома, идеала домашних радостей и семейного покоя. Она проникает даже в сатиру. В 1835 г. Пушкин написал едкое стихотворение **«На выздоровление Лукулла. Подражание латинскому»**, направленное против С.С. Уварова[1], главы цензурного комитета, делавшего положение Пушкина невыносимым, бывшего арзамасца. Стихотворению придан «римский колорит»: оно имеет подзаголовок «С латинского», а граф Шереметев назван Лукуллом, прославившимся богатством и роскошью устраиваемых им пиров. Эти признаки не являются формальными: стихотворение действительно написано в духе горацианской сатиры — оно адресовано конкретному лицу, выдержано в интимно-личном тоне и дидактично, поскольку в нем осуждаются человеческие пороки — стяжательство, корыстолюбие и алчность. Вместе с тем в нем содержится весьма прозрачный намек на носителя пороков, которого легко узнать. Издеваясь над нравами «наследника», который «знобим стяжанья лихорадкой», Пушкин дает выздоровевшему Лукуллу совет:

Так жизнь тебе возвращена
Со всею прелестью своею;
Смотри: бесценный дар она;
Умей же пользоваться ею...

Эта дидактическая концовка — также следствие горацианской манеры: в лирике Горация идеал родных пенатов, наслаждение красотой и искусством, духовно наполненная жизнь противопоставлялись ложным и суетным стремлением к внешнему и шумному успеху. С этим отвлеченным представлением о счастье смыкается конкретное пушкинское желание удалиться от светской суеты, от двора в родное деревенское

[1] Поводом для выпада Пушкина была скандальная история, случившаяся в связи с болезнью графа Д.Н. Шереметева. Будучи мужем его двоюродной сестры, С.С. Уваров надеялся унаследовать огромное богатство Шереметева после его смерти и с этой целью проявил неприличную поспешность: он принял меры для охраны имущества Шереметева, чтобы впоследствии, после кончины хозяина, овладеть им.

гнездо и посвятить себя семье и творческому труду, о чем поэт не однажды писал в других стихотворениях. Тем самым сатира поддержана изнутри глубоким лирическим подтекстом. Эта особенность позднего Пушкина распространяется и на другие темы и жанры, в том числе на переводы и переложения. Здесь заимствуемый материал также получает интимно-лирическое освещение. Примером этого служит стихотворение **«Когда владыка ассирийский...»**[1].

Перелагая главы ветхозаветной книги Юдифь, Пушкин заметно отступил от подлинника: в первое вводное четверостишие он вместил «три событийно насыщенные главы книги Юдифь», во втором четверостишии отошел от оригинала и дал собственную характеристику народа Израиля, сила которого заключена в религиозном стоицизме и смирении перед Промыслом (в этом также проявилась мысль, характерная для позднего Пушкина).

Центральная идея стихотворения — противостояние власти светской, мирской и власти духовной, царства кесаря и царства духа. Эта коллизия, разрешаемая в пользу власти и царства духа, характерна для общего мироощущения позднего Пушкина, что обусловило лирическую трактовку религиозно-исторической и эпико-героической библейской темы. В том же лирическом ключе библейские и иные сюжеты развертываются в лирике Пушкина 1836 г., в стихотворениях, либо входящих в каменноостровский цикл, либо примыкающих к нему. Это особенное значение библейской темы, связанной с победой крепкой веры, нравственной чистоты и могучего духа над мирской властью и царством кесаря, подчеркнул Вл. Соловьев, который увидел в образе Ветилуи «воплощение духовной основы пушкинской поэзии» («Ветилуя-то в этой поэзии перевешивает»[2]).

---

[1] Стихотворение представляет собой переложение 1—5 глав церковно-славянского текста ветхозаветной книги Юдифь. Более подробно об этом стихотворении см.: *Сурат И.З.* А.С. Пушкин // Школьный энциклопедический словарь. М., 1999. С. 91; Ее же «Стоит, белеясь, Ветилуя...». «Новый мир». 1995. № 6. С. 200—208; Ее же. Пушкин: биография и лирика. М., 1999. С. 171—188.

[2] В суждениях о Гоголе, Лермонтове, Достоевском и Л. Толстом Вл. Соловьев оперировал понятием «настоящей Ветилуи», понимая под этим образом меру приближения художника к истинной, высшей (небесной) реальности. Касаясь сходной с Пушкиным коллизии духовного и мирского, Вл. Соловьев обратил к России, размышляя о ее судьбе, слова:

В 1830-х годах Пушкин задумал и написал несколько программных стихотворений, в основу которых положено раздумье про себя и для себя, представляющее собой выхваченный из потока мыслей и переживаний внутренний лирический монолог. Сходство таких стихотворений обнаруживается в том, что они посвящены общечеловеческим темам, включают общечеловеческие символы религиозного и иного характера и во многих из них размышление прервано, хотя стихотворения закончены и мысль в них завершена. В их число входят, например, «...Вновь я посетил...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Мирская власть», «<Из Пиндемонти>», «Отцы пустынники и жены непорочны...». Сюда же относятся стихотворения «Странник», «<Подражание итальянскому>», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», незавершенный отрывок «Напрасно я бегу к сионским берегам...». Некоторые из перечисленных стихотворений входили в каменноостровский цикл[1] (наименование получил от Каменного острова, где Пушкин жил на даче и где было написано большинство стихотворений, исключая «Странника»).

О Русь! в предвиденье высоком
Ты мыслью гордой занята;
Каким же хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса иль Христа?

В кн.: *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика М., 1991. С. 308.

[1] Состав цикла установлен не полностью, и поэтому одни стихотворения исследователями из него изымались, а другие вставлялись. Сейчас признано, что всего стихотворений предполагалось шесть (отдельные стихотворения помечены в автографе римскими цифрами): I. Считается, что стихотворение под этой цифрой до нас не дошло; на незанятое место претендовало стихотворение «Странник». II. «Отцы пустынники и жены непорочны...». III. «<Подражание итальянскому>». IV. Мирская власть. V. Какое стихотворение занимало это место, неизвестно. VI. «<Из Пиндемонти>». Высказывались мнения, что в цикл входили также стихотворения «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Напрасно я бегу к сионским высотам...» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Циклизация произведений у Пушкина встречалась и раньше: так, циклами можно считать «Подражания Корану», «Песни о Стеньке Разине» (1826), «Песни западных славян» (1834), антологические стихотворения, объединенные самим поэтом. Есть также тенденция придать статус циклов сборникам лирических произведений, повестям («Повести покойного И.П. Белкина, изданные А.П.») и драматическим сочинениям («маленькие трагедии»). Подробнее об этом см.: *Дарвин М.Н., Тюпа В.И.* Циклизация в творчестве Пушкина. Новосибирск, 2001.

См. об этом: *Измайлов Н.В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 243—259.

Каменноостровский цикл (1836). Так как все стихотворения, кроме «Странника», написаны в 1836 г. и в одном месте, то естественна общность положенных в их основу поэтических принципов. Все стихотворения представляют собой новый этап в лирическом творчестве Пушкина, характеризующийся тем, что религиозный символизм наполняется личным содержанием, и, напротив, личное содержание понимается в свете религиозных идей и образов. В результате этого между стихотворениями прослеживается глубокая внутренняя связь — их темы, идеи, образы, символы пересекаются, их мотивы перекликаются и взаимно обогащают друг друга.

Так, тема греха, его искупления и спасения решается в стихотворениях «Странник», «Напрасно я бежал к сионским высотам...», «Отцы пустынники и жены непорочны...», «<Подражание итальянскому>». Противопоставление мирской власти и власти духовной стало темой стихотворений «Мирская власть», «<Из Пиндемонти>» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Тема духовной жажды пронизывает стихотворения «Странник» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Наконец, тема общечеловеческого и личного исторического бессмертия составляет предмет размышлений в стихотворениях «Когда за городом, задумчив, я брожу...» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

«Странник» (1835). В этом стихотворении Пушкина привлек всегда звучавший в его лирике («Пророк») и особенно обострившийся в последние годы мотив духовной жажды как определяющей поведение человека, его внутренние искания и жизненный путь. Сходную тему Пушкин нашел у английского писателя Джона Беньяна в его знаменитой книге «Путь паломника». Он переложил только начало книги, где рассказывается о человеке, который под влиянием поразившей его мысли о греховности человеческого бытия бежит из дома.

Центральная идея стихотворения — идея духовно-религиозного кризиса, разрешение которого состоит в уходе от греховной жизни и вступлении на духовный путь, обеспечивающий обретение истинного смысла бытия. На этой почве в воображении странника возникают апокалиптические мотивы. Они связаны с представлением об общем грехе всего человечества и о личном грехе — страдании уязвленной совести. У Пушкина преобладает мысль о личном грехе, сознание которого выступает прозрением, внушенным свыше.

Принципиально важно, что духовная жажда сопряжена, во-первых, с неизбежным разрывом с прежним окружением, с бегством, с вынужденным одиночеством и с изгнанием; во-вторых, она требует помощи свыше, ибо одинокий и находящийся в состоянии душевного кризиса человек боится смерти, «суда загробного» и сам не может найти истинный путь духовного возрождения, спасения, не в силах преодолеть свой «жребий злобный». Внутренний голос подсказывает страннику, что он должен бежать, но окончательное решение он принимает после встречи с юношей, читающим книгу (Евангелие). Юноша, «даль указуя перстом», открыл некий (священный) свет, источник которого неизъясним. Благодаря «помощнику», «прозрел» и странник:

Я оком стал глядеть болезненно отверстым,
Как от бельма врачом избавленный слепец.
«Я вижу некий свет», — сказал я наконец.

После напутствия юноши, который укрепил веру и волю странника, ничто не может уклонить его от избранного, вновь обретенного жизненно-духовного пути. Душевный кризис разрешился, и странник устремился к «тесным вратам» спасенья. Духовное содержание жизни, таким образом, мыслится истинным путем человека и человечества. И в этом заключен высший сакральный смысл.

«<Подражание итальянскому>» (1836). В этом стихотворении также развернута тема греха. Оно представляет собой вольное подражание сонету об Иуде итальянского поэта Фр. Джанни, переведенному на французский язык Антони Дешаном.

Стилистические особенности стихотворения объясняются задачей воссоздания библейского сюжета. Пушкин стремился к архаизации поэтического словесного состава, употребляя библейские метафорические образы («гортань геенны гладной»), неполногласные формы («древа», «гладной»), стяжения («дхнул») и славянизмы («лобзанием»). Вместе с тем история рассказана иронически: она ассоциируется с другим сюжетом — о воскресении Христа. Как и Христос, Иуда оживает, но с помощью дьявола.

По мысли Пушкина, грех всегда рано или поздно наказывается, потому что в мире существует нравственное равновесие. Будучи нарушенным, оно всякий раз восстанавливается, причем моральное возмездие часто возвращается к грешнику тем же спо-

собом. Нравственная гармония — столь же непреложный закон бытия, лежащий в его фундаменте, как и гармония эстетическая.

Для того чтобы преодолеть грех в себе и встать на путь религиозно-духовного спасения, нужно укрепить веру и силу духа. Сам человек ввиду слабости не способен победить грех и потому ему нужна помощь Бога, который посылает жаждущему истины ангела, апостола или молитву, сочиненную святым. Среди глубоких лирических признаний, связанных с темой греха, обретением нравственной стойкости и стремлением к очищению совести стало переложение молитвы св. Ефрема Сирина[1].

«Отцы пустынники и девы непорочны...» (1836). Стихотворение предназначалось для каменноостровского религиозно-философского цикла и было написано в день церковной памяти жены-мироносицы св. Марии Магдалины. Текст композиционно делится на две части — авторское лирическое рассуждение о вдохновляющей молитве и переложение молитвы св. Ефрема Сирина[2].

Пушкин сначала пишет о своем отношении к молитве и о том идеале, который вдохновлял «отцов пустынников и жен непорочных»:

Чтоб сердцем возлетать во области заочны,
Чтоб укреплять его средь дольных бурь и битв...

Поэт следует той же традиции: высокие устремления часто подвергаются нападкам и кажутся неисполнимыми «средь дольних бурь и битв»; чтобы этого не случилось, чтобы не поступиться идеалами и не предать их, надо укреплять «сердце», дух, нравственные чувства:

Всех чаще мне она приходит на уста
И падшего крепит неведомою силой...

[1] Св. Ефрем Сирин — сириец, сын сирийского жреца, жившего в III в. Он был ревностным последователем и проповедником христианства, долго жил в пустыне и написал огромное количество религиозных текстов. Из его молитв особенно почитается православной церковью та, которая читается во время Великого поста, предшествующего Святой Пасхе. Ее и переложил Пушкин.

[2] Церковно-славянский текст молитвы: «Господи и Владыко живота моего, дух праздности, уныния, любоначалия не даждь ми. Дух же целомудрия, смиренномудрия, терпения и любви даруй ми, рабу Твоему! Ей, Господи, Царю, даруй ми зрети моя прегрешения, яко благословен еси во веки веков. Аминь».

Сила, заключенная в молитве, неземная, неизъяснимая, пришедшая свыше, но получившая материальное выражение в словах, звуках и наделенная мощью, укрепляющей дух.

Далее Пушкин перелагает текст молитвы. Она насчитывает семь стихов, и поэт, переводя ее на русский язык, не отступает от канона, от принятого традицией устойчивого порядка. Единственное отступление — о «любоначалии», т. е. о мирской власти: в тексте молитвы нет относящегося к «любоначалию» эпитета «змеи сокрытой сей», мотива, связанного с дьявольским наущением. Пушкин ополчился здесь против досаждавшей ему власти, погрязшей в грехах.

Переводя молитву, Пушкин выделил общечеловеческий смысл и придал ей личный. Совесть его требовала прощения, разрешения от грехов путем самовоспитания с непременной помощью Бога. Пушкинская этика включала христианское сознание греховности и идею гармонии добра и красоты, которую всей своей жизнью и всем своим творчеством утверждал поэт.

При переводе перед Пушкиным встали значительные стилистические проблемы. В частности, русская поэтическая культура начала XIX в. не была нерасторжимо связана с религиозным контекстом, и поэтическое словоупотребление отличалось от словоупотребления в религиозных, церковнославянских текстах. Например, слово *праздный* в поэзии было окрашено сугубо положительно и сочеталось обычно с эпитетами веселая, беспечная, счастливая, тогда как в религиозных текстах оно несовместимо с проповедуемой идеей аскетизма и окрашено отрицательно: «Дух праздности унылой...». Праздность неотделима от уныния. Пушкин блистательно вышел из затруднений и сумел слить религиозное содержание с традиционно поэтическим, характерным для светской культуры. То же характерно и для стихотворения «<Из Пиндемонти>». В строке «Дивясь божественным природы красотам...» совмещено представление о божественном происхождении природы и высшая степень ее совершенства для культурного человека. При этом Пушкин передал боговдохновенность прекрасной природы в глазах религиозно настроенного человека, сакральность и восторженное приятие совершенных красот природы лирическим героем-поэтом.

«Мирская власть» (1836). С темой греха, его преодоления и духовной стойкости человека связано противостояние мирской власти и власти духа, царства кесаря и царства духа.

Поводом к написанию стихотворения «Мирская власть» послужил следующий факт: в Страстную пятницу в Казанском соборе Санкт-Петербурге у плащаницы ставили часовых. Пушкин счел это кощунством. Земная власть превышает свои слабые силы, вмешиваясь в обряд таинства, которое ей недоступно. Наблюдая за ненужным вмешательством, поэт испытывает горечь и недоумение, доходящее до сарказма, потому что высокое содержание священного действа опошлено и его божественный смысл принижен.

Мирская власть обвиняется не только в кощунственном искажении смысла религиозного обряда, но и в том, что она отказывает «простому народу» в причастности к духовному содержанию общечеловеческой жизни и вместо социального и духовного мира сеет раздор между «господами» и «простым народом», т. е. поступает не в духе Священного Писания, а наперекор ему, извращая учение Спасителя. Эта коренная противоположность между властью мирской и властью духовной, властью ложной и властью истинной отчетливо выражена и в других стихотворениях Пушкина 1830-х годов.

«<Из Пиндемонти>» (1836). На этом философско-религиозном фоне отчетливо проступает собственная позиция Пушкина в его отношении к мирской и духовной власти. В стихотворении «<Из Пиндемонти>» (заголовок фиктивен) поэт отрицает систему социальных ролей и политических институтов всех существующих в его время режимов, в которых так или иначе закреплена зависимость человека от общества, от государства.

Раньше Пушкину было не безразлично, от кого зависеть — от царя (самодержавие) или от народа (парламентская республика), как не равнодушен он был относительно цензуры и хотел решать важные государственные дела, желая быть приближенным к престолу в качестве бескорыстного советчика и наперсника государя. Теперь все изменилось: Пушкин пришел к выводу, что ценности, выработанные мирской властью в разных странах и свойственные разным формам правления, одинаково чужды коренным интересам человека. Теперь Пушкин считает, что отсутствие политической и социальной свободы — меньшее зло, чем отсутствие свободы личной. В этом сказалось глубокое разочарование итогами послереволюционной эпохи и историческим развитием современной поэту России. Мирская власть всюду и везде попирает права личности и в сущности своей античеловечна, антигуман-

на, направлена на подавление духовных устремлений личности. Пушкин вскрывает главное противоречие — не между системами правления, а между мирской властью и человеком, земной властью и личностью. Приемлема лишь такая власть, которая положит принцип человечности, принцип гуманности в основу идеи государства и в основу политики. Не человек ради государства, а государство ради человека. В основе политики должны лежать сущностные интересы личности (человек — цель политики).

В соответствии с этой «программой» выстраиваются истинные гуманистические ценности и называются подлинные права личности: свобода мыслей и переживаний, независимость суждений, бескорыстие и презрение к искательству чинов и наград, возможность вольного странствования, беспрепятственного общения с природой и наслаждение искусством. Главное во всей «программе» — полная личная независимость и полная духовная свобода, наслаждение богатствами природы и созданиями человеческого духа. Именно эти права личности должна обеспечить мирская власть. Было бы неосторожно и неверно предполагать, что Пушкин имел в виду индивидуалистическое отчуждение личности от общества и анархическое своеволие как принцип ее поведения. Речь в стихотворении идет об истинных и положительных ценностях общечеловеческого масштаба и значения. Если мирская власть станет человечной, гуманной, то и у человека отпадает желание отгородиться от такой власти и быть ей чуждым, а равно и противопоставить обществу личную свободу.

«Когда за городом, задумчив, я брожу...» (1836). В связи с причастностью к власти мирской и власти духовной решается и тема бессмертия. С этой целью Пушкин в стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу...» обращается к традиции кладбищенской элегии, в частности к «Сельскому кладбищу» Жуковского. В отличие от Жуковского, который, вслед за Греем, описывал деревенское, крестьянское кладбище, Пушкин сравнил два кладбища — городское, публичное и родовое, вотчинное, помещичье-усадебное. Городское кладбище повторяет образ мирской суеты: в захоронениях, надгробных памятниках, на плитах и в надписях — та же пошлость, та же корысть, то же лицемерие, та же жадность наряду с помпезностью и отсутствием вкуса, что были в реальной жизни усопших обитателей. Здесь все свидетельствует о мнимых заслугах,

ханжестве, продажной любви, об унижении человеческого достоинства и полном неуважении к покою спящих:

Такие смутные мне мысли все наводит,
Что злое на меня уныние находит.

Горький и мрачный тон, которым открывается стихотворение, сменяется, как это ни парадоксально, бодрым, жизнеутверждающим, когда поэт вспоминает о кладбище родовом:

Но как же любо мне
Осеннею порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое. <...>

Деревенское, родовое, вотчинное кладбище противопоставлено городскому во всем: вместо рассеянных повсюду признаков суеты — торжественный покой, приличествующий сну мертвых, вместо украшенных могил — «неукрашенные», вместо сгрудившихся захоронений — простор, воля, широта, вместо «нелепых затей» «дешевого резца» — простота и благородство «камней вековых», вместо «могил склизких» — «желтый мох», вместо всевозможных условностей и ложных чувств — свобода от условностей, от деспотической опеки проявления истинной скорби («с молитвой и со вздохом»). Всеми этими чертами родовое кладбище ближе сердцу поэта. В нем заключена славная и грустная судьба культурного слоя нации — старинного, аристократического дворянства, к которому принадлежал поэт и которое ныне, как понимал Пушкин, утрачивало свое господствующее социальное и имущественное положение.

Подчеркивая естественность родового упокоения, его близость к природе, Пушкин неожиданно поднимается над «злым... унынием» и завершает элегию не грустной, а жизнеутверждающей нотой: над родовым, вотчинным кладбищем, в отличие от кладбища городского, где все подвержено тлению, веет дух жизни. Над «важными гробами», храня их покой, «колеблясь и шумя», «стоит... дуб» — символ бессмертия. Жизнь не угасла, и род не предан забвению.

Подобно теме бессмертия рода решается и тема личного бессмертия, связанная с поэтическим призванием.

«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836). Стихотворение написано в традиции горацианской оды и восходит к оде Горация «К Мельпомене», откуда взят эпиграф — «Exegi monu-mentum» («Я воздвиг памятник»). Тема поэтического бессмертия была подхвачена в русской поэзии Ломоносовым («Я знак бессмертия себе воздвигнул...»), Державиным («Памятник» — «Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный...»), В.В. Капнистом («Памятник Горация» — «Я памятник себе воздвигнул долговечной...» и «Се памятник воздвигнут мною...»), А.Х. Востоковым («К Мельпомене» — «Крепче меди себе создал я памятник...») и С.А. Тучковым («Слава его стихов бессмертна» — «Я памятник себе поставил...»)[1].

В первой строфе расставлены все основные константы:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

В отличие от других поэтов Пушкин сразу же сообщает о духовной, а не материальной природе памятника[2]. Памятнику, созданному рукотворно, противостоит «памятник нерукотворный», воздвигнутый духом и душой. А так как, согласно религиозным представлениям, дух и душа не умирают со смертью человека, то «памятник нерукотворный», в отличие от памятника рукотворного, — вечно живой, бессмертный. Слово *нерукотворный* употребляется в религиозных текстах и означает созданный, сотворенный Богом, не созданный и не могущий быть созданным руками людей. С ним вместе входят

[1] Попытки написать творческую исповедь предпринимались Пушкиным и раньше в стихотворениях «Не тем горжусь я, мой певец...», «Андрей Шенье» (употребленная там формула «Я скоро весь умру» в измененном виде вошла в стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»). Стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» связано со стихотворением «Поэт и толпа», с каменноостровским циклом и стихотворениями, примыкающими к нему.

[2] Некоторые читатели бывают введены в заблуждение второй строкой — «К нему не зарастет народная тропа», интерпретируя «памятник» как нечто материальное, например, изваяние, стоящее на площади, к которому протоптана тропа, по которой нескончаемым потоком движется народ. Подобное вульгарное понимание смысла пушкинских строк недопустимо: памятник нерукотворный, т. е. не материальный, чуждый материальной природе и, значит, народная тропа к нему также не материальная, а духовная. Поэт и народ соединены между собой и с Богом.

понятия, освященные религией: «душа в заветной лире», «прах», «тленье». Рядом с ними оживает античная, римская поэтическая традиция с ее темой посмертной славы, поэтического бессмертия («славен», «подлунный мир», «пиит»). В этом религиозно-светском смысле следует понимать весь текст.

Здесь имеется в виду, что творческим даром наделен поэт — земной человек, ставший избранником Бога. Следовательно, поэзия — творческий феномен божественного и земного происхождения, причем главное начало в ней — божественное, духовное, способное преобразовать земное и придать ему новый статус. Поэт и поэзия — посредники между небом и землей, между Богом и народом. Они несут божественную истину и божественную красоту в земной мир и одухотворяют его. Поэтому памятник — это поэзия, «душа в заветной лире». Он воздвигнут поэтом всей его духовной жизнью и всей его судьбой избранника. Припадая к нему, народ через поэзию проникает к «божественным» — явленным и духовным «красотам», причащаясь божественной истине. Между Богом, поэтом и народом существует согласие, гармония.

Вторые две строки первой строфы противопоставляют мирской власти божественную сущность и духовную природу памятника, поэзии и «народной тропы». Памятник поэту и его поэзии выше материально памятника — «Александрийского столпа», символа некогда могущественной, а теперь уже умершей империи, стертой с лица земли, знака земной, мирской власти[1]. Александрийский столп означает рукотворный памятник земной, мирской власти, которая сама себя обожествила.

[1] Под «Александрийским столпом» обычно понимали знаменитую колонну, поставленную в Петербурге в честь Александра I. Возможно, Пушкин имел в виду созвучие одинаковых имен — русского императора Александра I и знаменитого полководца Александра Македонского, основателя Александрии. Однако в первую очередь «Александрийский столп» для него — колонна в честь Александра Македонского, возведенная в Александрии. Дело в том, что, производя от разных имен, оканчивающихся на согласные, притяжательные прилагательные, Пушкин всегда употреблял суффикс -ов: «Дней Александровых...», «Наполеонова столпа...». В данном случае слово «Александрийского» образовано от названия города Александрия, где и была поставлена колонна в честь Александра Македонского. Академик М.П. Алексеев привел слова современника Пушкина А.С. Норова из его книги «Путешествие по Египту и Нубии в 1834—1835 гг.»: «Я согласен с теми, которые полагают колонну памятником основателю Александрии, герою Македонскому... Колонна стоит на том месте, где стояла гробница Александрова, и несомненно была его надгробным памятником» (Алексеев М.П. «Стихотворение Пушкина “Я памятник себе воздвиг нерукотворный...”» Л., 1967. С. 63).

Следующая, вторая, строфа посвящена бессмертию поэта:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прав переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Здесь характерно для Пушкина представление о человеке, совпадающее с религиозным, в котором при жизни примирены смертное тело, «прах», тлен и бессмертная душа. Но в отличие от религиозного представления душа бессмертна не в своей собственной, а в поэтической ипостаси — «душа в заветной лире». Иначе говоря, только та часть личности бессмертна, которая непосредственно связана с божественным избранием. При этом она пребудет бессмертной не на небе только, как это трактуется ортодоксальной религией, а на земле, «в подлунном мире». Памятник поэзии и поэту охраняется Богом, потому что поэзия, творческий дар — знак присутствия Его духа. «Душа в заветной лире» «тленья убежит» *здесь*, вопреки тому, что на земле все преходяще и ничто не вечно. Оказывается, то, что явлено миру как боговдохновенное творение, не умирает и остается жить навечно. Вместо тела, смертной формы земного человека, душа обретает новую, бессмертную форму — заветную лиру. Именно это превращение, замена тела заветной лирой — одно из условий земной славы и рождения повсеместного слуха. Другое непременное условие — жизнь хотя бы одного «пиита». Это необходимо потому, что «пиит» — тоже божественный избранник, через которого «подлунный мир» приобщается к истине, добру и красоте. «Душа в заветной лире» не умирает, пока звучит другая заветная лира, принадлежащая другой, но божественно-родственной, избранной душе. Стало быть, духовная власть поэзии на земле долговечнее мирской власти, которая лишена божественного происхождения, хотя она хочет внушить это миру. Мирская власть — не божественно бессмертная власть. Раз так, то ей нельзя покоряться. Это не прощаемый грех. Истинно божественная и бессмертная власть — Богом данная естественно-природная.

От уверенности в том, что «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой» (третья строфа), Пушкин обращается к внутреннему содержанию своей поэзии:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

На первый план здесь поставлены «чувства добрые», «свобода» и «милость», т. е. все основные содержательные идеи пушкинского творчества, исходящие из внутренних потребностей личности поэта. Пробуждение чувств добрых сопряжено с прославлением личной свободы (см. стихотворение «<Из Пиндемонти>») и с призывом к милости, адресованным властям. Поэт выполняет миссию избранника и христианина — просит проявить «милость к падшим», т. е. помиловать, даровать прощение оступившимся, совершившим ошибку. Все другие выражения — «любезен я народу», «чувства добрые», «восславил я свободу» тоже несут в себе расширенное, светское и христианское содержание.

Главное свойство «заветной лиры» — человечность, гуманность, стремление побудить мирскую власть уважать личность в соответствии с общечеловеческими и религиозными ценностями, поставить интересы человека выше социальных и иных преходящих соображений. Очеловечить «жестокий век» и приблизить те времена, когда в основу политики будет положен принцип человечности или когда человечность станет политическим принципом, — вот идеал Пушкина, вот цель его поэзии.

Этот идеал и эта цель не есть личное изобретение и достояние Пушкина. Они изначально присущи «музе» и поэту, потому что предначертаны свыше:

Веленью Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспоривай глупца.

Задача поэта состоит в том, чтобы не склониться на ложный путь, а следовать по предустановленной Богом дороге. Поэтическое послушание Богу здесь род религиозного послушания. Поэт — в какой-то степени своеобразный послушник, совершающий свой подвиг служения Богу; и мирские почести («венец» — слово, содержащее явный намек на царскую власть, «хвала»), и мирские досады («обида», «клевета») не

должны задевать поэта-избранника именно потому, что он — избранник, подчиняющийся истинной воле — воле Творца. Все, кто этого не понимают, — «глупцы», непосвященные. Их не нужно порицать, обличать, карать или смеяться над ними, — с ними не нужно спорить, а должно стоически пребывать в своей правоте и хранить ее. Следовательно, непокорность мирской власти, заявленная в начале стихотворения, означает послушание Богу, а быть послушным «веленью Божию» с необходимостью требует непокорности мирской власти. Именно монархическая власть вопреки учению Христа пыталась обожествить себя. Стало быть, она и есть лжерелигия, попирающая подлинную свободу. В этом смысле быть послушной «веленью Божию» равносильно для музы быть непокорной и свободной. Отсюда ясно, почему те же черты переданы и нерукотворному памятнику поэту и поэзии. Но, исполняя «веленье Божие», поэт свободен от служения земной «пользе». Так мирская власть лишается ореола святости, а поэзия обретает достоинство причастности к Божественному священнодействию.

Пушкин в стихотворении метафорически сказал о том, что вечная память народа состоит в усвоение сотворенного поэтического слова, в котором живет «душа в заветной лире». Эти размышления о личном бессмертии связаны с социальной, с общечеловеческой и с христианской этикой. Он сказал в стихотворении о том, что не власть и сила дают бессмертие, а дух и культура. Жанр оды, соединивший в античности и в русской поэзии XVIII в. судьбу империи, судьбу мирской власти с поэзией, теперь разрывает эти понятия и соединяет судьбу поэзии с личной свободой и с идеей человечности. В последней строфе Пушкин употребил будущее время. Речь у него идет не о далеком грядущем, а о ближайшем. Это означает, что поэт не думал о близкой смерти и не считал, будто его творческий путь завершен.

Помимо бессмертных лирических философско-религиозных произведений, в начале 1830-х годов закончен роман «Евгений Онегин», и в течение 1830—1834 гг. были созданы баллады, сказки, поэмы, повести, романы.

Баллада

Поэт сочинил лишь несколько баллад. В 1833 г. Пушкин перевел балладу Мицкевича **«Будрыс и его сыновья»**, переложил историческую балладу **«Воевода»**, а несколькими месяцами раньше написал оригинальную балладу **«Гусар»**. Обе последние баллады ироничны: традиционные балладные сюжеты в них перелицованы.

Вернувшийся из похода воевода застал жену ночью с бывшим ее поклонником и решил ее убить. Однако пуля его слуги, молодого хлопца, сразила не обидчика-любовника, а самого воеводу. Вопреки балладной традиции любовники избежали наказания, тогда как купивший жену за серебро воевода поплатился жизнью.

В балладе «Гусар» рассказывается, в отличие от баллады «Воевода», о событиях современной жизни. Пушкин погружает читателя в быт простых людей, рисует их нравы и обычаи, вводит сказочные сюжеты. Речь главного героя, солдата-гусара, пестрит грубоватыми выражениями, народными оборотами, пословицами и поговорками («Ты, хлопец, может быть, не трус, Да глуп, а мы видали виды»). Вся баллада — сценка из народной жизни. Бывалый гусар, любивший прихвастнуть, рассказывает наивным, простоватым слушателям о выдуманном приключении, случившемся с ним на постое. Место действия близ Киева, «около Днепра» выбрано не случайно: русская фантастическая повесть («Киевские ведьмы» О. Сомова, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя и др.) часто изображала Днепр сборищем ведьм и всякой нечисти. Вымысел гусара полон типичных балладных деталей. Введя в балладу фантастику, Пушкин совершенно ее переосмыслил: фантастика — не следствие воздействия потусторонних и необъяснимых сил, а результат вымысла героя-рассказчика, стремящегося позабавить слушателей и вместе с тем в выгодном свете представить себя, не скрывая в то же время в качестве первопричины своей оплошности («враг попутал, видно»). Гусар, как народный герой, находит выход, не унижающий его. Пушкин соединил в стихотворении признаки баллады, народной сказки, фантастической повести и «гусарской» лирики в духе Дениса Давыдова («И стал крутить он длинный ус...»).

Сказки

Постижение народного характера и свойств народного вымысла Пушкин осуществил и в жанре литературной сказки, созданной на основе народной. В 1830—1834 гг. им были написаны «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях», «Сказка о золотом петушке» и неоконченная «<Сказка о медведихе>»).

Пушкинские сказки — воплощение народного духа. Народ и его мироотношение перестали восприниматься Пушкиным как нечто экзотичес-

кое. Логика сказки для Пушкина — логика фантастического, гиперболического, чудесного и превышающего обыкновенное. Пушкин глубоко постиг основные признаки народной поэзии: бесхитростность мудрости, простодушие и «массивность» компонентов, своего рода поэтических блоков, устойчивость традиционных нравственных понятий. Сказка сыграла в открытии Пушкиным народного духа самостоятельную и особую роль. Поэт не копировал «наружные формы старинной русской народности», не имитировал их, а вводил компоненты сказки в свою литературную систему, изменяя их содержательное наполнение и их функции. «Закон «натуральной» сказки — действие. Главное в ней — движение сюжета, порядок разворачивания событий. Действия и события, как правило, не изображаются — о них лишь сообщается. Эмоции героев, события их внутренней жизни не описываются, а обозначаются более или менее условными средствами — в народной сказке не место изобразительным деталям, подробностям, полутонам»[1]. Вместо условно-сказочного действия Пушкин изображает реальное и делает его зримым. Тем самым он получает возможность передать подробности событий и внутреннее состояние персонажей. В сказках Пушкина действует тот же принцип, что и в других жанрах: движения *души* передаются через *физические* действия[2], которые указывают на конкретные характеры. Психологические переживания свойственны теперь условным фольклорным персонажам, а условные фольклорные формулы и речения наполняются конкретными чувствами. Сказка у Пушкина из народной превращается в литературно-психологическую, в литературно-бытовую, в литературно-философскую. Наконец, в пушкинскую сказку входит автор, который становится действующим лицом. Народная сказка, конечно, не знает автора. Автор — связующее звено между сказкой фольклорной и сказкой литературной. Именно присутствие автора — отличительный признак литературной сказки. Пушкин привносит в народную сказку авторский лиризм, свои душевные движения, прямо сообщая об этом: «Вдруг она, *моя душа*...» Как только

---

[1] *Непомнящий В.С.* Сказки А.С. Пушкина. В кн.: А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. — М., 1999. С. 171. См. также: Произведения А.С. Пушкина в школе. — Ч. I. — М., 2002. С. 65—75; 223—242.

[2] Например: Злая мачеха, вскочив,
Об пол зеркальце разбив,
В двери прямо побежала
И царевну повстречала.
Тут ее тоска взяла,
И царица умерла.

Ср.: Татьяна пред окном стояла,
На стекла хладные дыша,
Задумавшись, моя душа,
Прелестным пальчиком писала
На отуманенном стекле
Заветный вензель *О* да *Е*.

появляется поэтическая речь автора, тут же вторгаются в сказку и литературные лирические жанры с их стилями. Вот пример элегической речи:

Гости в путь, а князь Гвидон
С берега *душой печальной*
Провожает *бег* их *дальный*...

При этом образцом для литературной сказки может стать не только народная сказка, но и уже обработанная, литературная.

Превращение народной сказки в литературную привело к тому, что основные черты фольклорного жанра стали принадлежностью сказки литературной, а качества народного характера предстали в форме личных качеств воспринявшего их автора. Стало быть, автор мыслил себя неотъемлемой частью народа.

Первой пушкинской сказкой, если не считать поэму-сказку «Руслан и Людмила» и сказку-балладу «Жених», была **«Сказка о попе и о работнике его Балде»**. Ее сюжетным источником стала народная сказка, записанная Пушкиным в Михайловском. При переделке сказки поэт сохранил прозвища персонажей (оба названы одинаково: слово «балда», как и слова «толоконный лоб», означают дурак) и речь, пересыпанную балагурными рифмами («по лбу» — «полбу», «ладно» — «накладно»), но отказался от многих проделок хитрого работника и от карикатурной обрисовки персонажей. Прямолинейный социальный антагонизм фольклорной бытовой сатирической сказки заметно изменяется: в каждом персонаже Пушкин видит не только традиционный социальный тип, но и личность. Так, Балда представлен и как тип социального бунтаря, и как человек с определенной психологией. Поп, как и полагается хозяину, плутоват, жаден и вместе с тем простодушен, очеловечен и достоин некоторого сочувствия и сожаления («старик»).

Следующей[1] была написана **«Сказка о царе Салтане...»**. Источники этой пушкинской сказки многообразны и разностильны: народная сказка «Чудесные дети», европейские и восточные обработки; кроме того, этот международный сюжет совместился с другим — о мудрой деве-советчице, способной превращаться в птицу; имя Лебедь, возможно, навеяно поэзией свадебных песен или взято из былины «Михайло Потык»[2]. В результате контаминации разных источников и сюжетов получились два свадебных финала и две традиционные концовки.

В центре сказки Пушкина — мысль о семье и о человечестве как братской семье. Эта мысль решается в лирико-психологическом плане: харак-

[1] «<Сказка о медведихе>», последовавшая за «Сказкой о попе и о работнике его Балде», не была закончена, и название ее Пушкину не принадлежит: оно было дано позднейшими издателями.

[2] См. об этом: *Сапожков С.В.* «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди». — В кн.: А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. С. 175.

теры народной сказки разработаны в психологическом ключе. Персонажи не лишены сказочной героичности, но вместе с тем, как люди, слабы и грешны. Сказочно-чудесное в них не мешает проявлению бытового, домашнего, прозаического. В волшебном пространстве сказки персонажи ведут себя не только по-сказочному (дети растут «не по дням, а по часам»), но и по-земному: царь, несмотря на свой высокий статус, не позволяющий ему совершать неприличные поступки, подслушивает разговор трех девиц («Во все время разговора Он стоял позадь забора»), а каждая девица обещает или устроить пир, или наткать полотна «на весь мир», или родить царю богатыря, причем царь уточняет срок — «к исходу сентября». Всякое сказочное чудо вызывает простодушное удивление, что не мешает персонажам пользоваться им с выгодой для себя. Смысл пушкинского отношения к сказочным чудесам заключается не в том, чтобы их опровергнуть или подвергнуть иронии и тем самым приблизить к прозе жизни, а в том, чтобы обычные человеческие чувства и отношения, свойственные и понятные всему людскому роду, возвысить до волшебного сказочного чуда. Примером царства-утопии, где торжествуют братские семейные узы и творятся настоящие чудеса, является остров Буян. Там каждая семья должна быть счастливой, а если есть хотя бы одна несчастливая семья, то сказка не может забыть о «частном» случае даже ради «общего блага». Фольклорный вымысел помогал Пушкину решить в литературной сказке конфликты, которые оставались трагически-неразрешенными в последних его произведениях — «Анджело», «Медном всаднике», «Капитанской дочке».

В 1830-е годы Пушкина чрезвычайно волновала проблема человеческой воли в связи с общим устройством бытия: каковы границы человеческой воли? настолько ли она безгранична и всевластна, что может покушаться на покорение себе всего мироустройства, включая землю и небо? может ли человек дерзко полагать себя столь же всемогущим, как Бог? Те же проблемы Пушкин решал и в жанре литературной сказки, в частности в **«Сказке о рыбаке и рыбке»**.

Первоначально эта сказке предназначалась для цикла «Песни западных славян» (безрифменный тонический стих похож на сербский фольклорный десятисложник). Сюжетный источник — сказка братьев Гримм «Рыбак и его жена» (в русском фольклоре аналоги этого международного сюжета — сказки «Коток — золотой лобок» и «Чудное дерево»)[1].

Первоначально (в экспозиции) старик и старуха равны по своему положению, и их совместная жизнь характерна как пример «рыбацкой идиллии» в духе знаменитой идиллии Н.И. Гнедича «Рыбаки». «Тридцать лет и три года» они провели в «естественной», природной среде. На этом и на бедности[2] (жили они в «ветхой землянке») основано их равенство. Однако это равенство разрушается, как только один из персонажей (старик) по-

[1] См. об этом и о сказке в целом: *Сапожков С.В.* «Сказка о рыбаке и рыбке». В кн.: А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. С. 175.

[2] Очень важный для Пушкина мотив, встречающийся уже в «Цыганах», где равенство тоже обеспечено бедностью.

лучил преимущество: поймал золотую рыбку. Старик не воспользовался своей удачей («Бог с тобою, золотая рыбка! Твоего мне откупа не надо...»), но рассказал о случившемся с ним старухе, которая ухватилась за обещание рыбки исполнить его желания.

Сначала конфликт развивается в бытовой сфере: старуха просит корыто и избу. Но далее сфера конфликта расширяется до социального неравенства и социальной вражды. Старик теперь социально не равен старухе и послан служить на конюшню, а старуха считает старика уже «мужиком», т. е. ниже ее достоинством. Так возникает трагифарсовая ситуация: старик продолжает видеть в царице старуху, так же, как старуха видит по-прежнему в старике своего мужа. Пушкин играет двойственностью персонажей, например, разделением «сварливой бабы» на царицу и старуху:

В ноги он *старухе* поклонился,
Молвил: «Здравствуй, грозная *царица*!»

Пока конфликт касается земной, посюсторонней почвы, сохраняется ситуация «неравенства равных». Но далее бытовая ссора перерастает в социальную вражду, а затем — в противостояние воли отдельного человеческого «я» и мироздания в целом. Старуха бросает вызов природе и всему мироустройству, желая стать повелительницей морской стихии.

Претензии старухи распространяются на переустройство мира (старуха хочет жить в воде, быть владычицей морскою и иметь рыбку «на посылках»). В ее характере все больше проступают «наполеоновские» черты — своеволие, желание подчинить себе стихию океана, переделать весь мир. Все это означает выпад и бунт против божественного мироустройства, стремление стать равным Богу и даже заместить Его. Символическая картина черной бури на море («вздулись сердитые волны, Так и ходят, так воем и воют») отражает противодействие природы и бытия в целом беззаконному мятежу старухи.

Сказка дала возможность Пушкину на бытовом материале раскрыть смысл трагикомического противостояния не знающей границ личной воли и мироздания. О трагикомизме обрисованной ситуации свидетельствует финал сказки: с одной стороны, устройство мира осталось не поколебленным, целым и невредимым, старуха наказана за свои невероятные и превышающие возможности человека амбиции, равенство в бедности и разрушенная идиллия восстановлены в прежнем виде (старик и старуха у землянки, и перед ними разбитое корыто); но, с другой стороны, по мере роста социальной вражды старуха поднималась на верхние ступени социальной лестницы, а старик опускался на нижние, и его положение становилось все более тягостным и невыносимым. Стало быть, противоположение личной воли всему бытию таит в себе не только комическое, но и трагическое начало. Жанр сказки требовал, чтобы ее окончание смягчало трагизм ситуации, но в других жанрах та же коллизия получила иное, гораздо более трагическое освещение.

В основу **«Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях»**[1] легла народная сказка, рассказанная няней в Михайловском и записанная поэтом. В ней разработан международный сюжет о падчерице, которая награждается за добродетель. В записи няниной сказки намечены узловые моменты пушкинской: царевна, найдя пустой дом, прибирает его, богатыри приглашают гостя поселиться с ними, произнося формулу, сохраненную Пушкиным («Коли мужчина, будь нам отец родной али брат названый; коли женщина, будь нам мать али сестра»). Однако в няниной сказке у царевны нет жениха, царевич «влюбляется в ее труп». Эпизоды с Елисеем также введены Пушкиным, собаки в записи лишь упомянуты, тогда как в пушкинской сказке развернут эпизод с псом, выявляющий кротость и нежность царевны. Таким образом, связь с русской сказкой усматривается на сюжетном уровне.

Источником сказки послужил западноевропейский вариант ее международного сюжета. В русских сказках не развит или слабо развит мотив соперничества из-за красоты, который присутствует в западноевропейском изводе (например, в гриммовской сказке «Белоснежка»). В сказке братьев Гримм[2] подчеркивается красота героини, белой как снег и румяной как кровь; значительное внимание уделено зависти мачехи, обладающей волшебным зеркальцем; присутствуют важные мотивы: мачеха приказывает слугам убить героиню, которую слуга уводит в лес, но щадит; поиски героини мачехой и попытка умертвить ее с помощью отравленного пояса, гребня и яблока. Наконец, в европейскую сказку введены карлики (или разбойники), приютившие у себя Белоснежку; они кладут мертвую девушку в стеклянный гроб, который находит королевский сын. Далее он пробуждает девушку к жизни, и следует наказание мачехи. Эта схема соответствует пушкинской сказке.

Таким образом, Пушкин сочетает оба источника — русский и западноевропейский, он контаминирует детали (например, у Гриммов взяты стеклянный (хрустальный) гроб и высокая гора, а из русской сказки — цепи; карликов заменили богатыри, но вражда с другими богатырями отброшена).

Основные мотивы пушкинской сказки, как и народной, — добро и зло, красота внешняя и внутренняя, душевная, противопоставление «лица» и «души». Главное отличие от вариантов народных сказок — откровенный лиризм, решительное присутствие автора, который выражает сочувствие героям и порицает их недругов, который всем сердцем на стороне добра.

Одна из самых глубоких философских сказок, чрезвычайно сложных и потому до сих пор неразгаданных, — **«Сказка о золотом петушке»**. Источник сюжета был обнаружен А.А. Ахматовой («Легенда об арабском звездочете» В. Ирвинга).

---

[1] Более подробно об этой сказке см.: *Коровина В.Я.* «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях». В кн.: А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. М., 1999.С. 173—174; *Коровина В.Я.* Сказки Пушкина в школе. — М., 1972; Произведения А.С. Пушкина в школе. М., 2002.

[2] Пушкин был знаком со сказками братьев Гримм, переведенными на французский язык и вышедшими в 1830 г. Этот сборник имелся в его библиотеке.

По мнению Ахматовой, смысл сказки связан с мотивом неисполнения царского слова. Это «облагораживает фигуру Звездочета»[1]. Ахматова имеет в виду неисполненное обещание Николая I быть личным цензором Пушкина и освободить поэта от общей цензуры (на самом деле оказалось, что произведения поэта подлежат проверке и обычной цензуры). Сказка, таким образом, рассматривалась Ахматовой в политическом ключе.

В.С. Непомнящий истолковывал сказку как притчу: «...“Сказка о золотом петушке” — это уже не вполне сказка. Это облеченная в форму фантастического гротеска фантасмагория. Притча о жизни и человеке, близкая по своему пафосу к “маленьким трагедиям”, — притча о том, что человек сам творит свою судьбу или — в другом месте — пронизанная элементами автопародии притча “о человеке, считающем себя хозяином в мире”»[2].

В.Г. Маранцман в своем анализе сказки исходит из того, что, несмотря на фольклорный колорит, миропорядок в сказке далеко не таков, каким он принят в народном творчестве: в сказке нарушены все природные законы, разорвана естественная связь вещей (власть бессильна, мечтает о покое, заботится не о благоденствии державы, а утешается любовью; красота несет смерть; всезнание старости корыстно и не избавляет от преступлений: звездочет, в противоположность кудеснику из «Песни о Вещем Олеге», не отказывается от награды, а требует ее, хотя золотой петушок посылает сыновей Дадона на гибель). Отсюда вывод: «Разлом мира, хаос превращают в ложь не сказку, а жизнь. <...> Мир фантастический смыкается с миром реальным, и один без другого существовать не могут. Алогичны все желания и поступки героев, в самом течении жизни нет справедливого возмездия, так как все гибнут из-за любви к царице, а она, лишенная сочувствия к своим жертвам, ускользает от наказания», «все становятся жертвами демонического зла». «Ужас происходящего внятен природе... и народу..., которые остаются лишь свидетелями страшного действа. Невероятность происходящего поддерживается чередованием в ее композиции мотивов страха и чуда. «Урок» последней сказки Пушкина лишен этического удовлетворения, ее трагизм подчеркнут неожиданным и таинственным, как в балладе, обрывом сюжета».

«Сказка о золотом петушке», конечно, не сводится ни к политической сатире, ни к биографической лирике, ни к мысли о трагическом состоянии мира. Мир в сказке вполне упорядочен в соответствии с реальными и с фольклорными представлениями. Так, царь Дадон «смолоду был грозен», а под старость, что вполне естественно, его воинственный пыл охладел, и он

захотел
Отдохнуть от ратных дел
И покой себе устроить...

[1] См.: *Маранцман В.Г.* «Сказка о золотом петушке». В кн.: А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. С. 172.

[2] *Непомнящий В.* Поэзия и судьба. М., 1983. С. 170—195.

Столь же естественно, что соседи, прознав про слабость правителя, стали его «беспокоить», «страшный вред ему творя». Царю пришлось увеличить войско, но, сколь ни были расторопны его воеводы, они не успевали обороняться. Вместо покоя накануне старости, Дадон был ввергнут в постоянную тревогу и, чтобы снова обрести покой, в соответствии со сказочной традицией «он с просьбой о помоге Обратился к мудрецу, Звездочету и скопцу». Сказочному царю Дадону нужен сказочный помощник. В сказке, однако, помощь оказывают за добрые дела. У Пушкина звездочет ничего не просит у Дадона за золотого петушка, и потому обвинять его в корысти нет оснований. Он молчит. Дадон же не скупится на обещания. Получая золотого петушка, он впервые встречается с чудесным, хотя относится к нему как к реальному. В обычную сказочную жизнь, напоминающую реальность, вторгается фантастическое, чудесное, превышающее силы и возможности сказочных героев.

Дадон захотел иметь помощника на случай военной беды, но петушок пригоден и для «другой беды незваной». Такая «другая беда» пришла. Однажды петушок снова закричал и обратился на восток. Царь Дадон подумал, что оттуда угрожает военная опасность. Трижды кричал петушок. Третий крик петушка вынудил царя самого выступить в поход. И здесь в сказке наступает очень важный момент: царь был готов к войне и ни к чему другому. Он не ждал никакой другой беды и никакого другого события. Но что-то подсказывало ему, что случилось нечто особенное: третью рать он повел без всякой уверенности на успех, «сам не зная, быть ли проку». Значит, царь столкнулся с чем-то неожиданным, чего не мог предугадать и о чем не мог знать. В данном случае он встретился с фантастикой, с чудом.

В сказке «Золотой петушок» сказочные персонажи разделяются на условно реальных и фантастических. Дадон, его сыновья, воеводы, слуги, народ живут в условно реальном мире. Они поступают так, как должны поступать в жизни. А золотой петушок, шамаханская царица выпадают из логики условно-реального мира, потому что пришли в него из мира фантастического. Звездочет как владелец золотого петушка — соединительное звено между Дадоном и шамаханской девицей, между миром реальным и миром фантастическим.

Дадон понял крики петушка как знаки, оповещающие о нападении врага. Так оно до поры и времени и было. Но вот в условную сказочную реальность вмешивается фантастика, и привычная логика поведения персонажей терпит крушение.

Устремляясь к ложной, фантастической, призрачной цели, персонажи все силы и всю волевую энергию направляют на ее достижение, но при этом, околдованные и зачарованные, забывают об общечеловеческих ценностях и попирают моральные нормы. Воля перерастает в своеволие и про-

[1] Поэтому вряд ли вслед за В.Г. Маранцманом можно сказать, что сюжет оборван. Поскольку все персонажи погибли, то дальнейшее развитие сюжета невозможно.

извол, любовное влечение оборачивается смертью, исполнение благодарности превращается в преступление, чувство горя тут же сменяется веселым пиром. Фантастический мир, заложниками которого становятся персонажи, извращает логику реального мира, рождая неразбериху и хаос. Все условно реальные персонажи гибнут от вторжения в их сознание фантастики[1], провоцирующей, дразнящей реальность и не совместимой с ней, а фантастические персонажи (золотой петушок и шамаханская царица) исчезают чудесным образом. Тем самым фантастика в сказке — знак мстительного, злого начала, и ее присутствие связано с проявлением мирового зла, принимающего обманчиво притягательные черты и по природе своей неизменно губительного. Эта функция фантастического, угрожающего реальности, встречается и в других произведениях Пушкина. Подключая фантастику, Пушкин метил в реальность, поскольку именно нездоровая реальность порождает фантастику[1], как больное сознание — химеры, признаки, галлюцинации и миражи. Ясный ум и светлое сознание поэта постигали жизнь и в сказочно-фантастических жанрах.

Столь же значительные философско-социальные и философско-нравственные идеи были свойственны и произведениям, написанным в других жанрах, в частности в поэмах. В них продолжена разработка тем, начатых в лирике.

Поэмы

В 1830-е годы Пушкин написал четыре поэмы: «Домик в Коломне», «Езерский» (не окончена), «Анджело»[2] и «Медный всадник».

«Домик в Коломне» (1830). Поэма известна в двух вариантах (40 и 57 строф). В ней отразились впечатления молодого Пушкина, жившего после окончания лицея и до ссылки на южной окраине Петербурга, в месте, получившем название Коломна. Начинается поэма с иронических размышлений о сугубо профессиональных поэтических делах: о четырехстопном ямбе, который «надоел», об октаве с ее тройным созвучием (этими строфами написана поэма), о «наглагольных» рифмах, о «женских и мужеских слогах», о цезуре на второй стопе «пятистопной строчки». Подчиняя поэтическую речь строгому порядку, Пушкин чувствует себя полководцем, которому послушно многочисленное войско.

---

[1] Речь не идет о художественном вымысле, о фантастических образах, возникающих в сознании художника, о научной фантастике. Здесь имеется в виду функция фантастики: фантастические образы, придуманные писателем, вовсе не обязательно характеризуют состояние его психики, но непременно свидетельствуют о «здоровье» или «недугах» изображаемого с помощью фантастики общества.

[2] В рукописи поэма снабжена подзаголовком: «Повесть, взятая из Шекспировской трагедии “Measure for measure”». Сюжет взят Пушкиным у Шекспира (драма «Мера за меру»). Пушкин объединил сюжет Шекспира, обработанный в духе старинных итальянских хроник с переводом отдельных сцен драмы «Мера за меру». В том же, 1833 г., он предпринял попытку перевести всю пьесу Шекспира, но оставил ее.

Фабульная, событийная часть поэмы (сюжет прост и представляет собой — пародийную перелицовку авантюрной новеллы, восходящей к «Декамерону» Дж. Боккаччо) предстает в окружении внесюжетных эпизодов и вольных раздумий, воспоминаний, окрашенных двумя тональностями — лирической, задушевной и комической, касающейся размышлений о литературе и критике. Сюжет и вся поэма становятся предметом авторской рефлексии. Общая тональность, в которой освещается национальная жизнь и ее специфически национальный вековой колорит, — грусть, уныние, элегическая печаль.

На всевозможные критические нападки и наводящую грусть общественно-политическую атмосферу Пушкин ответил комическим смехом, непринужденностью и свободой лирического раздумья. Комическое начало служило противовесом унынию и преодолевало элегические настроения. Пространство уныния бескрайне и свойственно всему русскому миру. Это одна черта национального духа. Другая — и тоже пространственно бескрайняя и общенациональная — «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться»[1]. Оба противоречащие друг другу начала примиряются в поэме, причем комизм выступает не только язвительным, саркастическим, но озорным, лукавым, бесхитростно смешливым, неподдельно веселым. Комизмом Пушкин побивал элегическую печаль. В этом проявились его неистощимое жизнелюбие, душевная стойкость, сопротивление наплывающему мраку, засасывающей хандре и расслабляющему унынию.

В опубликованном Пушкиным тексте поэмы на первый план выдвинулись вопросы литературные. Поэт с особой грустью, негодованием и смехом отверг попытки критиков навязать ему необходимость писать о важных, героических, необыкновенных предметах и ставить перед собой внехудожественные нравственно-дидактические цели[2]. Смеясь над журналистами и критиками, Пушкин лукаво предложил им поэму, «предмет» которой — намеренно «низкий», а сюжет ничем не заканчивается.

Таким образом, один из важных содержательных планов поэмы «Домик в Коломне» — острая полемика с литературной критикой, надолго отставшей от современной эстетики Канта, Лессинга, Шеллинга и требовавшей от сочинений поэта нравственной «пользы», грубой утилитарности, «высоких» тем и социально-этического дидактизма. Пушкин видел нравственное оправдание своего творчества в другом — в изображении всей полноты действительной жизни, в постижении ее смысла и в пробуждении человечности через эстетическое наслаждение.

---

[1] Если (условно) выразителем элегического тона в русской поэзии признать Жуковского, а веселого и лукаво-насмешливого — Крылова, то Пушкин объединил, синтезировал обе тональности.

[2] В рукописном варианте поэмы поэт иронизировал:

Пока меня без милости бранят
За цель моих стихов иль за безцелье...

Эти творческие установки, типичные для всех произведений Пушкина, присущи и его поздним поэмам 1833 г. — «Анджело» и «Медный всадник».

«Анджело» (1833). «Наши критики, — говорил Пушкин своему приятелю П.В. Нащокину, — не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучшего я не писал». Мнение критики удержалось на долгое время. Последующее изучение поэмы изменило отрицательный взгляд на ее содержание. Литературоведы интерпретировали поэму то в биографическом плане, полагая, что в ней отразилась странная привязанность Александра I к небезызвестному А.А. Аракчееву, то в космическом: образ Анджело представляет собой персонификацию древнейшего эсхатологического мифа.

Особо пристальному рассмотрению подвергся литературный источник поэмы — пьеса Шекспира «Мера за меру». В результате сравнения драмы и поэмы исследователи пришли к выводу, что Пушкин был вполне самостоятелен и создал свою трагедийную коллизию, отвечавшую его творческим идеям, ставшим для него актуальными именно в 1830-е годы. В этой связи учеными была отмечена связь поэмы «Анджело» с «маленькими трагедиями». Действительно, поэма сразу вводит в действие, причем это действие есть развитие одной мысли, которая, освобожденная от пейзажной и бытовой живописи, проясняется в ходе развертывания эпизодов. Пушкину важно, иначе говоря, мотивировать и доказать мысль, а не социально и исторически обосновать сюжет. Фабула и сюжет в данном случае становятся инструментами, с помощью которых мысль выступает обнаженной, ясной и прозрачной. Поэтому историческая и социальная мотивировка отодвинута на второй план. Вследствие этого место действия неопределенно, а время и вовсе не названо. Все это напоминает сказочный или новеллистический зачин.

Пушкин строит трагедийную коллизию, чтобы решить колоссальную по своему масштабу идею общечеловеческого значения.

В центре поэмы — правитель эпохи Возрождения. Позднее XVIII в. назовет его идеалом просвещенного государя. Дук (герцог) — не тиран, не деспот. Он — заботливый «отец» своего народа. В его державе нет казней, не действует карающий Закон. Народ тоже любил Дука и «вовсе не боялся». Однако Дука терзали сомнения: Закон спал, нравы распустились, правосудие дремало и не имело никакого авторитета, общий порядок был упущен. Дук «чувствовал в душе своей незлобной» падение порядка и хотел его восстановить, но не знал, как это сделать. И тогда он ставит «государственно-нравственный» эксперимент: на время снимает с себя бремя верховной власти и отдает его в другие руки.

Выбор Дука (человека Возрождения) пал на Анджело (человека Средневековья), мрачного, сурового, строгого, аскетичного, нравственно нетерпимого, верящего в формальную силу Закона, фанатично преданного долгу и истощающегося себя в науках и посте. Анджело получает из рук герцога власть наместника и неограниченные права. Сам же Дук «пустился странствовать, как древний паладин».

Совершенно естественно, что при Анджело «все тотчас другим порядком протекло».

Последовавшая трагическая коллизия основана на одном древнем жестоком законе, о котором никто уже не помнил: «Закон сей изрекал Прелюбодею смерть»[1]. Однако Анджело, отыскав его в «громаде уложенья», «на свет пустил *для исполненья*». Он руководился благими намерениями — исправить ослабевшие нравы и укрепить авторитет Закона.

Правление Анджело не принесло народу счастья: Закон не только не восторжествовал, но породил множество нарушителей и преступников, одним из которых стал сам Анджело. Нравы не исправились, а ужесточились.

Дук поставил опыт, в ходе которого убедился, что соблюдение Закона не избавляет от зла. Жестокость и суровость хуже добра и милости. Дук интуитивно чувствовал, что «всемирный закон любви», как выразился Данте, дан Богом, который есть Любовь, и потому творил милость, прощая оступившихся и грешников. Но применительно к Анджело Дук изменил себе: видя, сколь изощренны и тягостны преступления Анджело, суверен приказал казнить его. Иначе говоря, Дук отступил от Богом данного принципа любви, милости, прощения. Следовательно, Дук, действуя как правитель, проявил слабость, свойственную ему как человеку. Такую позицию можно понять, но нельзя принять.

Анджело действительно виноват. Пушкин особенно ценил в трагедии Шекспира «Мера за меру» глубину характера Анджело. «У Шекспира, — писал он, — лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям!»

Пушкин обнажил нерв в характере Анджело: герой хочет выглядеть в глазах людей безупречным праведником, моралистом, государственным мужем, блюстителем Закона, всегда поступающим справедливо, он хочет отринуть от себя все человеческое и стать беспорочной юридической машиной, но он не может этого сделать, потому что он — человек, и ему присущи тайные страсти, несовместимые с его гласными действиями. Любящий свою жену Мариану и верящий в ее невинность, Анджело «ее прогнал», следуя правилу: «Пускай себе молвы неправо обвиненье, Нет нужды. Не должно коснуться подозренье К супруге кесаря». Очарованный Изабелой, он обещает освободить Клавдио, но, удовлетворив страсть при тайном свидании с Марианой, заменившей Изабелу, о чем Анджело не знает, он приказывает казнить Клавдио. Всюду его справедливые по видимости гласные действия

[1] Здесь речь идет не о насилии, а о простой любовной связи, которая не подпадает, по мнению Пушкина, под действие уголовного закона, а должна быть оставлена на совести частного человека, т. е. относится к нравственной стороне личности.

оборачиваются неоправданной жестокостью и деспотизмом, потому что как государственный муж он живет не сердцем, но абстрактным Законом. Свои тайные движения души, подлинные страсти он вынужден скрывать как человечески слабые и не свободные от греха. Так обнаруживается разрыв между Анджело — человеком и Анджело — государственным мужем. Как только политика отделилась от человеческого, так она стала бесчеловечной, а человеческое содержание в Анджело увяло и съежилось. Если у Дука человечность была на виду, если герцог выдвинул принципом государственной политики и возвел в ранг всеобщего Закона человечность, милость, прощение, подчинив справедливость милости, то Анджело поступил прямо противоположным образом — он глубоко запрятал человеческие чувства, основав принцип государственной политики на формальной, абстрактной справедливости, отвлеченной от человечности, и сделал ее Законом. Милость и прощение ему уже не понадобились. Они были лишними в его юридической конструкции.

Финал поэмы поистине знаменателен: в нем устанавливается провозглашенная Изабелой разница между грешным человеком и чистым, лишенным пороков ангелом, между судом земным и судом небесным. Финал представляет собой апофеоз любви, милости и прощения. Привилегия человека — слабое и грешное естество, привилегия ангела, неба, Бога — милость. Власть, если она претендует быть подлинно народной и справедливой, не может закрыть глаза на естественные человеческие качества и, следуя предначертаниям свыше, должна положить в основу государственной политики милость.

В поэме все избавлены от смерти, даже Анджело, казнь которого не свершилась. Две женщины — носительницы любви — заступились за него перед Дуком и просили простить наместника.

Гениальная заключительная фраза — «И Дук его простил» — венчает поэму о милости как проявлении любви и о любви, рождающей милость. Дук понимает, что неоправданно отказал Анджело в милости, но и Анджело понимает, что подлинная справедливость тоже заключена в милости, что его истинную сущность, когда он был наместником, составляли не добродетель и аскетизм, которыми он надменно гордился, а естественное человеческое начало, неотделимое от греха, которое он искусно, но долго и напрасно скрывал, хотя оно могло бы сделать его мягче и снисходительнее к людским слабостям. Анджело и казнит себя не только за то, что был уличен, но за свою изначальную греховность, за свою человеческую обыкновенность, за свое сходство с другими людьми, за то, что его «теоретические» взгляды на нравственность не смогли уберечь его от лицемерия и преступления. Так возникает пушкинское убеждение, что в основе государственной политики должна лежать человечность, что греховную человеческую природу изменить нельзя, но ее можно целить любовью, милостью, прощением. Государство Дука выдержало экзамен на высшую нравственность, государство Анджело потерпело сокрушительное поражение.

Решая важнейшие для себя этические проблемы века — власть и человек, справедливость и милосердие — Пушкин брал «простые», уже проверенные культурным опытом, сюжеты, и переводил их на уровень притчи, библейской образности, вбирающей философские, социальные, исторические, бытовые и политические аспекты. Такими сквозными библейскими мотивами были изначально-грешное естество, греховность человеческой природы, любовь как ипостась Бога, рождающая милость, милосердие как черта, присущая высшему Судии дел и помыслов человеческих, и как завет Господа, обращенный к людям и их правителям. Поэтому образный строй поэмы переведен в систему библейских нравственно-этических ценностей, неизмеримо более высоких, чем земные. Без света высшего милосердия человеческая жизнь невозможна. Но Пушкин не утопист. Он знает, что мгновенного нравственного преображения человечества и земного мира достичь невозможно. На этом покоятся мудрость Пушкина и его светлая печаль. Но подняться над грехами можно, согревая человечество и каждого человека любовью. И потому Пушкин исполнен необыкновенной любви к земле и к человеку.

Эта гуманистическая идея стала основной и в поэме «Медный всадник», создававшейся Пушкиным также осенью 1833 г.

«Медный всадник» (1833). Пушкин дал поэме подзаголовок «Петербургская повесть», имея в виду не только повесть в стихах в духе поэм Байрона, но и традицию прозаического бытописания. В круг повести Пушкин ввел множество литературных источников, так или иначе отсылая читателя к «антипетровской» поэме А. Мицкевича «Дзяды», к очерку К.Н. Батюшкова «Прогулки в Академию Художеств», к идиллиям Н.И. Гнедича «Рыбаки» и А.Ф. Воейкова «Первый мореплаватель» и др.

Время действия в поэме — история (Петербурга еще нет и его строительство только замышляется) и современность (наводнение в царствование Александра I). Пространство поэмы то раздвигается, охватывая необозримые просторы, то суживается до Петербурга, небольшого острова и даже скромного домика.

В центре поэмы несколько эпизодов, составляющих центральный конфликт между мирной и бунтующей стихией, с одной стороны, и ее грозным укротителем Петром I, с другой; между громадной империей, олицетворенной в памятнике самодержцу, и бедным незначительным чиновником, почти незаметным человеком.

Конфликт принимает неразрешимый, трагический характер, поскольку, в отличие от одновременно писавшейся поэмы «Анджело», в нем нет места милости. Поэтому примирение стихий, государственных и частных интересов невозможно:

стороны враждебны друг другу и не могут найти согласия. Это проявляется даже на жанровом уровне: «Вступление» к поэме, где дана предыстория событий и раскрывается грандиозный государственный замысел царя, выдержан, в основном, в одическом ключе, поскольку ода — лирический жанровый символ Петровской эпохи с ее идеей государственности. Во «Вступлении» торжественно прославляется преобразовательная деятельность Петра Великого, вступившего в спор со стихией. В описании стихии господствуют два мотива: стихия и порядок. Мирная стихия[1] хаотична, в ней нет порядка и нет цивилизации, она бесформенна, бедна и убога. Замысел Петра на этом фоне очевиден: придать стихии форму, стройность, порядок, цивилизовать жизнь, построить город-щит, город-угрозу и решить государственные задачи как внутреннего, так и внешнего свойства. И вот стихия побеждена.

Если проследить за тем, что было до построенного града и после, то легко установить несколько важных мотивов: вместо бесформенности — стройность и порядок, вместо нищеты и бедности — богатство, вместо тьмы — свет, вместо пустыни — оживление, вместо безобразия — красота, вместо дряхлой вечности — цветущая юность.

Вслед за сравнительным описанием перемен Пушкин поет гимн творческому гению Петра («Люблю тебя, Петра творенье...»), выделяя опять-таки главные, решающие качества новой столицы империи: ее государственное значение как военной столицы великой державы, стройность, строгость и упорядоченность форм, красоту («однообразная красивость»), торжество цивилизации над стихией, космоса над хаосом.

«Вступление» композиционно противопоставлено двум частям, в которых развертывается сюжет «петербургской повести». Возвышенный пафос сменяется «печальным рассказом», вместо оды появляется грустное повествование о судьбе бедного молодого чиновника Евгения.

Евгений («ничтожный», прозаический герой) в качестве частного человека дан в столкновении с Медным Всадником («великий», эпический герой), памятником Петру I, в котором олицетворена государственная мощь империи. Евгению противостоит уже не Петр-преобразователь, а самодержавный по-

[1] Хаотична и бурная стихия: она тоже не знает порядка, но, кроме того, она разрушительна и смертоносна.

рядок, символом которого и является бронзовое изваяние («Кумир на бронзовом коне»). Частный человек и символ государства — вот полюсы пушкинской повести.

Во «Вступлении» Петр I появляется сначала безымянным, а затем умершим государем, совершившим свой подвиг. В финале первой части он предстает перед Евгением в образе неподвижного Всадника. Во второй части статуя оживает и, сойдя с постамента, преследует на «звонкоскачущем коне» своего обезумевшего «антагониста».

Облик Петра I от «Вступления» и до финала поэмы, изменяется — лишается человеческих черт и становится все более обезличенным: сначала живой «он», затем умерший Петр I, потом Всадник, «кумир на бронзовом коне», «горделивый истукан» и, наконец, фантастическое видение — ожившая статуя.

В отличие от Петра I, предстающего все более обезличенным, в Евгении, напротив, постепенно яснее проступает личное начало. Первоначально Евгений — «ничтожный» человек. Его кругозор ограничен бытовыми заботами, он досадует на то, что беден, что должен «трудом... себе доставить И независимость и честь; Что мог бы Бог ему прибавить Ума и денег». Затем он предается мечтам о женитьбе, о семье. Он не задумывается над тем, почему его род захирел, почему ему уготована неприметная участь человека, словно бы выпавшего из национальной истории. Его мысли связаны с патриархальными нравами и обычаями, с патриархальной судьбой. Он еще не выделился из патриархального целого. Однако взбунтовавшаяся стихия вынуждает его рассуждать на эти темы. Евгений испугался, что его мечтам о тихой и скромной жизни с Парашей и детьми не суждено сбыться, что стихия грозит самому их существованью. Переправившись на остров, где жила Параша, Евгений убеждается, что она погибла, а ветхий домик снесен. Разум Евгения не выдерживает, и он, обезумев, покидает свою квартиру и бродит по улицам и площадям столицы. Тут он впервые, может быть, задумался об устройстве бытия вообще.

иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

В нем проснулся человек, размышляющий о своей участи в мире и о человеческой судьбе в мироздании. Эти размышле-

ния далеко выходят за рамки патриархального бытия. Как человек, Евгений начинает мыслить себя отдельно от мира в целом, противополагая свою частную жизнь бытию. Это и есть пробуждение личности, становление личностного сознания.

Евгений, переживший крушение своих надежд на тихое патриархально-идиллическое семейное счастье[1], впал в смятение: неужели и впрямь человеческая жизнь ничего не стоит? Неужели она лишь сон или насмешка неба над землей? Не может быть, чтобы мир, устроенный Богом, держался на таких бесчеловечных основаниях. Но если виноват не Бог, то кто? Эти «ужасные думы» разрывали сердце и ум Евгения. Он так и не мог решить, виноват Бог в предопределении участи человечества и, следовательно, в его частной судьбе или нет. Однако устройство бытия как таковое слишком абстрактно, чтобы объявить его врагом и начать с ним нешуточную тяжбу. Евгений — не демон, который вступает в распрю с Богом. Свое личное горе он пытается объяснить социальными причинами. Ему нужен конкретный носитель угрозы, кому могли бы быть адресованы прямые обвинения. И тут перед глазами героя оказался памятник Петру I. В очертаниях бронзовой статуи Евгений узнал властелина, который заранее принес бедного героя в жертву истории и обрек его, Евгения, частную жизнь на несчастье. Евгений увидел в повернутой к нему спиной фигуре облик Петра, но не его скульптурное лицо, не личное, человеческое начало, а начало, герою враждебное, — государственное, внеличное и сверхличное, олицетворенное в изваянии «строителя чудотворного».

Мятежная стихия, разрушившая мечты Евгения о счастье, утихла в городе, но перелилась в душу Евгения, заполнив ее собой. Подобно тому как стихия обрушилась на город, построенный Петром, так и Евгений, охваченный бунтом, «вспомнил живо... прошлый ужас» и оказался «вдруг» снова позади статуи Петра. Так был найден виновник несчастной судьбы Евгения.

Парадокс открывшейся Евгению «правды» состоял в том, что именно разумная, но жестокая воля Петра, основавшего

[1] Художественным эквивалентом мечтаний Евгения оказывается жанр идиллии, связанный не с мощным дыханием эпоса, не с подвигами героев, не с лирическим пафосом, а с тихой, рядовой, «нормальной» частной жизнью, оторванной от величия истории.

город и обуздавшего стихию порядком, кажется Евгению причиной его несчастья. Он винит не стихию, которая обрушилась на город, а Петра-строителя, самовластно укротившего хаос. Но хаос и космос — две равновеликие силы: навечно одержать верх над стихией нельзя, а значит, разумный замысел Петра I не был свободен от безумия — произвола, монархического каприза и жестокости. Все это интуитивно теперь чувствовал Евгений, противопоставляя себя конкретному носителю злой для него воли. Он наконец нашел своего безличного врага.

В самом Евгении личное начало достигло апогея и изнемогло, уничтожилось, обернувшись безумием. «Как обуянный силой черной», он бросает вызов лику «державца полумира», и в этом, конечно, заключен протест не только против «строителя чудотворного» Петербурга, но и против построенного им государства, для которого человек, личность — ничто или нечто, не принимаемое в державный расчет. Однако бунт Евгения не сравним с бунтом стихии: мощь хаоса неодолима до тех пор, пока не утих его порыв. Бунт Евгения, напоминая мятеж стихии и вызванный родившимися в его голове смутой, хаосом, жалок, краток и прекращен в зародыше, не успев развернуться. Евгений бесславно гибнет, уничтоженный, с помутившимся разумом.

Разрыв между интересами частного человека и государства составляет центральную проблему поэмы. Было время, когда эти интересы совпадали. Во «Вступлении» Пушкин в одической тональности воспел временное примирение интересов под эгидой самодержавного государства. Построение города было общенациональным делом всей России — не только царя, но и каждого человека. Величие Петра — зодчего нового государства — остается для Пушкина непоколебленным. Но прогрессивный смысл его строительства оборачивается в условиях самодержавной империи гибелью бедного человека, имеющего права на счастье и жизнь. В этом — одно из противоречий истории: необходимая и благая преобразовательная деятельность осуществляется безжалостно и жестоко, становясь страшным упреком всему делу преобразования и не искупленным грехом власти.

Пушкин оставил интересы враждующих сторон не примиренными. Непосредственного разрешения конфликта в поэме нет. Каждая сторона выставляет весомые резоны в пользу своей позиции, но каждая из позиций лишена полноты и не вмещает всей правды. По мысли поэта, «равновеликие» правды могут прийти к согласию в ходе истории, которая сама естествен-

ным путем разрешит противоречия между ними, но не в пользу одной из них, а во имя неизмеримо более высокой цели — стремления приподняться над обеими «равновеликими» правдами и над «жестоким веком».

Поэма «Медный всадник» взывала к пониманию того, что общенациональные интересы России состоят в привлечении простых сердец к строительству государства, что государственные интересы должны совпадать с интересами незаметных частных людей. Государственные цели, как бы они ни были велики, не могут игнорировать гуманность, охранение, уважение человеческого достоинства и пренебрегать жизнью каждого человека. Поэма Пушкина в контексте произведений 1830-х годов косвенно подтверждала его идею о милости и человечности как принципах государственной политики, поднимающих и власть, и частного человека на уровень высшей духовности.

Завершением всего творческого развития Пушкина от начала его поэтической деятельности и до 1830-х годов был роман в стихах «Евгений Онегин».

РОМАН В СТИХАХ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» (9 МАЯ 1823 — 25 СЕНТЯБРЯ 1830)

«Евгений Онегин» был начат поэтом в южной ссылке и закончен Болдинской осенью. Но на этом работа над романом не прекратилась. В 1831 г. поэт переделал последнюю, восьмую главу и сочинил письмо Онегина к Татьяне.

В течение семи лет план романа менялся, менялись его герои. Поскольку Пушкин печатал главы романа отдельными книжками, то и читатели могли следить за переменами в жизни и в мироощущении главных персонажей. Сам Пушкин тоже не оставался неизменным. Поэт запечатлел в «Евгении Онегине» и собственный духовный рост, и развитие своих героев. Пушкин смотрел на них глазами современника и глазами человека, для которого они стали уже историческими типами. В «Евгении Онегине» предстала реально движущаяся история русского общества, но она явилась в авторском освещении, пропущенная сквозь сердце автора. В связи с этим Пушкин разрешил себе широту и непринужденность авторских оценок по отношению к героям, их судьбам, к историческим, литературным и иным событиям. Он даже рассказал читателям, как он пишет роман, какие трудности возникают у него, как он справлялся с ними, что думает об оде и элегии, о старом слоге, о заимствовании иностранных слов и о многом другом. Словом, он делает себя полноправным героем романа, только не романной фабулы, где есть всего две пары героев, а романного сюжета, населенного значительно большим числом лиц. Все эти юморис-

тические, исторические, литературные, житейские, лирические и полемические места столь тесно и неразрывно входят в сюжет романа, что их никак нельзя считать обычными «лирическими отступлениями», уводящими в сторону от сюжета или тормозящими и поясняющими его развертывание. Все они составляют особый сюжет — «сюжет автора», равноправный «сюжету героев». Сдержанность, сжатость, экономия художественных средств, обычная для Пушкина, здесь, в известной мере, нарушена. Она сохранена на уровне фабулы, но на уровне романного сюжета не только не выставлена напоказ, но и решительно отвергнута. Это противоречие — скупость эпической, повествовательной фабулы и щедрость лирического сюжета, а также лирического освещения эпохи — демонстрирует исключительное чувство меры, вкуса и художественного такта, обеспечивающее гармонию всей «воздушной громады», по словам А.А. Ахматовой, «Евгения Онегина».

То же противоречие сразу же встало перед исследователями романа, которые пытались выяснить, что же главное в нем — эпика или лирика — и в каком соотношении они существуют в «Евгении Онегине». Е.Г. Эткинд, споря с В.С. Непомнящим, следующим образом излагал его точку зрения: «Роман же как таковой... никакой не роман, а большое лирическое стихотворение. Говорить о “лирических отступлениях” нет смысла, потому что “лиризм диктует всю художественную логику романа, а “отступления” — лишь наиболее очевидные проявления, опорные точки насквозь лирической структуры произведения”... “Отступлениями” являются эпизоды, содержащие “сюжет героев”; это — отступления от “сюжета автора”, точнее, “инобытие этого сюжета”...»[1]. По мнению Е.Г. Эткинда, В.С. Непомнящий произвольно поменял местами «лирические отступления» и романный сюжет: до В.С. Непомнящего авторские лирические рассуждения считали «лирическими отступлениями», В.С. Непомнящий же предложил фабульный сюжет (взаимоотношения героев романа) считать «лирическим отступлением», а авторские рассуждения — истинным «сюжетом» романа. В таком случае «Евгений Онегин» — лирическое произведение («большое лирическое стихотворение»[2]) с сюжетно-повествовательными

[1] *Эткинд Е.Г.* Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999. С. 466.

[2] Словом стихотворение Пушкин называл независимо от жанра всякое произведение, написанное (сотворенное) стихами. Так, поэма «Кавказский пленник» — «**стихотворение** мое». В статье «О поэзии классической и романтической», касаясь «рода классического», он писал: «К сему роду должны отнестись те **стихотворения**, коих *формы* известны были грекам и римлянам, или коих образцы они нам оставили; следственно, сюда принадлежат: **эпопея, поэма дидактическая, трагедия, комедия**, ода, сатира, послание, **ироида**, эклога, элегия, эпиграмма и басня». Выпуская сборник «Стихотворения Александра Пушкина. СПб., 1826», поэт поместил в состав «стихотворений» поэму «Кавказский пленник». Если произведение состояло из множества стихов, то Пушкин просто прибавлял к нему слово «большое»: «Евгений Онегин» — «большое стихотворение». Таким образом, слова «большое стихотворение» ука-

«отступлениями». Это означает, продолжал Е.Г. Эткинд, «что в “Евгении Онегине” нет ни персонажей, ни действия, ни быта, ни моральных или политических проблем, ни истории; все происходит во внутреннем мире, в душе. Известно, что “там, внутри” нет ни пространства, ни времени — как в Вечности». Смысл критикуемых утверждений В.С. Непомнящего его оппонент видит в том, что жизнь, изображенная Пушкиным в романе, не имеет прообраза в действительности, а представляет собой исключительно внутреннее порождение и происхождение. «Нет эпического начала, нет персонажей, пространства, исторического времени, нет повествовательного сюжета, даже нет... текста, — заключает Е.Г. Эткинд. — Действие — которое не действие — протекает внутри авторской души. В этом неисчерпаемо-загадочном произведении нельзя увидеть и жанра...». И далее следует цитата из книги В.С. Непомнящего «Поэзия и судьба»: «...будучи лирической исповедью, оно (“большое лирическое стихотворение” “Евгений Онегин” — *В.К.*) в то же время является эпосом авторского духа как национального духа, осмысляющего себя»[1].

Е.Г. Эткинд держится иной позиции: он стоит за историческое изучение романа и считает главным в нем эпическое, повествовательное начало, сюжет, отводя авторской лирике роль «отступлений» в разнообразии их значений.

Спор о том, какое начало — эпическое или лирическое — является главным, далек от схоластики. В зависимости от того, эпический или лирический роман «Евгений Онегин», зависит угол зрения, под которым его следует анализировать и понимать.

Если подсчитать[2] строфы и стихи, в которых излагается фабула, относящаяся к героям (эпика), и строфы и стихи, в которых нет изложения фабулы (лирика), то окажется, что количество, условно говоря, «эпических» и «лирических» строф и стихов одинаково. Пушкин строго соблюдал равновесие и равновеликость эпики и лирики. Впечатление господства лирики, сложившееся у В.С. Непомнящего, возникает, по-видимому из-за того, что в «Евгении Онегине», как выяснено исследователями и прежде всего Ю.М. Лотманом[3] и С.Г. Бочаровым[4], два романа — один «роман

зывают не на род (лирика, драма, эпос) и жанр (элегия, послание, поэма, роман и т. д.), а на стихотворную форму (стихотворением может быть и эпопея, и трагедия).

[1] *Эткинд Е.Г.* Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. С. 467.

[2] Подобные подсчеты весьма приблизительны.

[3] Ю.М. Лотман писал, что Пушкин стремился решить задачу необычайно трудную и почти невозможную — создать такое художественное произведение, которое, «преодолев литературность», воспринималось бы как внехудожественная реальность, как сама действительность, «не переставая при этом быть литературой» (*Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова. Пушкин Лермонтов. Гоголь. М., 1998, С. 85).

[4] С.Г. Бочаров высказал мысль о том, что мир пушкинского романа не замкнут в себе, что он проницаем и открыт для мира реального, что реальное и вымышленное постоянно смешиваются и свободно переходят одно в другое (*Бочаров С.Г.* «Форма плана». «Вопросы литературы». 1967. № 12).

жизни», творимый ею и связанный в большей мере с автором, чем с героями, где автор и есть главный герой, а другой — «роман героев», который творится жизнью и автором. «Роман героев» вставлен в более широкую — жизненно-авторскую — раму. «Роман жизни» подан в большей мере в лирическом ключе, «роман героев» — в эпическом, повествовательном, сюжетном. При этом оба романа рождаются исторической действительностью и всемирным, вселенским бытием вообще.

Думая о «форме плана», Пушкин в начале работы над романом не знал, какие поправки внесет жизнь в ход повествования:

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал. (8, L)[1]

Поэт намеревался постичь тип современного человека, принадлежащего к петербургскому дворянскому обществу. Он искал причины разочарования современного дворянского интеллигента, т. е. ставил перед собой художественную задачу, волновавшую его в южных поэмах — «Кавказском пленнике» и «Цыганах». Но в южных поэмах герои попадали в исключительные обстоятельства, а в «Евгении Онегине» помещены в привычное им окружение — в петербургское или московское общество и в деревенскую среду.

Поскольку в «Евгении Онегине» отразилась историческая эпоха, представшая через историю героя и сюжет, то это произведение является романом. Так считал и сам Пушкин, писавший, что под романом он разумеет «историческую эпоху, развитую на вымышленном повествовании». Однако Пушкин писал не просто роман, а «роман в стихах»[2]. В письме к П.А. Вяземскому он ясно указал на эту особенность «Евгения Онегина»: «Пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница».

Стихотворная форма романа потребовала от Пушкина упорной работы над стихом. Поэт необычайно разнообразил четырехстопный ямб, придав ему исключительную гибкость и емкость.

Необходимость единства повествовательного и лирического начал привела Пушкина к созданию новой строфической формы. Пушкин ведет с читателем непринужденный разговор, и поэтому законченность каждой строфы приобретает важное значение: повествование легко нарушается лирическими отступлениями, а затем возвращается в прежнее русло. Так как каждая строфа вмещает небольшой рассказ, то на каждую тему можно рассуждать отдельно, отступая от сюжета и высказывая свою точку зрения. Нить повествования не теряется, но зато сюжет заметно оживляется и разнообразится, согревается лирическим волнением автора.

---

[1] Здесь и далее в скобках указаны глава и строфа текста.

[2] Понятия роман в стихах и стихотворный роман, по-видимому, различались Пушкиным: роман в стихах — *эпическое* произведение, написанное стихами; стихотворный роман — *лирическое*, но сюжетное произведение.

Онегинская строфа. Изобретенная Пушкиным для романа «онегинская строфа» состоит из 14 стихов четырехстопного ямба. Общая ее схема предстает необычайно ясной и простой: I (абаб), II (ввгг), III (деед), IV (жж), т. е. перекрестная, парная, кольцевая рифмовки и заключительное двустишие.

Завершенность строф не следует понимать буквально. Если тема требовала от Пушкина продолжения, то он легко переносил рассказ или лирическое размышление в следующую строфу, но обычно строфические переносы характерны для самых эмоциональных эпизодов. Каждая строфа замкнута (тема в ней развита и завершена) и разомкнута, обращена к следующей строфе, которая ее продолжает. Такое построение позволяет автору свободно менять тон повествования, сохраняя собственный голос. В романе есть и пропущенные строфы, замененные многоточием или просто цифрами. Многие из них были написаны, но Пушкин не включил их, так как ему была важна недоговоренность повествования.

Повествовательное начало в «Евгении Онегине» воплощено в сюжете. Он чрезвычайно прост и захватывает весьма ограниченный круг героев — Онегин, Ленский, Татьяна и Ольга. Остальные лица не играют в нем сколько-нибудь существенной роли. Отсюда совершенно ясно, что сюжет держится не на внешней динамике — частой смене эпизодов, происшествиях и приключениях героев, а на внутренней — на нравственном росте и этических исканиях героев, изменяющих мотивы их поведения. Обе пары героев сопоставлены одна с другой и противопоставлены друг другу: любовь Татьяны и Онегина соотносима с любовью Ольги и Ленского и непохожа на нее. Онегин и Ленский, Татьяна и Ольга также несходны между собой. В основу сюжета положены интимные чувства героев (чувство Татьяны к Онегину, а Ленского — к Ольге и дружба Онегина с Ленским). Эти интимные чувства выступают одновременно знаками исторически сложившейся культуры.

Характеры героев построены Пушкиным, поэтом действительности, как он сам себя называл[1], не по литературным схемам и нормам, хотя часто сопоставлены с другими литературными героями, а по законам реальной жизни. Так как живые люди

[1] Пушкин воспользовался выражением из статьи И.В. Киреевского, который охарактеризовал его как «поэта жизни действительной». Точка зрения Киреевского была развита в статьях Белинского о Пушкине.

обладают разнообразными многосторонними характерами, то характеры героев сложны и не укладываются в однозначные и узкие формулы. В простых и сложных ситуациях «обстоятельства развивают» характеры с разных сторон. Многогранность и сложность характеров учитывается автором, который изображает их то сатирически, с горькой усмешкой, то иронически, с легкой улыбкой, то лирически, с очевидным сочувствием. Пушкинские герои, исключая лишь упоминаемых третьестепенных персонажей, не делятся на положительных и отрицательных. Но даже второстепенные лица, участвующие в сюжете, в романе многогранны. Например, о Зарецком Онегин и автор отзываются либо сатирически, либо иронически. Однако сатира и ирония не мешают Онегину и автору признать и достоинства Зарецкого:

Он был неглуп; и мой Евгений,
Не уважая сердца в нем,
Любил и дух его суждений,
И здравый толк о том, о сем. <...>

Пушкин в романе — не судья и тем более не прокурор, он не судит и не обвиняет героев, а наблюдает и анализирует их характеры как друг, очевидец, обычный человек, которому что-то не нравится в героях, а что-то нравится. Такой подход к изображению характеров обеспечил жизненную правдивость романа и его близость к реалистическому типу повествования. Это позволило Достоевскому назвать роман «Евгений Онегин» поэмой «осязательно реальной», в которой воплощена «настоящая русская жизнь с такою творческою силой и с такой законченностью, какой и не бывало до Пушкина, да и после его, пожалуй».

Каждый герой проходит через испытание, которое коренным образом меняет его судьбу. Центральное поворотное событие романа — дуэль Онегина с Ленским. И это, конечно, знаменательно — здесь рядом стоят жизнь и смерть. Жизнь Ленского трагически обрывается. Ольга быстро забывает его и выходит замуж за улана, Татьяна хранит любовь к Онегину, но становится женой генерала. Онегин отправляется в путешествие, в его душе наступает перелом, и теперь уже он испытывает к Татьяне любовь. Счастье, которое «было так возможно, Так близко», обходит героев стороной: оно оборачивается либо пародией (Ольга и улан), либо трагедией (Ленский), либо драмой (Татьяна и Онегин).

Важным сюжетным принципом романа выступает «загадочность» главных героев — Онегина и Татьяны. Сначала Татьяна, и вместе с ней читатель, стремится понять Онегина, а затем Онегин начинает открывать для себя Татьяну. Перед деревенской барышней Онегин предстает в духе народных поверий «суженым», т. е. человеком, предназначенным самой судьбой. В письме к Онегину она пишет:

То в вышнем суждено совете...
То воля неба: я твоя...

Но восприятие Онегина героиней еще неглубоко. Онегин рисуется воображению Татьяны в романтическом духе. Подлинное, истинное восприятие Онегина пока еще уступает место книжному. Душа и характер Онегина яснее открываются Татьяне после посещения усадьбы героя. Вглядываясь в обстановку онегинского кабинета, просматривая его книги, Татьяна наконец начинает прозревать. Ее точка зрения на героя приближается к авторской:

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще... (7, XXIV)

Точно так же и Онегин отгадывает Татьяну. Увидев Татьяну в свете, он задумывается:

Ужель та самая Татьяна... (8, XX)

Его занимает не бедная и простая, несмелая и влюбленная «девочка», а «равнодушная княгиня». Но оказалось, что под маской «величавой» и «небрежной» «законодательницы зал» таится «простая дева» «с мечтами, сердцем прежних дней».

Встреча с Татьяной пробуждает любовь в душе Онегина. Он пишет любовное письмо замужней женщине и совершает не менее дерзкий поступок — без приглашения посещает Татьяну, но эта дерзость одновременно и проявление горячности, сердечной откровенности. Онегин забывает о приличиях и любит теперь «как дитя». Проснувшееся в «душе холодной» чувство — предвестие преображения Онегина, который отныне читает книги «духовными глазами». Хотя Пушкин и оставляет стра-

дающего героя в трудную для него минуту, Онегин учится жить сердцем. Отказ Татьяны производит переворот в его душе. Надежду на счастье Онегин окончательно утратил, но вспыхнувшая любовь к Татьяне не прошла для него бесследно. Он узнал настоящее страдание, настоящую боль, настоящую любовь. Его жизнь обрела смысл и, возможно, станет более содержательной, чем была до того. На этой напряженной кульминационной ноте сюжет романа завершен.

Онегин и Татьяна внутренне растут: иными стали их чувства, по-иному они относятся к жизни и друг к другу. Исчезло романтическое восприятие жизни у Татьяны, исчезло наносное, воспитанное средой равнодушие к простым человеческим радостям у Онегина.

Среда, в которой живут главные герои его романа, изображена Пушкиным в ее разнообразных проявлениях и под различными углами зрения.

Дворянский домашний быт и светский круг, взрастившие Онегина и Автора, вызывают в романе восхищение и восторг. Это мир высокой культуры, просвещенных людей, горячих споров, интересных бесед и разговоров, мир увлечений и страстей. В нем царят свобода, независимость, здесь собирается цвет общества. Праздники, балы, маскарады, театр, салоны — это пиршества души, где утонченные люди сочетают и силу чувств, и глубину духа.

Воспевание роскошных угощений не позволяет усомниться в том, что Пушкин любит и ценит светские удовольствия. Театр приносит особые наслаждения. Домашний быт удобен, красив и приятен.

Словом, свет — это очаг утонченной духовной культуры, и его воздействие на молодых людей того времени было облагораживающим и необходимым. Люди оттачивали свой ум, учились владеть собою, не показывать свои чувства, делились новостями — литературными, музыкальными. Здесь уважали себя и других, гордо несли свое человеческое достоинство и берегли честь. Однако Пушкин и его герой знали и другой свет — «омут», кишащий нелепыми предрассудками, вздорными слухами, завистью, клеветой и прочими пороками.

Воспроизводя атмосферу городских дворянских салонов, в которых прошла молодость Онегина, автор подробно останавливается на разговорах, удовольствиях вечно праздных их обитателей. Праздность порождает пустоту мыслей,

холодность сердец. В свете нередки скука, глупость и посредственность. Мелкая суета и душевная опустошенность делают жизнь этих людей однообразной и пестрой, внешне ослепительной, но лишенной внутреннего содержания. Татьяна почувствовала своим умным и чутким сердцем именно пустоту светской жизни.

В деревне нет того блеска, который поражает в Петербурге или в Москве, но здесь есть свои прелести. И сам автор признается:

Я был рожден для жизни мирной,
Для деревенской тишины:
В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны. (1, LX)

У Лариных (фамилия происходит от слова *лары* — боги домашнего очага) в их деревенском доме, в пенатах много тихого, доброго, патриархального и трогательного:

Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины...

Но и деревню не миновали скука и убийственная лень. Провинциальное дворянство не может обойтись без местных франтов, своих сплетников и глупцов, остряков и дуэлистов. Именины Татьяны изображены как типичный праздник провинциальных дворян. Судьба матери Татьяны и ее мужа, Дмитрия Ларина, показана как постепенное угасание душевных порывов и внутреннее омертвление.

Владимир Ленский. Дворянский быт и заимствованная западная культура определили романтический, далекий от реальной русской жизни настрой мыслей и чувств Ленского. «Полурусский сосед» Онегина, «поклонник Канта и поэт» не имеет сколько-нибудь ясного представления о родной действительности. В своих стихах

Он пел разлуку и печаль,
И *нечто*, и *туманну даль*... (2, X)

По шутливому замечанию Пушкина, «его стихи Полны любовной чепухи». Ленский молод. Ему «без малого... осьмнадцать лет». Как бы сложилась его жизнь в дальнейшем, в пору

возмужания? Верный правде жизни, Пушкин не дает прямого ответа на этот вопрос. Ленский мог сохранить жар сердца, но мог превратиться и в заурядного помещика, который, подобно Дмитрию Ларину, «носил бы стеганый халат» и завершил свою жизнь весьма обыкновенно. В Ленском автор постоянно подчеркивает противоречивость: простую, здоровую, «простодушную» натуру и поэтическую страстность, поэтическое горение, восторженность.

Отношение Пушкина к Ленскому двойственно: сочувствие просматривается сквозь откровенную иронию, а ирония проступает сквозь сочувствие.

Ленскому в романе 18 лет. Он на 8 лет моложе Онегина. Ленский — отчасти юный Онегин, еще не созревший, но успевший испытать наслаждения и не изведавший коварства, но уже наслышанный о свете и начитанный о нем. Недаром заимствованные суждения Ленского вызывают досаду его друга.

Основная художественная роль Ленского — оттенить характер Онегина. Они взаимно объясняют друг друга. Ленский — приятель, достойный Онегина. Он, как и Онегин, один из лучших людей тогдашней России. Поэт, энтузиаст, он полон детской веры в людей, романтическую дружбу до гроба и в вечную любовь. Ленский благороден, образован, его чувства и мысли чисты, его восторженность искренна. Он любит жизнь. Многие из этих качеств выгодно отличают Ленского от Онегина. Ленский верит в идеалы. Онегин безыдеален. Душа Ленского наполнена чувствами, мыслями, стихами, творческим огнем. Как и Онегин, Ленский встречает неприязнь соседей-помещиков и подвергается «строгому разбору». Впрочем, и ему не нравились «пиры господ соседственных селений», их «разговор благоразумный о сенокосе, о вине...».

Беда Ленского заключалась в том, что «Он сердцем милый был невежда...», не знал ни света, ни людей. Все в нем: и свободолюбие германского образца, и стихи, и мысли, и чувства, и поступки — было наивным, простодушным, заимствованным и потому смешным.

Представления Ленского смещены в сторону идеала. Он смотрит на мир сквозь призму возраста и литературы. Отсюда его стихи — набор общих элегических формул, за которыми нет никаких живых, ясных и, главное, личных переживаний. Смешно, когда юноша «в осьмнадцать лет» поет «поблекший жизни цвет», оставаясь полным сил и здоровья. Накануне дуэли Лен-

ский пишет элегию «Куда, куда вы удалились...», стихи которой производят пародийное впечатление. В самом деле, откуда взялась «стрела» («Паду ли я стрелой пронзенный...»), если решили стреляться на пистолетах? Это условно-книжная речь, условно-романтическая поза, условно-романтические жесты. Раздумья Ленского о «спасении» Ольги («буду ей спаситель») наполнены перифразами и поэтическими штампами, где Онегин — «развратитель» и в то же время «червь», а Ольга — «двухутренний цветок». Театральная риторика, пустая декламация, выраженная красивым иносказанием, содержит простой и ясный смысл:

Все это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я. (6, XV, XVI, XVII)

При этом Ленский совершенно не понимает душевных движений Ольги: она не требует от него жертвы. Речи, поступки Ленского вызывают иронию, не предусмотренную, конечно, героем. Вот пример. Пушкин описывает Ольгу глазами Ленского:

Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда, как утро, весела... (2, XXIII)

Но это — идеальный портрет Ольги, истинный же — иной. Онегин посмотрел на нее не сквозь розовые очки, а трезвыми очами:

В чертах у Ольги жизни нет. (3, V)

Для опытных Онегина и Автора это смешно. Но не примешивается ли к иронии грусть? Не свидетельствует ли неискушенность героя о чистоте души? И так ли уж безупречен трезвый взгляд, лишенный юношеского энтузиазма, веры в идеал, в торжество общечеловеческих ценностей? Пушкин на это отвечает так:

Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана...

Печальна и неблагополучна действительность, если в людях, даже зрелых, не сохраняется ни доли наивности, просто-

душия, если в обществе господствуют сомнение, безверие, безыдеальность. Пушкин жалеет рано погибшего поэта и ценит в нем «жаркое волненье», «благородное стремленье», «бурное желанье любви», «жажду знаний», «страх порока и стыда», «заветные мечтанья» и «сны поэзии святой».

Евгений Онегин. Главный герой романа — Евгений Онегин принадлежит, как и Ленский, к лучшей части дворянской молодежи начала XIX в. Читатель знакомится с ним, когда ему исполнилось 26 лет. Онегин представлен, в отличие от Ленского, зрелым и опытным человеком, самостоятельно познавшим и хорошо знавшим жизнь. Пушкин описывает его детство и юношеские годы. Тон рассказа об Онегине иронический и даже иногда сатирический. Но ирония и сатира относятся не столько к Онегину, сколько ко всем дворянам, получившим одинаковое воспитание и образование. Тут нет личной вины героя («Мы все учились понемногу...»). В дальнейшем он подпадает, как и все молодые люди, под влияние света, который шлифует характер, стремясь сделать из Онегина молодого человека, похожего на других. Для этого у героя были возможности и желания: как почти все молодые люди света, он любил щегольски одеваться по английской моде, говорил по-французски, «Легко мазурку танцевал И кланялся непринужденно...». Эти черты поведения обеспечили ему успех в свете.

Онегину ставили в вину, что он не поэт («Высокой страсти не имея Для звуков жизни не щадить, Не мог он ямба от хорея, Как мы ни бились, отличить»). В то время, когда формировался Онегин, в моде была не только поэзия. Молодые вольнодумцы проявили большой интерес к экономической науке. Пушкинский герой

Бранил Гомера, Феокрита,
Зато читал Адама Смита,
И был глубокий эконом... (1, VII)

Экономические знания ему пригодились не только от скуки и от нечего делать, как сказал по другому поводу Пушкин. Онегин в деревне «задумал» «порядок новый учредить». «Мудрец пустынный» воспользовался своими экономическими познаниями: «оброк легкий» вместо «барщины старинной» — не только более гуманный порядок, но и более выгодный. Онегин здесь предстал либералом, а не крепостником. Он сопос-

тавлен в романе с Чаадаевым, Кавериным, Автором. Это означает, что он общался с кругом молодых свободолюбцев.

В первых главах Онегин занят «игрой страстей», и кажется, что он лишен способности любить. Его отношение к любви целиком рассудочно и притворно. Оно выдержано в духе усвоенных светских «истин», главная цель которых — обворожить и обольстить, казаться влюбленным, а не быть им на самом деле. Таково обычное поведение мужчин в свете, поэтому герою нельзя ставить в вину любовные приключения. «Наука страсти нежной» — необходимая принадлежность светских салонов и гостиных. Не овладей Онегин ею, он оказался бы безоружным перед женскими хитростями, уловками, интригами. Кроме того, у юности свои права. Онегин жил чувствами, волнениями и тревогами сердца. Это была полезная школа душевного воспитания, накопления опыта и взросления. Ту же школу прошел и Автор, который не только не сожалел о потраченном на светские удовольствия времени, но и любил их:

Увы! на разные забавы
Я много жизни погубил!
Но если б не страдали нравы,
Я балы б до сих пор любил. (1, XXX)

Жизнь Онегина в Петербурге протекала весело и праздно. Распорядок дня был одним и тем же:

И завтра то же, что вчера. (1, XXVI)

Онегин не знает, чем заняться, на что употребить силы и способности. Образ жизни его таков, что герой освобожден от труда и обречен на безделье. Большинство дворян принимали такую жизнь и не томились ею. Человеческая значительность Онегина проявилась как раз в том, что он не был удовлетворен ни своей жизнью, ни собой.

Герой узнал свет и не принял его лицемерную мораль. Его душа ждала иных отношений, чем те, на которых держалось общество и недостатки которого он рано постиг, почувствовав себя чужим и лишним человеком в великосветских гостиных. Ему было

Несносно видеть пред собою
Одних обедов длинный ряд... (8, XI)

Но прекрасные задатки подавлены условной моралью, условными правилами и приличиями среды, в которой он вырос и жил.

Не только у Ленского, но и у Онегина могла быть иная судьба. Нет ничего странного, если бы Онегин повторил участь своего дяди, но он мог бы стать и одним из декабристов. Можно вообразить и то, что Онегин оказался бы мужем Татьяны. Ведь сказал же Пушкин устами своей героини: «А счастье было так возможно, Так близко!..» Однако из разных возможностей герою, как и всякому человеку, выпадает одна судьба, которая оказывается одновременно и закономерной, и случайной.

С точки зрения Пушкина, судьба человека не предопределена изначально, фатально, со дня его рождения. Поэтому у каждого пушкинского героя могла быть иная участь. Еще в молодости Пушкин написал в стихотворении «К портрету Чаадаева»:

Он вышней волею небес
Рожден в оковах службы царской;
Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес,
А здесь он — офицер гусарской.

Другой могли быть истории Ленского и Ольги, Онегина и Татьяны. Если они завершились так, как об этом поведано в романе, то нужно найти этому общие и личные закономерные или случайные причины, понять и объяснить их. Но в целом у людей всегда есть выбор. Пушкин испытывает доверие к жизни и к человеку.

Жизнь многообразна, текуча, подвижна. Пушкин как художник выбрал одну возможность, может быть, самую типичную, самую очевидную и наиболее «естественную», свободную от романтических эффектов и ставшую их судьбой, но тут же сказал о других, скрытых, не явленных, не осуществившихся. Этим он подчеркнул, с одной стороны, многообразие действительности, а с другой — реальность тех вариантов судеб персонажей, которые не воплотились, но могли воплотиться. Наконец, сама неосуществимость других вариантов, кроме избранного героями, обнажает их драму, которую автор видит в том, что, обладая значительным духовным и интеллектуальным потенциалом, герои не могут его реализовать.

В связи с этим встает не простой вопрос о романтизме и реализме романа. «Евгений Онегин» нельзя безоговорочно отнес-

ти к произведениям чисто романтическим или сугубо реалистическим. Идея о том, что у человека множество возможностей и что именно жизнь предоставляет их, в высшей степени характерна для романтизма[1]. Для романтиков была не столь важна осуществившаяся действительность, сколько те скрытые возможности, которые действительность открывала. Они мыслились не менее, если не более реальными, чем воплотившиеся в действительности. В таком случае романтические герои могли предстать исключительными, необыкновенными людьми, и в этом для романтика не было нарушения жизненной правды, а напротив, выражалось ее утверждение. Необыкновенные, исключительные личности обнаружили себя и заняли весь первый план художественных произведений.

Для Пушкина все выглядело иначе: богатый личный, духовный потенциал героев скрыт, он не выходит наружу, не обнажает себя. У героев нет возможностей сколько-нибудь полно его реализовать. Действительность может предоставлять героям сколько угодно вариантов и возможностей, но она же мешает их осуществлению. Поэтому необыкновенные герои Пушкина оказываются обыкновенными или похожими на обыкновенных, подобными обыкновенным. Так корректируется, поправляется, преображается романтическая идея. Все намеченные в черновиках и в окончательном тексте «романтические», или счастливые, варианты судеб главных героев не сбылись и были отвергнуты. Онегин влюблялся в Татьяну сразу, но Пушкин отбросил эту возможность развития сюжета. В окончательном тексте намечено несколько романтических и счастливых возможностей дальнейшей судьбы Татьяны: гибель из-за любви к «модному тирану», семейное счастье, — но ни одна из них не осуществилась. У Ленского также предполагаются две участи: высокий удел поэта и тихая жизнь в провинции, но свершилась третья. Тем самым романтическая идея «поправлена» в духе реализма. А это означает, что Пушкин двигался в реалистическом направлении.

Еще одна немаловажная сторона той же идеи заключается в следующем: многообразие действительности предполагает, что на человека воздействует не только ближайшее окружение, но и отдаленное. Иначе как объяснить, что в одной семье

[1] Об этом пишет А.М. Гуревич, сославшись на Н.Я. Берковского, в своей книге «Сюжет “Евгения Онегина”» (М., 2001. С. 59).

выросли столь разные по характерам девушки — Татьяна и Ольга? Ленский, Онегин и Автор — люди тоже одной среды, но различия между ними очевидны. Стало быть, прямой и жесткой зависимости между человеком и средой нет. Все зависит от того, какой опыт из национальной и мировой истории станет для личности наиболее востребованным. Именно этим объясняется в романе «география» «Путешествия Онегина» и посещение Татьяной его кабинета.

Онегин пробовал преодолеть свою неудовлетворенность, стал писать и читать, но вскоре бросил и то, и другое. «Русская хандра» овладела им не вследствие пустоты души от природы, а оттого, что он был значительно выше людей света. Этот благородный, умный, порядочный и совестливый человек хотел бы, но не знал, как и чем заняться. Он недоволен всем, что видит вокруг себя, и понимает, что вынужденным бездельем губит себя. И от этого он делается все более угрюмым и холодным. Онегина уже не увлекают балы, маскарады, театры, красавицы и друзья. Автор понимает героя и сочувствует ему. Он сам недоволен обществом, и это сближает Автора с Онегиным:

Страстей игру мы знали оба:
Томила жизнь обоих нас... (1, XLV)

Пушкин называет странность («болезнь») Онегина «неподражательной». С точки зрения общества, Онегин действительно «странен». Толпа примеривает к нему знакомые маски то чудака, то литературных героев и удовлетворяется собственной находчивостью.

Онегинский характер сформировался, как и характеры других персонажей, в определенных общественных условиях, в определенную историческую эпоху. Следовательно, Онегин осмыслен национально-историческим типом русской жизни. Его скептицизм, разочарование — общий «недуг новейших россиян», которым охвачена в начале XIX в. значительная и, пожалуй, самая лучшая часть дворянской интеллигенции.

История Онегина — это история смерти и возрождения души. Пушкин останавливает роман на той точке, когда герой стал излечиваться от «недуга» — от рассудочности, от разочарования, от скептицизма, когда он стал жить чувствами, когда его душа пробудилась и перед ним открылась трагедия собственной жизни. Она в полной мере могла быть почувствована и понята толь-

ко пробуждавшимся Онегиным, который лишь с высоты своих новых душевных исканий мог осознать всю горечь потерь и всю глубину своего несчастья. Конец истории Онегина, с одной стороны, трагичен, потому что он подводит черту под целым периодом своей жизни, завершившимся крахом; но, с другой стороны, финал романа не безысходен для героя — душевное возрождение открывает перед Онегиным новую жизненную перспективу, которая может оказаться не столь безнадежной и безрадостной. В «минуте злой» для Онегина заключен значительный отрезок его жизни, но далеко не вся его судьба.

Пушкинский роман — это роман о возможном, но пропущенном счастье, о том, как предназначенные друг для друга Татьяна и Онегин в момент духовной и душевной близости вынуждены расстаться. И тут виноваты и герои, и обстоятельства. Трагизм романа состоит в том, что лучшие русские люди не находят счастья в действительности, что жизнь оборачивается для них не матерью, а мачехой.

Рядом с культурой столичного дворянского общества существовала культура поместная, провинциального дворянства, рожденная в недрах русской нации и близкая к народной культуре. Она включала в себя быт, нравы, фольклор простого народа, которые входят в роман через изображение семьи Лариных, прежде всего Татьяны.

Татьяна Ларина. Внутреннее развитие провинциальной дворянской девушки Татьяны заключается в постепенном изживании воздушных романтических грез и в превращении ее, воспитанной в деревне, умной от природы, душевно щедрой и безошибочно чуткой, в просвещенную, опытную и проницательную женщину, «законодательницу зал».

В первых главах романа Татьяна живет чувствами. Она близка к природе. Пушкин нарочито подчеркивает «дикость», т. е. «непросвещенность», «неокультуренность» чувств героини. Она пишет Онегину «необдуманное письмо». Автор называет его плодом «легкомысленных страстей», но оправдывает героиню, которая писала «в милой простоте», «послушная веленью чувства», в доверчивости и с «сердцем пламенным и нежным». В противоположность Онегину, духовное развитие которого совершается от преобладания рассудка к гармонии ума и чувства, самовоспитание Татьяны происходит иначе: от наивности, непосредственности чувств к их обогащению просвещенным умом.

В седьмой главе рассказывается о посещении Татьяной кабинета Онегина. Она читает книги героя, и ей «открылся иной мир». В этих книгах «отразился век», и Татьяна, лучше постигая душу Онегина, умственно растет на глазах читателя: ею движет уже не безошибочное нравственное чувство, не природный ум, а ясное, просвещенное, обработанное культурой и самообразованием сознание, позволяющее понять «болезнь века», заразившую Онегина.

Умственный и нравственный кругозор Татьяны достигает расцвета. Отказываясь от счастья, Татьяна руководствуется уже не эмоциями, а сознанием нравственной ответственности, которая предстает одним из коренных устоев народной этики. Вместе с тем книжная сентиментально-романтическая культура и естественность, простота чувств, наивность, простодушие, подчеркнутые Пушкиным родство с природой и близость к народу спасают Татьяну от житейской пошлости.

Имя Татьяны «неразлучно» для Пушкина с «воспоминаньем старины иль девичьей». Татьяна окружена фольклорными образами («Страшные рассказы Зимою в темноте ночей Пленяли больше сердце ей»). Даже сон Татьяны весь соткан из образов старинных сказок. Ей соответствует «Песня девушек», ей понятны народные обычаи:

Татьяна верила преданьям
Простонародной старины... (5, V)

Разгадывая Онегина, Татьяна гадает о своей судьбе. Перебор литературных масок Онегина — это попытка представить себя в качестве возможной героини, напоминающей ту или иную подругу названных персонажей. Но это одновременно и отзвук народных гаданий о суженом, которые были свойственны Светлане, героине баллады Жуковского. Сон Татьяны содержит все признаки балладного сна.

Народная культура исподволь формировала Татьяну, но процесс становления ее характера Пушкин оставляет за рамками романа. Он пишет о своеобразии Татьяны не только в ближайшей округе, но и среди родных («Она в семье своей родной Казалась девочкой чужой»). Индивидуальная необычность Татьяны непосредственно соотнесена с народным типом русской девушки, отчасти воплощенным в романтической литературе. Вследствие этого Татьяна с самого начала становится

для Пушкина героиней, выражающей национальный дух с его нравственно-эстетическим идеалом.

В соответствии с народными традициями Пушкин наделяет Татьяну исключительной душевной цельностью. Мысль и чувство, разум и поступок для нее одно и то же. Поэтому, полюбив, она первая открывается Онегину в любви, преступая условные законы народной и дворянской морали[1]. Она ведет себя просто и естественно. К любви она относится серьезно и самоотверженно.

Будучи замужней женщиной, она, любя Онегина, не отвечает на его чувство и остается верной мужу не потому только, что уважает своего супруга, но прежде всего из уважения к себе. Она не может поступиться своей честью, своим личным достоинством, предпочитая верность нелюбимому мужу бесчестному роману с любимым другом. Косвенно здесь тоже можно увидеть близость к судьбе женщины из народа. И у простой крестьянки (няня), и у московской дворянки (мать Татьяны) сходная судьба. Такой же жребий выпал и Татьяне: она поступает так, как ее няня и ее мать. Во всем этом проявляется ее причастность народным патриархальным нравам и дворянской чести провинциальной девушки.

Став блестящей светской дамой, Татьяна не утратила связь с национальной культурой. В ней воссоединились традиции народа и просвещенного дворянства. То же самое происходит и с Автором, который усвоил и дворянскую, и народную культуры, превратив их в единую национальную. Только Татьяна идет от народной традиции к дворянской, Автор же, напротив, от дворянской — к народной.

Душевная цельность Татьяны в наибольшей степени характеризует гармоническое единство лучших сторон двух культур, которое выступает идеалом Автора.

Пушкин, фиксируя существование двух культур, ищет пути объединения дворянства с народом, пути к единой национальной культуре.

Автор. Творя особый, вымышленный мир романа, сам Пушкин выступает как реальное действующее лицо, остающееся, однако, за рамками сюжета. Он вводит в произведение своих друзей и знакомых, достигая правдоподобия и исторической

[1] Знаменитая московская барыня Мария Ивановна Римская-Корсакова заявила, что женщина, первая написавшая письмо мужчине, — «конченая».

достоверности в описании развивающихся событий. Так, например, Онегин проводит время в обществе Каверина и Автора, Татьяна встречается с Вяземским.

В «лирических отступлениях» Пушкин непринужденно беседует с читателем, делится с ним творческими планами («Я думал уж о форме плана И как героя назову»), торопит свое воображение («Вперед, вперед, моя историья»), рассуждает о литературе и искусстве.

Автор вспоминает прожитые годы, важнейшие, грустные и радостные, события своей жизни. Все пережитое в Лицее, в Петербурге, на Юге, в Михайловском оживает под пером поэта.

Автор высказывает свое отношение к любимым героям. Татьяна для него — «милый», «верный идеал» женщины:

Простите мне: я так люблю
Татьяну милую мою! (4, XXIV)

Онегин — друг Автора, которому «нравились его черты». Вместе с тем Автор, в отличие от своего героя, не подвержен всепоглощающей хандре. Природа, творческий труд («Пишу, и сердце не тоскует...») выступают для Автора безусловной ценностью, спасая от скуки. Он не утратил идеалы и сберег их. Поэтому-то Автор и проводит резкую грань между собой и героем:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной. (1, LVI)

С образом Автора всецело связана и знаменитая энциклопедичность романа. «Евгений Онегин» стал «энциклопедией русской жизни» (Белинский), потому что в нем всесторонне изображены ведущие, самые главные и самые характерные тенденции жизни русского общества 20-х годов XIX в. Авторский образ с наибольшей полнотой воплощал те духовные переживания, которые владели лучшими людьми страны.

Постепенно Автор утрачивает близость к Онегину и все более сближается с Татьяной. И эта перемена в освещении жизни глубоко знаменательна. Критики увидели ее и оценили по-разному. Белинский, воздав должное Татьяне, способной стать выше предрассудков среды, все же не мог простить ей брак без любви и посчитал, что такие отношения «составляют профанацию чувства и чистоты женственности». Он полагал,

что Татьяна должна была оставить своего мужа, развестись с ним и выйти замуж за Онегина. Что касается Онегина, то отметив его трагическую зависимость от среды, Белинский понял пушкинского героя как тип эпохи и назвал его «эгоистом поневоле», «лишним человеком».

Д.И. Писарев не соглашался ни с Пушкиным, ни с Белинским и нашел, что образ жизни Пушкина и образ жизни Онегина одинаковы и что никакого общезначимого интереса роман и его герои не представляют и представлять не могут, ибо взгляды автора и взгляды героев никчемны. Тип Онегина мелок, совершенно бесполезен в русской жизни и потому не нужен. Этот антиисторический и грубо утилитарный вывод вызвал отпор критиков и писателей.

Ф.М. Достоевский осмыслил Онегина чуждым русскому национальному сознанию европейским «гордецом» и противопоставил ему «русскую душой» Татьяну, увидев в ней воплощение русского духовного идеала — соборности и православия, гармоническое сочетание нравственной силы и христианского смирения.

Каждая из оценок романа, данная крупнейшими критиками и писателями, углубляла понимание «Евгения Онегина» и в то же время суживала его смысл и содержание. Например, Татьяна связывалась исключительно с русским миром, а Онегин — с европейским. Из рассуждений критиков вытекало, что духовность России всецело зависит от Татьяны, нравственный тип которой есть спасение от чуждых русскому духу Онегиных. Однако и Пушкин, и Татьяна, и Онегин — одинаково русские люди, способные наследовать национальные традиции и сочетать их с блеском русской дворянской, просвещенной западной и общечеловеческой культуры.

«Евгений Онегин» как роман. «Евгений Онегин» — необычный роман. У него нет начала и нет конца.

Начинается роман с середины — с отъезда героя в деревню. Пушкин, изображая героев, постоянно отталкивается от литературных шаблонов и романных клише. Характеризуя Ольгу, он иронизирует над портретной манерой романистов:

любой роман
Возьмите и найдете верно
Ее портрет: он очень мил,
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно. (2, XXIII)

Он не удовлетворен и обычными изображениями романных героев:

Свой слог на важный лад настроя,
Бывало, пламенный творец
Являл нам своего героя
Как совершенства образец. (3, XI)

В пушкинском романе герой не образец совершенства и далек от восторженности. Восторженный персонаж — Ленский, но восторги его смешны, а жертвенность напрасна: самоотверженности от него никто не требует.

Нет в романе и счастливого конца. Он оборван на драматической сцене. Как известно, герой в конце романа должен либо погибнуть, либо обрести полное счастье. Одни читатели ждали от Пушкина примирения героев и благополучного финала: поэт, по их мнению, должен был ранить Ленского или Онегина, а затем все устроилось бы, ко взаимному удовольствию. Другие настаивали на смерти героя. Третьи убеждали Пушкина продолжать роман по той причине, что Онегин жив и, стало быть, роман не завершен.

Пушкин же, ведя с читателем ироническую игру, сознательно отказался и от завязок, и от развязок, которых требовали писаные и неписаные правила, существовавшие со времен классицизма, романный опыт, жанровый этикет и литературные приличия. Перед завершающей, восьмой, главой, когда роман клонился к окончанию, поэт вдруг заявил, что все, написанное ранее, только вступление:

Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступленье есть. (7, LV)

И вместе с тем на протяжении всего текста он приоткрывал двери в «творческую лабораторию».

Отказавшись от привычных романных штампов, Пушкин убедил читателей в правдивости рассказанной им истории. Роман выглядит выхваченным из самой жизни, а не задуманным и созданным автором.

На самом деле, это, конечно, не так. «Евгений Онегин» — очень искусное творение. Только гениальный мастер способен вселить в читателя иллюзию, будто роман не вымышлен им, а прямо из жизни фотографически перенесен на бумагу.

Композиция. Необычно построена и композиция романа, в которой переплетены рассказ, отступления от него, воспоминания и размышления Автора. В этом собрании «пестрых глав» есть неуклонное движение сюжета, о котором автор ни на минуту не забывает, стройность, симметрия (например, письмо Татьяны к Онегину и Онегина к Татьяне). Заканчивая характеристику юного Онегина в первой главе, Пушкин замечает:

и вдруг
Добиться тайного свиданья...
И после ей наедине
Давать уроки в тишине! (1, XI)

В четвертой главе Онегин дает «урок» Татьяне, которая вспомнит о его проповеди в восьмой главе:

Онегин, помните ль тот час,
Когда в саду, в аллее нас
Судьба свела, и так смиренно
Урок ваш выслушала я?
Сегодня очередь моя. (8, XLIII)

Все это свидетельства высокого искусства Пушкина, роман которого стал фактом культурной жизни России.

«Евгений Онегин» и реализм. «Евгений Онегин» был первым русским романом, в котором реалистические принципы были громко оглашены. Действительность не разделена на две враждебные и несовместимые сферы — реальную и идеальную, а предстает в романе единой, рождающей самые высокие и отдаленные от свершения помыслы и содержащей непримиримые противоречия. Она достойна восхищения и подлежит критике. Герои Пушкина мыслят, чувствуют и поступают в соответствии со своими характерами, которые обусловлены национальной и европейской исторической жизнью. Их образ жизни и поведение обставлены множеством подробных мотивировок, благодаря которым они прочно вписываются в реальность. Общее, свойственное людям одной среды, проявляется через индивидуальное, особенное. Наконец одно из самых удивительных качеств реализма — саморазвитие характеров, литературных типов. Созданный автором образ отделяется от автора и живет самостоятельной жизнью. Пушкин, например,

в начале романа не предполагал, что его Татьяна выйдет замуж, а Онегин напишет ей письмо. Однако логика развития этих характеров оказалась такова, что Пушкин был «вынужден» отдать Татьяну замуж и написать письмо Онегина к ней. Герои стали поступать так, как предписывалось логикой их характеров. Автор, чтобы сохранить психологическую правду выведенного им типа, должен был следовать за душевными движениями персонажей.

Реализм романа отчетливо выразился в стиле и языке. Каждое слово автора точно характеризует национально-исторический быт эпохи и одновременно эмоционально окрашивает его.

В романе «Евгений Онегин» два пространства. Одно из них реальное. В нем живет Автор, который последовательно рассказывает о себе, о своей музе, о собственной творческой судьбе, о том, как он духовно рос и как менялся под воздействием обстоятельств или сопротивляясь им. Это пространство реального романа или «романа жизни». Оно насквозь лирично, потому что в нем живет его главное лицо — поэт. Внутри этого реального пространства (реального романа, или романа жизни) существует вымышленное пространство, в которое помещен условный роман с эпическим сюжетом. В нем развернута любовная история героев, известная автору, который придумал способ рассказа о ней. Поскольку автор — посредник между реальным романом и условным романом, межу реальным пространством, где находится читатель, и условным, где обитают герои, то он может вводить героев в реальное пространство и возвращать их в условное. Автор постоянно вторгается в повествование, общается с читателями и создает иллюзию естественного, как сама жизнь, течения романных событий. При этом условный роман, где в основном живут герои, — лишь эпизод из реального романа, соотнесенного с ходом жизни, точнее, с романом, который творится самой жизнью. Условный роман характеризует жизнь, но не объемлет ее в целом. Она продолжается и уходит в бесконечность[1].

Столь же велики, как в лирике и в лирическом эпосе, достижения Пушкина в поздней драматургии и в прозе. Ими завершился последний этап его творчества.

[1] Более подробные сведения о романе «Евгений Онегин» см. в кн.: Онегинская энциклопедия / Под общей ред. Н.И. Михайловой. Т. I. М., 1999; Т. II. М., 2004.

ДРАМАТУРГИЯ. «МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ», ИЛИ «ОПЫТ ДРАМАТИЧЕСКИХ ИЗУЧЕНИЙ»[1] (1830)

В Болдинскую осень 1830 г. Пушкин вновь, после пятилетнего перерыва, обратился к драматургии. Из задуманного драматического цикла[2] десяти трагедий поэт закончил четыре — «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы».

Слово маленькие указывает и на сокращенный объем по сравнению с жанром трагедии, состоявшей обычно из пяти актов, на сгущенность и сжатость драматической коллизии, в основе которой лежит столкновение центральных персонажей друг с другом и с бытием, приведшее к неразрешимой ситуации. Пушкин своим новым в жанровом отношении трагедиям (в сопоставлении с «Борисом Годуновым») давал различные названия — «Драматические сцены», «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений», подчеркивая аналитическую, художественно-изыскательскую авторскую установку в трагедиях, направленную одновременно и на исторический век, и на внутренние мотивы действующих лиц, этим веком обусловленные и его же характеризующие. С этой точки зрения действие начинается в самый напряженный момент, когда противостояние героя антагонисту и миру уже созрело и достигло последнего предела. Его разрешение доводится до куль-

[1] Первое название более привычно, но менее точно: так Пушкин «отрекомендовал» свои новые пьесы в одном из писем: второе название более точно, но менее известно: оно сохранилось в бумагах поэта.

[2] Слово цикл применяется к «маленьким трагедиям» (так в дальнейшем будут называться четыре пьесы, составившие «Опыт драматических изучений») давно, и признание «маленьких трагедий» циклом стало уже общим местом. Это значит, что все трагедии имеют нечто общее: либо одну, но по-разному развиваемую тему или по-разному решаемую проблему, либо единый принцип художественного изучения. Могут быть найдены и другие общности. Слово *цикл* предполагает также, что, несмотря на особенность каждой трагедии, их смысл можно уразуметь только в целом. При этом общий смысл единства не равен смыслу отдельно взятой трагедии. Чтобы понять смысл отдельной трагедии, необходимо выяснить, чем именно обогащает ее понимание их совокупность, их единство, какие дополнительные, добавочные «смыслы» оно сообщает каждой трагедии. Нужно доказать, что трагедия «Моцарт и Сальери», входя в цикл, обретает такие дополнительные смыслы, какие нельзя обнаружить в ней, рассматривая трагедию изолированно. Далее предстоит выяснить, какое значение имеет порядок расположения пьес и как обогащается содержание пьесы от соседства с другими. Что же касается единой для всего цикла идеи, то тут высказывались различные точки зрения. Д.Л. Устюжанин полагал, что такой идеей является идея самоутверждения, свойственная почти всем персонажам (*Устюжанин Д.Л.* «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина. М., 1974). В.И. Тюпа считает такой идеей кризис уединенного сознания, которое не способно к диалогу и контакту с миром (*Дарвин М.Н., Тюпа В.И.* Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001).

минационной точки и ставит персонажей перед лицом смерти либо кончается гибелью одного из них. Предотвращение смерти не устраняет противоречий героев с бытием или с другими персонажами. Разрешение ситуации, в которой мирный исход невозможен, пока персонажи остаются на своих позициях, изображено лишь отложенным, прерванным.

Сюжетное движение в трагедиях совершается от момента нравственной готовности к действию до самого действия. В центре внимания оказывается анализ мотивировки действия, в ходе которого выясняется, почему сознанием персонажа овладела идея необходимости того или иного поступка и почему он этически к нему готов. Благодаря этому трагедии строятся не как постепенное развитие напряженности, а как цепь острых сцен с непрерывным накалом страстей. Стремительность действия тормозится монологами и диалогами, поясняющими позиции персонажей и временно отодвигающими неизбежную открытую схватку между ними. Это не означает, что каждая трагедия лишена обычного драматургического построения — завязки, кульминации и развязки. Но все компоненты композиции претендуют на роль других и выполняют их функции. Так, завязкой в «Моцарте и Сальери» служит начальный монолог Сальери, он же выступает и кульминацией душевного состояния героя, уже не могущего сдержать себя. В ходе размышлений герой раскрывает предысторию своих чувств, которая приводит его к открытому столкновению с другим героем и с бытием в целом. Убийство Моцарта является по всем законам драматургии кульминацией и одновременно служит завязкой новой душевной смуты, охватившей Сальери после совершенного им злодеяния. Благодаря такой композиции трагедии раздвигаются вширь и вглубь, включая действие до начала трагедии и намекая на ее возможное продолжение после окончания. Наконец крайней напряженности трагедий способствуют тема пира как высшего наслаждения жизнью и тема смерти, на грани или за гранью которой оказываются герои. Жизнь и смерть — два полюса, определяющие внутренний мир персонажей, их душевные движения. Герои помещены в пространство бытия-небытия во время наивысшего взлета духа, когда они становятся «поэтами» своих страстей. Такими они остаются до полного падения в нравственную бездну, которое им дано осознать.

Страсти, обуревающие героев, рождают «истории», точнее — эпизоды из их жизни, в которых характер проявляется сразу и целиком. Это напоминает новеллу, где обязателен неожиданный и новый итог, но новеллу, переведенную в драму. Новеллистический принцип острого сюжета также свойствен «маленьким трагедиям», причем конфликт не развивается постепенно, от акта к акту, а обозначается с первой сцены. Альбер в «Скупом рыцаре» рад и не рад победе на турнире, а причиной противоречивых чувств выступает скупость, овладевшая его отцом. Сальери, едва показавшись на сцене, тотчас формулирует свои претензии к Богу и Моцарту. Дон Гуан появляется в Мадрите, чтобы откровенной, не знающей чувственных запретов любовью бросить вызов миру. В «Пире во время чумы» все ждут смерти, и каждый должен найти силы, чтобы достойно ответить на

ее приход. Многие мотивы чисто новеллистичны, например столкновение злодея и сказочного счастливчика («Моцарт и Сальери»), опробованное не только в «Выстреле», но и в «Пиковой даме». Таким образом, в «маленьких трагедиях» были востребованы и другие жанры.

Культурно-исторический опыт Запада, отразившийся в «маленьких трагедиях», возможно, по мысли Пушкина, должен быть воспринят на русском фоне «Повестей Белкина». Тем самым находит объяснение тесная связь драмы и новеллы.

Как и полагается в трагедии, конфликты приобретают в пушкинских пьесах роковой, независимый от героев, надличный характер. Низменные чувства перерастают в страсти, которые существуют как бы над героями и подчиняют их себе настолько, что те не могут противиться им или преодолеть их. Над бароном Филиппом нависает скупость: мелкое чувство, поглощая барона, принимает грандиозные размеры и переделывает его душу. Зависть Сальери объемлет все его существо, превращаясь в его собственных глазах в «идейную зависть», т. е. сознательно взращиваемую, а не данную природой. Она тоже, как меч, висит над Сальери, определяя его поведение. Дон Гуан — жертва не столько личной, сколько стоящей над ним и владеющей им любовной силы, которая влечет его к новым подвигам, не имеющим конца. Как только его настигает настоящая любовь, он погибает. Над персонажами «Пира во время чумы» тяготеет смерть. Однако рок, встающий над героями, представляет собой не нечто постороннее героям по своему происхождению, а их собственные конкретные страсти, возведенные ими же в высшую степень и в этом качестве могущие отделяться от своих носителей. Тем самым в доминирующей страсти заключены и высший смысл жизни героя, и его неизбежный крах. Исключение составляет «Пир во время чумы», где персонажам противостоит чума, несущая смерть.

Своеобразное преломление этих признаков осуществлено в каждой трагедии.

«Скупой рыцарь». Замысел трагедии возник в 1826 г., ее название («Скупой») включено в план драматических сочинений. Подзаголовок «Сцены из Ченстоновой трагикомедии: “The Covetous Knight”[1]» — мистификация: такой трагедии у Ченстона (Шенстона) нет.

В центре трагедии — столкновение двух рыцарей, отца и сына, принадлежащих к разным периодам рыцарства: характер Барона (Филиппа) сложился в эпоху раннего рыцарства, когда ценились власть, воинская отвага и богатство; характер Альбера — в пору позднего рыцарства, когда умами и чувствами владели турниры, блеск двора, когда господствовал культ прекрасной дамы и место реальной воинской доблести заняла

[1] Скупой рыцарь (*англ.*).

демонстративная храбрость, а приращение богатства сменилось показной расточительностью с явным оттенком презрения к собственному богатству. Так намечен конфликт двух эпох, двух поколений. Слом эпох проходит через сердца и судьбы отца и сына. Конкретно-историческая коллизия соотнесена с вечностью, с общечеловеческим и нравственными нормами. Устами Герцога вынесен приговор обоим героям.

Уже в первой сцене тема скупости рыцаря выходит на первый план. Причиной победы Альбера стала скупость, но издержки победы (пробитый шлем) не восполнены из-за бедности, на которую обрек Альбера Барон. Молодой рыцарь не может явиться, как другие, «в атласе и бархате» при дворе Герцога. Унижение, остро чувствуемое им, переживается и в сцене с ростовщиком Соломоном. На предложение отравить отца и ускорить его смерть, чтобы наследовать богатство, Альбер отвечает по-рыцарски благородно и идет «искать управы у Герцога». Однако, не согласившись на низкое и тайное убийство отца, в сцене у Герцога он, обвиненный отцом в покушении на кражу, бросает ему в лицо слова «Вы лжец» и готов убить Барона в открытом поединке, «поспешно» поднимая перчатку — знак вызова на дуэль. Этот эпизод обнажает тайное желание Альбера овладеть наследством и превратить его в пыль, но соблюсти при этом видимость «благородства». Богатство в глазах Альбера — средство для истинно «рыцарской» жизни, состоящей в полной свободе растрачивать достояние ради нарядов, увеселений, турниров и прекрасной дамы. Низкие мотивы прикрыты якобы «благородными» побуждениями, за которыми нет ничего, кроме беспечности и пустоты. Однако поступки Альбера, не могущие его извинить, в какой-то мере вынуждены: отец лишил его содержания и тем самым отнял у него молодость, у которой есть свои права. Молодость должна веселиться, любить, наслаждаться жизнью. Барон презирает сына, пробуждая в нем ненависть к себе.

Между тем сам Барон не прочь заколоть сына, чтобы сохранить свои богатства. В Альбере он видит угрозу своим мечтам о неограниченной власти, которую связывает с мистическим могуществом денег. Мистифицируя силу денег, Барон убивает в себе все человеческое, становясь демоном-аскетом. Его сердце не отзывается на боль и страдания людей, и он убивает в себе человека. Барон — не накопитель в житейском смысле слова, а демон, спускающийся в свое дьявольское свя-

тилище как в преисподнюю, чтобы творить идолопоклонство своему кумиру — золоту. Но не он оказался властелином богатства, ради которого отверг страсти, а золото овладело им, уловив его душу. Наслаждаясь богатством в подвале, поднимаясь в своем монологе до трагических высот и прославляя «презренный металл», т. е. возвышая низменное, Барон из рыцаря превращается в «сторожевую тень». Он и сам не понимает, как зловеще и вместе с тем комично выглядит его мечта после смерти приходить и охранять накопленные сокровища. Еще более комично ведет он себя в сцене у Герцога, призванный к его суду. Тут он лишается рыцарских добродетелей — прямоты, отваги, решительности, правдивости, и его поведение напоминает поведение ростовщика Соломона. Пытаясь остаться рыцарем, он бросает перчатку, вызывая сына на дуэль, но рыцарский жест обнажает его человеческую ничтожность. Он и умирает не как рыцарь, а как скупец со словами: «Где ключи? Ключи, ключи мои!»

В первой сцене трагедии запечатлена «правда» Альбера, во второй — «правда» Барона. Они непримиримы, выступая как тезис и антитезис. В третьей сцене конфликт достигается апогея, разрешением его становится смерть Барона. Но на уровне вечности конфликт не разрешен. «Правды» героев не сливаются в синтезе, а, сосуществуя отдельно, пересекаются. Их пересечение катастрофично. Однако над «правдами» героев возвышается финальный возглас Герцога: «Боже! Ужасный век, ужасные сердца!», предполагающий несовместимость обеих «правд» с подлинной человечностью.

«Моцарт и Сальери». Замысел трагедии возник в 1826 г., ее название вошло в список намеченных трагедий. На обложке рукописи, не дошедшей до нас, был написан заголовок: «Зависть», на одном из списков помечено: «С немецкого», что свидетельствовало о литературной мистификации. Пушкин принял вымышленную и легендарную версию, согласно которой Антонио Сальери отравил Моцарта и перед смертью признался в этом (статья в немецкой «Всеобщей музыкальной газете»).

В центре трагедии два персонажа — Моцарт и его антагонист Сальери. Оба образа художественно вымышлены и лишь условно совпадают со своими историческими прототипами.

Хотя Моцарт и Сальери принадлежат к «избранникам небес», они противоположны по своему отношению к божественному миропорядку. Бытие устроено, уверен Моцарт,

справедливо и в принципе гармонично: земля и небо находятся в подвижном равновесии; земная жизнь разделена на «прозу» и «поэзию». Высокая, поэтическая земная жизнь содержит черты и признаки небесной, давая представление об идеале и райском блаженстве. Это удел немногих избранных. Остальные люди погружены в заботы дня, и гармония бытия от них скрыта. Но без таких людей не мог бы «мир существовать».

Высшее предназначение «избранников» — чувствовать и воплощать мировую гармонию, являть в искусстве (в поэзии, в музыке) образ совершенства и увлекать им людей. Искусство остается искусством лишь в том случае, если оно отказывается от презренной пользы — наставлять, поучать, когда оно творится не ради корысти, а ради самого искусства. Тут Пушкин передал свое творческое самоощущение, известное нам по другим его произведениям. Однако, думая и поступая так, художник вовсе не презирает простых смертных, погруженных в житейскую позу, или избегает изображения картин «низкой жизни». Для художника «низкая» жизнь — часть всего бытия, и он принадлежит ей (Моцарт играет со своим сыном, слушает игру слепого скрипача). Избранность не возвышает художника над другими людьми, а отличает от них. Художник подчиняется своему избранию, которое обязывает его оставить «нужды низкой жизни», презреть ее «пользу», ее корысть, ее выгоды. В таком отношении к искусству Моцарт и Сальери сходны.

Расходятся композиторы в другом. Моцарт не ждет от своих занятий музыкой ни наград, ни славы, но они приходят сами. Сальери жаждет «презренной пользы» — славы, благодарности толпы. Он добивается их «в награду Любви горящей, самоотверженья, Трудов, усердия, молений...». Но как бы Сальери ни стремился стать «жрецом», в глубине души он ощущает себя все-таки не среди избранных, а среди «чад праха». Моцарта он воспринимает как «бога», как «херувима», посланца небес, который «занес нам песен райских». Чтобы добиться в искусстве музыки «степени высокой», Сальери, в отличие от Моцарта, отделил себя от живой жизни («Отверг я рано праздные забавы; Науки, чуждые музыки, были Постылы мне; упрямо и надменно От них отрекся я и предался одной музыке»). Отлучив и свою музыку от жизни, Сальери разрушил гармонию бытия. В его уме рухнул мировой порядок, подорвано убеждение в его высшей, божественной справедливости. Между музыкой и жизнью уже нет равновесия, нет гармонии. Если

мироощущение Моцарта религиозно, то мироощущение Сальери демонично: правды нет нигде — ни на земле, ни на небе. Если для Моцарта жизнь и музыка — два созвучия бытия, обеспеченные соразмерностью счастья и горя, радости и грусти, веселья и печали, то Сальери к одному из этих созвучий глух.

С рокового осознания крушения идеи справедливости и благости божественного миропорядка в уме и в душе Сальери начинается трагедия. Чувствуя и остро переживая гармонию в музыке, Сальери потерял дар слышать гармонию бытия. Отсюда проистекает демонический бунт Сальери против миропорядка. Сальери словно бы отпал от мира. Он любит одиночество. Пушкин изображает его то мальчиком в церкви, то в «безмолвной келье», то наедине. Рисуя духовный облик Сальери, Пушкин вводит образы смерти («Звуки умертвив, Музыку я разъял, как труп»; «Я жег мой труд и холодно смотрел, Как мысль моя и звуки, мной рожденны, Пылая, с легким дымом исчезали»; «Как жажда смерти мучила меня..»). Даже занятия Сальери музыкой наполнены холодом, умерщвляющим чувствительность, бездушным ремеслом, доведенным до автоматизма («перстам Придал послушную, сухую беглость И верность уху»).

В отличие от Моцарта Сальери презирает «низкую жизнь» и жизнь вообще. «Мало жизнь люблю», — признается он. Обособив себя от жизни, Сальери принес себя в жертву искусству, сотворив кумира, которому стал поклоняться. Но самоотверженность Сальери превратила его в «аскета», лишила полноты живых ощущений. У Сальери нет того разнообразия настроений, какие испытывает Моцарт. В его переживаниях преобладает один тон — подчеркнуто суровая серьезность. Музыка становится для Сальери подвигом священнодействия. Он «жрец» не в переносном, а в прямом смысле. И, как «жрец», совершает таинство. Тем самым он возносится над людьми непосвященными. Дар музыканта не столько отличает Сальери от людей, сколько в противовес Моцарту возвышает над ними, позволяя композитору встать вне обычной жизни, вне общечеловеческой морали. Дурное исполнение скрипача, которое вызывает у Моцарта смех, но никак не презрение к человеку, Сальери воспринимает как оскорбление искусства и лично ему нанесенную обиду.

Поскольку отношение Сальери к искусству серьезное, жреческое, аскетическое, не терпящее легкости, веселости, непринужденности, а у Моцарта, напротив, беспечное, то Моцарт кажется Сальери загадкой природы, несправедливостью неба,

воплощением «божественной ошибки». Гениальный дар дан Моцарту не в награду за труды, за отказ от «праздных забав», а просто так, ни за что, случайно. Пушкин передал Моцарту часть своей души и ощущение себя как художника. В своих произведениях он постоянно называл себя беспечным и праздным певцом. Моцарт для Пушкина — идеальный образ художника-творца, не имеющий аналогий с образами художников, созданными мировой литературой и в известной мере порывающий с типичными представлениями (например, гениального безумца и пр.). Моцарт у Пушкина — избранник, отмеченный судьбой, осененный свыше. Его праздность и беспечность подчеркивают и оттеняют избранность: он создает свои музыкальные шедевры как бы мимоходом, без видимого труда и напряжения. И вместе с тем эти черты — гениальность и беспечность — образуют логически необъяснимый контраст. Беспечность — не признак гениальности, а гениальность необязательно беспечна. Пушкин намеренно усилил противоречивость Моцарта-человека и Моцарта-композитора. Он придал этой противоречивости целостность и единство, исключив связь между гениальностью и трудом. Он лишь намекнул, что Моцарта «тревожат» музыкальные идеи.

Неутомимым и самоотверженным тружеником Пушкин вывел Сальери. Гениальность — не следствие труда и не награда за труд. Ни любовь к искусству, ни усердие не сообщают художнику гениальности, если он не наделен ею свыше. Различие между Моцартом и Сальери в том, что Моцарт «избран», а труженик Сальери нет. Сальери, однако, не может смириться не с гениальностью Моцарта, а с тем, что гений достался даром ничтожному, по его мнению, человеку, принадлежащему своим образом жизни скорее к презираемой им толпе, чем к «жрецам» искусства. Моцарт-человек с его легкостью, беспечностью, праздностью и вызывающе несерьезным отношением к искусству недостоин Моцарта-композитора («Ты, Моцарт, недостоин сам себя»). Его поведение унижает искусство, «служенье муз», оскорбляет талант и величие творческого подвига. Такого наглого вызова своим убеждениям Сальери никогда не встречал раньше — ни в Глюке, ни в Гайдне, ни в Пиччини. Он не завидовал им. Он и теперь завидует не гениальности Моцарта-композитора, а тому, что гениальность вселилась в человека, этой гениальности недостойного.

Так рождается в Сальери мысль о несправедливости миропорядка, сотворенного Богом («О небо! Где ж правота, когда

священный дар, Когда бессмертный гений <...> озаряет голову безумца, гуляки праздного?..»). И Сальери не только от себя, но и от лица всех жрецов музыки, служителей искусства налагает на себя священный долг восстановить справедливость. Моцарт своим образом жизни демонстрирует связь земли и неба, где случайность гения непредсказуема и произвольна. Сальери хочет разорвать эту связь, отделить небо от земли, устранить их равновесное единство. По его мнению, земля предназначена для презренной толпы, а к небу устремлены лишь жрецы искусства. Моцарт, в глазах Сальери, — свидетельство того, что небо перестало отличаться от земли, и Сальери претендует на роль Бога, чтобы вновь восстановился миропорядок, нарушенный самим явлением Моцарта. Именно в этом Сальери видит свою избранность («Я избран, чтоб его остановить»).

Избранность Моцарта — искусство, гармония, «единое прекрасное». Избранность Сальери — убийство ради искусства. Так одинаковые в устах Моцарта и Сальери слова — «избранник», «жрец» — получают разное значение. Сальери, как выясняется в трагедии, избран для другого «ремесла». Чтобы оправдать убийство, Сальери отделяет Моцарта-человека от Моцарта-композитора, «гуляку праздного» от его вдохновенной музыки. Он ставит перед собой неразрешимую задачу — «очистить» гений Моцарта от беспечного баловня судьбы, спасти музыку, убив ее творца. Но так как Сальери понимает, что, отравив Моцарта, он убьет и его гений, то ему нужны веские доводы, подкрепленные высокими соображениями о служении музам. «Что пользы, Если Моцарт будет жив И новой высоты еще достигнет. Подымет ли он тем искусство?» — спрашивает Сальери и отвечает: «Нет...». Он жертвует Моцартом ради искусства.

Сальери в свое оправдание ссылается на легенду о Микеланджело Буонаротти, согласно которой «создатель Ватикана» якобы не просто убил живого человека, а распял его, дабы достовернее изобразить страдания и муки Христа. По мысли Сальери, Микеланджело совершил злодейство ради искусства, ради его совершенства, имея в виду его пользу. Но искусство не нуждается в жертвоприношениях. Оно требует от художника творческой самоотдачи, а не физического уничтожения. Сальери совершает худшую из логических ошибок, ставшую следствием его идолопоклонства. Он полагает, что искусство выше жизни человека. Убийство Моцарта обставляется им как ритуальное действо. Сальери настаивает на

том, что гений и злодейство совместимы. Эта полная духовного яда мысль встречает решительное несогласие Моцарта. В сцене отравления в стакан Моцарта и у него на глазах Сальери бросает яд, но Моцарт не замечает жеста Сальери. Здесь видно, что Пушкину важна не достоверность ситуации, не правда факта, а духовная истина и психологическая правда. Реальный, вещественный яд символизирует «яд мысли». Моцарт, выпивая отравленное вино, принимает интеллектуальный вызов, убежденный в своей нравственной правоте. Психологическая правда тут в том, что Моцарт ценой своей гибели оспаривает кощунственную мысль Сальери и навечно утверждает дорогую для него истину. И Сальери все-таки приходится считаться с тем, что по его вине гибнет гений. Это сознание для Сальери трагично.

Замаскированное оправданиями отравление Моцарта получает точное и прямое название — злодейство. Причем это слово принадлежит Моцарту, но прозвучало как бы «оттуда», из потустороннего мира, потому что композитор был уже мертв. Это слово, в отличие от слова Сальери («Неправда»), которое трижды опровергнуто Пушкиным, не может быть подвергнуто сомнению.

Несовместимость гения и злодейства проявляется не только на уровне идей, но и на уровне психологических реакций героя и его антагониста. Психологическая несовместимость легкой, солнечной, жизнелюбивой натуры Моцарта и жесткой, тяжелой, источающей смерть натуры Сальери разрешается в жутких и трагически неразрешимых по своему смыслу парадоксальных ситуациях: яд, несущий гибель, оказывается «заветным даром любви» и переходит «в чашу дружбы». Моцарт причащается к отравленному вину со словами: «За твое здоровье, друг...». Доверчивый и дружелюбно настроенный Моцарт не знает, откуда веет на него дыханием смерти, но чувствует ее присутствие. Сначала смерть в образе «черного человека» приходит издалека, затем неотвязно преследует композитора и, наконец, подступает совсем близко («Мне кажется, он с нами сам-третей Сидит...»). Но внезапно, когда все доводы в пользу гибели Моцарта уже приведены, когда акт злодеяния совершен, Сальери повержен открывшейся ему истиной: он злодей. И эту правду нельзя отменить.

«Каменный гость». Замысел трагедии возник в 1826 г. Под названием «Дон-Жуан» трагедия значится в составленном Пушкиным списке.

В основу «Каменного гостя» положена испанская легенда о развратном Дон-Жуане, ставшая «вечным» сюжетом для последующих обработок. Из литературно-музыкальных источников наиболее важными для Пушкина были пьеса Мольера, шедшая в России под названием «Дон-Жуан, или Каменный гость», и опера Моцарта «Дон-Жуан». У своих предшественников Пушкин взял имена, сцену приглашения статуи, из либретто оперы «Дон-Жуан» — эпиграф. В остальном пьеса совершенно самостоятельна.

Пушкинский Дон Гуан — «импровизатор любовной песни», «вечный любовник», веселый авантюрист, всегда готовый пуститься на любовное приключение. Пушкин оттеняет характер Дон Гуана, вводя сцену у Лауры, когда герой беззаконно появляется в Мадриде, изгнанный за свои похождения. Этой сцены нет у предшественников Пушкина. Здесь Дон Гуан выходит победителем. Он не только завоевывает Лауру, но и закалывает ее нового избранника. Тут же выясняются особенности Дон Гуана.

Во-первых, любовь только тогда приносит герою наслаждение, когда она особенно остра. Это случается в минуты смертельной опасности. В такие минуты любовь (самое полное наслаждение жизнью) переживается с наибольшей силой. Без сопряжения и контраста со смертью любовь для Дон Гуана теряет свою полноту и глубину. И это опасно сближает героя с демоническим миром. Лаура прямо называет его «дьявол», Дона Анна знает по слухам и рассказам, что он «сущий демон». Дон Гуан, следовательно, связывает два мира — божественный и демонический, два состояния бытия — жизнь и смерть. Наслаждение любовью для него столь же светло, сколь и темно.

Во-вторых, любовные приключения Дон Гуана — мгновенные наслаждения, переживаемые как вечность. В любовном мире для него заключены жизнь и смерть, сиюминутное и вечное. Достигнув предельности ощущений и чувств, Дон Гуан устремляется к новой любовной авантюре, никогда не насыщаясь и легкомысленно ведя любовную игру на грани жизни и смерти. И пока жив, он не может вырваться из этого порочного круга. Любовная игра основана на смене различных масок и на употреблении устойчивых словесных формул любовного языка, не предполагающих веры в реальность речей. Но речи должны быть произнесены с максимальной искренностью и выразительностью. Так возникают яркий,

метафорический, образный язык и театральная отработанность убеждающих поз и эффектных жестов. Обольщая Дону Анну на могиле мужа, Дон Гуан просит о смерти, завидуя мертвому счастливцу, чей «хладный мрамор Согрет ее дыханием небесным И окроплен любви ее слезами...», и желая уподобиться Командору («Чтоб камня моего могли коснуться Вы легкою ногой или одеждой, Когда сюда, на этот гордый гроб Пойдете кудри наклонять и плакать»).

Условность языковых образов, с которыми Дон Гуан обращается к Доне Анне, многократно, конечно, им использована в предыдущих любовных ситуациях, но не мешает Дон Гуану заявить, что никого из предшественниц Доны Анны он не любил. Однако, как опытный обольститель, он чувствует тот момент, когда его слова достигают сердца Доны Анны, и тут же переходит с условно-поэтического языка на цинично-прозаический: «Идет к развязке дело!»

Женщины, и Дона Анна не исключение из их числа, уступают натиску Дон Гуана, поддаются его красноречию. Образ Доны Анны, с одной стороны, условен: в ней проступает слабая женщина, бедная вдова, хранящая верность покойному мужу, и испанка, готовая откликнуться на слова Дон Гуана и отважиться на очередное любовное приключение. Пушкин прерывает любовный сюжет. Судьба Доны Анны после гибели Дон Гуана остается неизвестной. С другой стороны, с Доной Анной связана лирическая тема ангельской, небесной души, о которой можно только догадываться.

С той же шутливостью, с какой Дон Гуан побеждает женщин, обращается он и к статуе Командора, приглашая ее на свое любовное свидание с его вдовой. Эта шутка опять-таки в духе Дон Гуана: ему нужно острее оттенить любовное наслаждение присутствием мертвого и вызвать ревность покойника к живому счастливцу, как недавно сам Дон Гуан ревновал к мертвому Альвару. Однако веселый эротизм и легкое отношение к жизни, выраженное в метафорах условно-поэтического языка, неожиданно меняют свой смысл. От Дон Гуана потребовано реально обеспечить содержание метафор и поэтических условностей. Метафоры перестают быть метафорами, условности — условностями, шутка — шуткой. За готовность к смерти во имя любви надо платить сполна. Статуя демонически оживает, означая уже не метафору смерти, а саму Смерть. За миг свидания, в котором проживалась вечность, надо рассчи-

таться жизнью, вечным холодом, окаменеть и уже не в шутку познать «счастье» Командора, оказаться в его роли.

К чести Дон Гуана, он сохраняет достоинство и гибнет с именем Доны Анны на устах, впервые, может быть, в мгновение смерти поняв высокий и серьезный смысл жизни и любви.

«Пир во время чумы» — перевод одной сцены из драматической поэмы английского драматурга Джона Вильсона «Чумный город», в которой описывалась лондонская чума 1665 г. В перевод включены песни Мери и Председателя, которых не было в источнике. Пушкин сохранил раздор Мери и Луизы, но опустил ссору Молодого человека и Вальсингама.

Все пирующие в трагедии поставлены перед лицом смерти. Действующие лица не могут избежать гибели, грозящей им в любую минуту. Они уже потеряли многих близких и недавно жертвой из их круга стал Джаксон. Исключительность ситуации напрягает разум и чувства персонажей до предела, но напряженность выражается не в действии (персонажи не властны над чумой, несущей смерть). Она заключена в мотивах поведения, которые заострены. Души участников пира должны излиться, а персонажи — объяснить смысл своего поведения. Отсюда возникает лиризм последней «маленькой трагедии», особенно выразительно звучащей в контрастных по настроению и содержанию песне Мери и гимну Председателя. Мери поет о самоотверженной любви, превозмогающей смерть, Председатель посвящает свой гимн гордому роковому противостоянию смертоносной стихии. Чтобы забыться и не сойти с ума от творящегося вокруг ужаса, персонажи бросают вызов неизбежной гибели и погружаются в безумный и веселый пир. Они знают о своей обреченности, и их веселье — веселье обреченных. Всем им послано испытание на человечность.

Привычные ценности перед лицом смерти исчезают, и пирующие разочаровываются в вере. Молодой человек требует вакхического веселья. Луиза не выдерживает испытания и выглядит подавленной. Мери поет тоскливую песню о том, что мир изменился, жизнь ушла, кругом царят могильный холод и страх. Она прославляет любовь как силу, удерживающую в границах разума и не дающую человеку позорно пасть перед ужасом смертной разлуки. Вальсингам после сцены с телегой, нагруженной мертвыми телами и управляемой чернокожим (черным человеком — символом адской тьмы, смерти), торжественно славит отчаяние и Чуму. В гимне Вальсингама отчет-

ливо звучат богоборческие мотивы. Он вдохновлен не Царствием Божиим, а Царствием Чумы. Гимн Председателя — гимн безумию («Утопим весело умы»), всему, что угрожает человеку гибелью. В нем звучат ноты наслаждения враждебным человеку и человечеству стихиями. Вступая с ними в спор, он поет об «упоении в бою» и испытывает в противоборстве мрачное наслаждение — залог бессмертия для «сердца смертного».

Противостояние угрожающим человеку внешним силам возвышает его и действительно становится залогом бессмертия, как скажет об этом Пушкин в лирике рубежа 1830-х гг. («самостоянье человека — залог величия его»; «Сохранно ль к судьбе презренье? Понесу ль навстречу ей Непреклонность и терпенье Гордой юности моей?..»). «Презренье», «непреклонность», «терпенье» становятся качествами, которые придают личности такую же мощь, с какой атакует злобный рок. Однако позиция Вальсингама не лишена двусмысленности, иронии: торжественная слава Чуме наполнена презрением к ней, но гимн Председателя — это и гимн смерти, и презрение к жизни. Он порожден не только мужеством и бесстрашием, но и «отчаяньем», «сознаньем беззаконья».

Вся картина мира в этом последнем случае предстает искаженной и разрушенной: противоестественно славить то, что несет смерть, а не жизнь. Следовательно, гимн Председателя — плод не только его светлого, но уже и пораженного «болезнью» сознания.

Чтобы восстановить истинную картину, Пушкину необходим антагонист — Священник. Он не избавляет от смерти, от чумы и от ужаса, но говорит о кощунстве, творимом пирующими: «Когда бы стариков и жен моленья Не освятили общей, смертной ямы, — Подумать мог бы я, что нынче бесы Погибший дух безбожника терзают И в тьму кромешную тащат со смехом». Призывая Вальсингама следовать за собой, Священник возвращает смысл, утраченный пирующими, и стройность картине мироздания. Он пробуждает память Вальсингама. И хотя Председатель остается глух к напоминанию о смерти матери, но уже имя Матильды («Матильды чистый дух тебя зовет!») вызывает смятение в его душе. Священник, возвращая память и обращая ее вновь к мукам и страданиям, восстанавливает связь между прошлым, настоящим и будущим. И в этом состоит истинное мужество человека в его распре с неумолимым роком. Время становится бесконечным, а человек, ощу-

щающий его бесконечность, чувствует бессмертие. Слова Священника производят переворот в душе Вальсингама. Священник для Председателя уже не навязчивый «старик», а «отец мой» — Священник называет Вальсингама «сын мой» и благословляет его: «Спаси тебя Господь!». Более того, Священник неожиданно просит Председателя простить его: «Прости, мой сын». Стало быть, Священник понимает меру страданий Вальсингама. Теперь между персонажами-антагонистами, идейными противниками устанавливается душевный контакт. Так возникает взаимопонимание. «Когда старик говорит Вальсингаму “прости”, он тем самым раскаивается в том, что смел... так свысока, так жестоко осуждать и наставлять человека, о страданиях которого не подозревала его замкнувшаяся в уверенности собственной правоты душа»[1]. Но и Вальсингам, «принимая истину Священника, но при этом оставшись с пирующими, <...> молчаливым раздумьем <...> приобщен к духовному знанию, столь значительному и полному, что всякое человеческое слово бессильно перед его огромностью»[2]. Финал трагедии означает духовное обновление героев, совершившееся вследствие возвращения к прежним культурно-религиозным формулам: пастырь и паства перестали отвергать друг друга, между ними прекратилась идейная вражда. Разумная и религиозно осмысленная картина вошла в сознание Председателя и овладела его душой. Отныне Председатель выделен из среды пирующих и изображен погруженным «в глубокую задумчивость». Он уже не принимает участия в пире, но еще и не следует за Священником. Пушкин завершает «Пир во время чумы» на кульминационной сцене, когда человек погружен в состояние потрясенной задумчивости, означающее происходящую в нем борьбу добра и зла. И хотя выздоровление души еще не свершилось, слова Священника и ремарки Пушкина говорят о появившейся надежде на душевное и духовное излечение Вальсингама.

Из других драматических сочинений 1830-х годов существенны замыслы драмы **«Русалка»** и **«Сцен из рыцарских времен»**. Обе пьесы не закончены. В «Русалке» пересеклись фольклорно-русалочий мотив и мотив вины и воздаяния.

---

[1] *Панкратова И.Л., Хализев В.Е.* Опыт прочтения «Пира во время чумы» А.С. Пушкина. В кн.: Типологический анализ литературного произведения. Кемерово, 1982. С. 62—63.

[2] Там же.

Трагедийность народно-лирической драмы связана со всеми образами — русалки, ее дочери, Князя и Мельника. Мельник, из корысти предавший свою дочь, сошел после ее смерти с ума и вообразил себя вороном. Князь тоже наказал себя жестоко: он погружен в неотступную думу о своей вине, обречен на безысходное одиночество и в его душе не заживает любовная рана. Драма завершается напряженной сценой, напоминающей Князю о его нравственном преступлении: он видит перед собой «прекрасное дитя» — дочь-русалочку.

В «Сценах из рыцарских времен» Пушкина привлекла переломная эпоха — переход от феодализма к новому, буржуазному укладу. Рыцарство сменяется мещанством. Меняются и нравственные ценности в сознании европейского человека, причем их ломка происходит болезненно. Аристократические понятия чести вступают в противоречие с ценностями меркантильного, торгашеского века. Согласно замыслу, зафиксированному в черновике, рыцари должны потерпеть поражение от восставших вассалов, которых возглавляет Франц. Эта победа означает конец феодальной эпохи, грядущее торжество «третьего сословия» и наступление эпохи Просвещения. Но исторический итог оценивается далеко не однозначно: Пушкин видит как положительные, так и отрицательные стороны смены эпох. Приобретения не обошлись без потерь. Два образа появляются в финале: Фауст, символизирующий разум, знания, науку и технические достижения, угнездился «на хвосте дьявола», чёрта в образе Мефистофеля; Фауст, новый апологет эпохи Просвещения, — обладатель печатного станка, который обслуживает буржуазный уклад с его цинизмом и продажностью.

ПРОЗАИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1830-е годы — расцвет пушкинской прозы. Из прозаических произведений в это время были написаны: «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.»[1], «Дубровский», «Пиковая дама», «Капитанская дочка», «Египетские ночи», «Кирджали». В планах Пушкина было много и других значительных замыслов.

«Повести Белкина» (1830) — первые законченные прозаические произведения Пушкина, состоящие из пяти повестей: «Выстрел», «Метель», «Гробовщик», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка». Их предваряет предисловие «От издателя», внутренне связанное с **«Историей села Горюхино»**[2].

[1] В дальнейшем — «Повести Белкина».

[2] «История села Горюхино» — неоконченное произведение, также писавшееся в Болдине. С «Повестями Белкина» его объединяет образ Белкина, который выступает автором повествования. Поэтому пушкинский текст представляет собой стилизацию под некоторого деревенского писателя-чудака, недалекого, простодушного и наивного, вознамерившегося, наподобие научным или официальным историческим трудам, создать историю своей «отчины». Это обстоятельство обусловило от-

В предисловии «От издателя» Пушкин взял на себя роль публикатора и издателя «Повестей Белкина», подписавшись своими инициалами «А.П.». Авторство же повестей приписал провинциальному помещику Ивану Петровичу Белкину. И.П. Белкин, в свою очередь, переложил на бумагу истории, которые ему рассказали другие лица. Издатель А.П. сообщил в примечании: «В самом деле, в рукописи г. Белкина над каждой повестью рукою автора надписано: слышано мною от *такой-то особы* (чин или звание и заглавные буквы имени и фамилии). Выписываем для любопытных изыскателей: “Смотритель” рассказан был ему титулярным советником А.Г.Н., “Выстрел” — подполковником И.Л.П., “Гробовщик” — приказчиком Б.В., “Метель” и “Барышня” — девицею К.И.Т.». Тем самым Пушкин создает иллюзию фактического существования рукописи И.П. Белкина с его пометами, приписывает ему авторство и как бы документально подтверждает, что повести — не плод выдумки самого Белкина, а на самом деле произошедшие истории, о которых поведали повествователю реально существовавшие и знакомые ему люди. Обозначив связь между рассказчиками и содержанием повестей (девица К.И.Т. рассказала две любовные истории, подполковник И.Л.П. — повесть из военной жизни, приказчик Б.В. — из быта ремесленников, титулярный советник А.Г.Н. — историю о чиновнике, смотрителе почтовой станции), Пушкин мотивировал характер повествования и самый его стиль. Он как бы заранее устранил себя из повествования, передав авторские функции людям из провинции, рассказывающим о разных сторонах провинциальной жизни. Одновременно рассказы объединены фигурой Белкина, который был военным, потом вышел в отставку и поселился в своей деревеньке, бывал по делам в городе и останавливался на почтовых станциях. И.П. Белкин, таким образом, объединяет всех рассказчиков и перелагает их истории. Такое переложение объясняет, почему индивидуальная манера, позволяющая отличить рассказы, например девицы К.И.Т., от рассказа подполковника И.Л.П., не проступает. Авторство Белкина мотивировано в предисловии тем, что вышедший в отставку помещик, на досуге или от скуки пробующий перо, в меру впечатлительный, действительно мог слышать о происшествиях, запомнить их и записать. Тип Белкина как бы выдвинут самой жизнью. Пушкин выдумал Белкина, чтобы дать ему слово. Здесь найден тот синтез литературы и действительности, который в период творческой зрелости Пушкина стал одним из писательских устремлений.

кровенную пародийность пушкинского произведения. Установка на пародийность одновременно и смягчала сатирический характер белкинских «рассказов», и усиливала их сатирическую остроту. Пародийность держалась на резком сочетании пафосного, торжественного тона, обычно употребляемого при воспевании «высоких» тем и предметов, и изображении «низких» реалий крепостного быта. Согласно плану, Пушкин был намерен изобразить бунт горюхинских мужиков. Из этого видно, что Пушкин проявлял значительный интерес к народным движениям.

Психологически достоверно и то, что Белкина привлекают острые сюжеты, истории и случаи, анекдоты, как сказали бы в старину. Все рассказы принадлежат людям одного уровня миропонимания. Белкин как рассказчик им духовно близок. Пушкину было очень важно, чтобы рассказ велся не автором, не с позиций высокого критического сознания, а с точки зрения обыкновенного человека, происшествиями изумленного, но не отдающего себя ясного отчета в их смысле. Поэтому для Белкина все рассказы, с одной стороны, выходят за пределы его обычных интересов, ощущаются необыкновенными, с другой — оттеняют духовную неподвижность его существования.

События, о которых повествует Белкин, в его глазах выглядят истинно «романтическими»: в них есть все — дуэли, неожиданные случайности, счастливая любовь, смерть, тайные страсти, приключения с переодеваниями и фантастические видения. Белкина привлекает яркая, неоднообразная жизнь, резко выделяющаяся из повседневности, в которую он погружен. В судьбах героев произошли незаурядные события, сам же Белкин не испытал ничего подобного, но в нем жило стремление к романтике.

Доверяя роль основного рассказчика Белкину, Пушкин, однако, не устраняется из повествования. То, что кажется Белкину необыкновенным, Пушкин сводит к самой обыкновенной прозе жизни. И наоборот: самые ординарные сюжеты оказываются полными поэзии и таят непредвиденные повороты в судьбах героев. Тем самым узкие границы белкинского взгляда неизмеримо расширяются. Так, например, бедность воображения Белкина приобретает особое смысловое наполнение. Иван Петрович и в фантазии не вырывается из пределов ближайших деревень — Горюхино, Ненарадово, около них расположенных городков. Но для Пушкина в подобном недостатке заключено и достоинство: куда ни кинь глаз, в губерниях, уездах, деревнях — всюду жизнь протекает одинаково. Исключительные случаи, рассказанные Белкиным, становятся типичными благодаря вмешательству Пушкина.

Вследствие того, что в повестях обнаруживается присутствие Белкина и Пушкина, отчетливо проступает их своеобразие. Повести можно считать «белкинским циклом», потому что читать повести, не учитывая фигуры Белкина, невозможно. Это позволило В.И. Тюпе вслед за М.М. Бахтиным выдвинуть идею двойного авторства и двухголосого слова. На двойное авторство обращено внимание Пушкина, поскольку полное заглавие произведения — «Повести покойного *Ивана Петровича Белкина*, изданные *А.П.*»[1]. Но при этом нужно иметь в виду, что понятие «двойного авторства» метафорично, поскольку автор все-таки один.

[1] *Тюпа В.И.* Аналитика художественного. М., 2001. С. 117. Обратим внимание также на то, что мотив «жизнь — смерть» уже задан в заглавии: «Повести *покойного Ивана Петровича, изданные А.П.*», где зафиксирована смерть Белкина и здравие А.П.

По мнениям В.Б. Шкловского[1] и С.Г. Бочарова[2], «голоса» Белкина в повестях нет. Им возразил В.И. Тюпа, приведя в пример слова повествователя из «Выстрела» и сравнив их с письмом ненарадовского помещика (начало второй главы повести «Выстрел» и письмо ненарадовского помещика). Исследователи, которые держатся этой точки зрения, полагают, что голос Белкина легко распознается, и читатель может составить о событиях повести два представления — одно, о котором рассказал простодушный повествователь, и другое, о котором умолчал автор[3]. Между тем неизвестно, являются ли приведенные В.И. Тюпой слова принадлежащими Белкину или скрытому рассказчику — подполковнику И.Л.П. Что же касается ненарадовского помещика, то он теми же словами излагает историю Белкина. Таким образом, уже три лица (Белкин, подполковник И.Л.П. и ненарадовский помещик) говорят одно и то же одними и теми же словами. В.И. Тюпа правильно пишет, что подполковник И.Л.П. не отличим от Белкина, но так же не отличим от них и ненарадовский помещик. Биографии Белкина и подполковника И.Л.П. как две капли воды похожи друг на друга. Точно так же похожи их образ мыслей, их речи, их «голоса». Но в таком случае нельзя говорить о присутствии в повестях индивидуального «голоса» Белкина.

По-видимому, Пушкину не нужны были индивидуальные «голоса» Белкина и рассказчиков. Белкин говорит за всю провинцию. Его голос — голос всей провинции без каких-либо индивидуальных различий. В речи Белкина типизирована, точнее, обобщена речь провинции. Белкин нужен Пушкину как неиндивидуализированная стилевая маска. С помощью Белкина Пушкин решал стилизаторские задачи. Из всего этого следует, что в «Повестях Белкина» автор присутствует как стилизатор, прикрывшийся фигурой Белкина, но индивидуального слова ему не давший, и как редко появляющийся повествователь, имеющий индивидуальный голос.

Если роль Белкина сводится к тому, чтобы романтизировать сюжеты и передать типичный образ провинции, то функция автора состоит в том, чтобы выявить реальное содержание и действительный смысл событий. Классический пример — повествование, стилизованное «под Белкина», которое поправляется, корректируется Пушкиным: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, *следственно*, была влюблена. *Предмет, избранный ею*, был бедный армейский прапорщик, находившийся в отпуску в своей деревне. *Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстию* и что родители его *любезной*, заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать, а его принимали

[1] *Шкловский В.Б.* Заметки о прозе Пушкина. М., 1937. С. 79. Автор утверждал, что самого Белкина в повестях «не видно».

[2] *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 132. Автор писал о «безголосости» Белкина.

[3] *Попова И.Л.* Смех и слезы в «Повестях Белкина». — В кн.: А.С. Пушкин. Повести Белкина. М., 1999. С. 481.

хуже, нежели отставного заседателя»[1]. Стало быть, нерв повествования образуют два противоречащих друг другу стилистических слоя: восходящий к сентиментализму, нравоописанию, романтизму и опровергающий, пародирующий слой, снимающий сентиментально-романтический налет и восстанавливающий реальную картину.

«Повести Белкина» выросли на скрещении двух взглядов одного писателя (или двух взглядов вымышленного и истинного повествователей).

Пушкин настойчиво приписывал повести Белкину и хотел, чтобы читатели узнали о его собственном авторстве. Повести построены на совмещении двух разных воззрений. Одно принадлежит человеку невысокого духовного развития, другое — национальному поэту, поднявшемуся до вершин мировой культуры. Белкин, например, подробно рассказывает об Иване Петровиче Берестове и о его соседе, Григории Ивановиче Муромском. Из описания исключены какие-либо личные эмоции повествователя: «В будни ходил он в плисовой куртке, по праздникам надевал сертук из сукна домашней работы, сам записывал расход и ничего не читал, кроме «Сенатских ведомостей». Вообще его любили, хотя и почитали гордым. Не ладил с ним один Григорий Иванович Муромский, ближайший его сосед». Тут повествование касается ссоры двух помещиков и в него вмешивается Пушкин: «Англоман выносил критику столь же нетерпеливо, как и наши журналисты. Он бесился и прозвал своего зоила медведем и провинциалом». Белкин к журналистам никакого касательства не имел. Вероятно, он не употреблял и таких слов, как «англоман» и «зоил». Благодаря Пушкину ссора двух соседей вписывается в широкий круг жизненных явлений (ироническое переосмысление шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта», современная Пушкину печать и т. д.). Тем самым, творя биографию Белкина, Пушкин явно отделял себя от него.

Повести должны были убеждать в правдивости изображения русской жизни документальностью, ссылками на свидетелей и очевидцев, а главное — самим повествованием.

Белкин — характерное лицо российского быта. Кругозор Ивана Петровича ограничен ближайшим околотком. По натуре он человек честный и кроткий, но, подобно большинству, нелюдим, ибо, как выразился рассказчик в «Выстреле», «уединение было сноснее». Как и всякий деревенский старожил, Белкин рассеивает скуку, слушая рассказы о происшествиях, которые вносят что-то поэтическое в его однообразно-прозаическое существование.

Повествовательная манера Белкина, стилизованная Пушкиным, близка пушкинским принципам своим вниманием к живой действительности и простотой рассказа. Пушкин не без лукавства лишил Белкина фантазии и приписал ему бедность воображения. Те же самые «недостатки» критика ставила в вину самому Пушкину.

---

[1] Слова, принадлежащие, условно говоря, Белкину, напечатаны обычным шрифтом, а поправки-комментарии Пушкина — курсивом.

Вместе с тем Пушкин иронически поправлял Белкина, выводил повествование из обычного литературного русла и соблюдал точность в описании нравов. На всем пространстве повестей не исчезла «игра» различными стилями. Это придало особую художественную полифонию пушкинскому произведению. Она отразила тот богатый, подвижный и противоречивый жизненный мир, в котором пребывали персонажи и который вливался в них. Герои повестей и сами постоянно играли, пробовали себя в разных ролях и в разных, порой рискованных, ситуациях. В этом естественном свойстве ощутимы, несмотря на социальные, имущественные и иные преграды, и неувядающая мощь радостного и полнокровного бытия, и светлая, солнечная натура самого Пушкина, для которого игра — неотъемлемая сторона жизни, ибо в ней выражается индивидуальное своеобразие личности и через нее пролегает путь к правде характера.

Лукаво отказываясь от авторства[1], Пушкин создал многоступенчатую стилевую структуру. То или иное происшествие освещалось с разных сторон. Повествователь, например, в «Выстреле» рассказывал о своем восприятии Сильвио и в молодости, и в зрелые годы. О герое известно с его слов, со слов его антагониста и со слов наблюдателя-повествователя. В целом авторское присутствие от повести к повести возрастает. Если оно едва ощущается в «Выстреле», то в «Барышне-крестьянке» становится очевидным. Белкину ирония не свойственна, тогда как Пушкин пользуется ею весьма широко. Именно Пушкину принадлежат отсылки к традиционным сюжетам и сюжетным ходам, к сравнениям персонажей с другими литературными героями, пародирование и переосмысление традиционных книжных схем. В основе перелицовки старых сюжетов лежит игровое жизненное и литературное поведение Пушкина, берущего часто готовые планы, готовые характеры и вышивающего «по старой канве... новые узоры». Круг литературных произведений, так или иначе втянутых в «Повести Белкина», огромен. Тут и лубочные картинки, и трагедии Шекспира, и романы Вальтера Скотта, и романтические повести Бестужева-Марлинского, и французская комедия классицизма, и сентиментальная повесть Карамзина «Бедная Лиза», и фантастическая повесть А. Погорельского, и нравоописательные повести забытых или полузабытых авторов, например «Отеческое наказание (истинное происшествие)» В.И. Панаева, и многие другие произведения.

Итак, Белкин — собиратель и перелагатель устаревших сюжетов. Фундаментом для «Повестей Белкина» послужили «литературные образцы,

[1] Пушкин дорожил вымыслом повествователя — Белкина, благодаря которому началось художественное освоение еще не обжитых русской литературой глубинных сфер жизни. Его знакомый, П.И. Миллер, вспоминал: «Вскоре по выходе “Повестей Белкина” я на минуту зашел к Александру Сергеевичу: они лежали у него на столе. Я и не подозревал, что автор их он сам. “Какие это повести? И кто этот Белкин?” спросил я, заглядывая в книгу. “Кто бы он там ни был, а писать повести надо вот этак: просто, коротко и ясно”, отвечал Пушкин».

уже давно сошедшие со сцены и для читателя 1830-х годов безнадежно устаревшие. Встречающееся иногда в литературе мнение, что Пушкин стремился вскрыть надуманность их сюжетных ситуаций и наивность их характеров, — уже по одному этому следует опровергнуть. Не было никакой надобности в 1830 г. полемизировать с литературой, уже не существовавшей для образованного читателя и знакомой лишь провинциальному помещику, почитывающему от скуки журналы и книги прошедшего столетия»[1]. Но именно в таких произведениях заключаются истоки белкинских сюжетов и белкинского повествования. Белкин «настойчиво стремится “подвести” своих героев под определенные амплуа, ... под известные ему книжные стереотипы»[2], но постоянно «поправляется» Пушкиным. Благодаря этому повести получают «двоякое эстетическое завершение: Белкин пытается придать пересказанным анекдотам назидательность, однозначную серьезность и даже приподнятость (без которых литература в его глазах лишается оправдания), а подлинный автор стирает “указующий перст” своего “предшественника” лукавым юмором»[3].

В этом заключается художественно-повествовательная концепция цикла. Из-под маски Белкина выглядывает лик автора: «Создается впечатление пародийной противопоставленности повестей Белкина укоренившимся нормам и формам литературного воспроизведения. <...> ...композиция каждой повести пронизана литературными намеками, благодаря которым в структуре повествования непрерывно происходит транспозиция быта в литературу и обратно, пародическое разрушение литературных образов отражениями реальной действительности. Это раздвоение художественной действительности, тесно связанное с эпиграфами, то есть с образом издателя, наносит контрастные штрихи на образ Белкина, с которого спадает маска полуинтеллигентного помещика, а вместо нее является остроумный и иронический лик писателя, разрушающего старые литературные формы сентиментально-романтических стилей и вышивающего по старой литературной канве новые яркие реалистические узоры»[4].

Таким образом, пушкинский цикл пронизан иронией и пародией. Через пародирование и ироническую трактовку сентиментально-романтических и нравоучительных сюжетов Пушкин двигался в сторону реалистического искусства[5].

---

[1] *Вацуро В.Э.* Записки комментатора. СПб., 1994. С. 36.

[2] *Хализев В.Е., Шешунова С.В.* Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989. С. 40.

[3] Там же. С. 42—43.

[4] *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 541—544.

[5] Само по себе пародийное освещение романтических клише не может служить основанием для отнесения того или иного произведения по ведомству реализма, поскольку романтики также пародировали свои собственные стереотипы, но что такой путь к реализму для Пушкина характерен, сомнений нет.

При этом, как писал Е.М. Мелетинский, у Пушкина разыгрываемые героями «ситуации», «сюжеты» и «характеры» воспринимаются сквозь литературные клише другими действующими лицами и персонажами-повествователями. Эта «литература в быту» составляет важнейшую предпосылку реализма[1].

Вместе с тем Е.М. Мелетинский замечает: «В новеллах Пушкина изображается, как правило, одно неслыханное событие, и развязка является результатом резких, специфически новеллистических поворотов, ряд которых как раз производится в нарушение ожидаемых традиционных схем. Событие это освещается с разных сторон и точек зрения "повествователями-персонажами". При этом центральный эпизод довольно резко противопоставлен начальному и конечному. В этом смысле для "Повестей Белкина" характерна трехчастная композиция, тонко отмеченная Ван дер Энгом. <...> ...характер развертывается и раскрывается строго в рамках основного действия, не выходя за эти рамки, что опять-таки способствует сохранению специфики жанра. Судьбе и игре случая отведено требуемое новеллой определенное место»[2].

В связи с объединением повестей в один цикл здесь так же, как и в случае с «маленькими трагедиями», возникает вопрос о жанровом образовании цикла. Исследователи склоняются к тому, что цикл «Повестей Белкина» близок роману и считают его художественным целым «романизированного типа», хотя некоторые идут дальше, объявляя его «эскизом романа» или даже «романом»[3]. Е.М. Мелетинский считает, что обыгрываемые Пушкиным штампы относятся к большей мере к традиции повести и романа, нежели к специфически новеллистической традиции. «Но само их использование Пушкиным, пусть с иронией, — добавляет ученый, — характерно для новеллы, тяготеющей к концентрации различных повествовательных приемов...». Как целое, цикл представляет собой близкое к роману жанровое образование, а отдельные повести являются типичными новеллами, причем «преодоление сентиментально-романтических штампов сопровождается у Пушкина укреплением специфики новеллы»[4].

---

[1] *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 232.

[2] *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. С. 233—234. Автор имеет в виду работу: J.Van der Eng. Les recits de Belkin. J. van der Eng, van Holk, I.M. Meyer. The Tales of Belkin by Puskin. The Hague. Paris, 1968.

[3] *Тюпа В.И.* Аналитика художественного. С. 114. См. также: *Берковский Н.Я.* О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма). — В кн.: О русском реализме XIX в. и вопросах народности литературы: Сб. статей. М. ; Л., 1960. С. 118 («"Повести Белкин" — эскиз будущего большого русского романа — народного романа, с чертами новой эпичности»). По мысли Н.Я. Берковского, Пушкин шел не к роману европейского типа, а к русскому типу романа-эпопеи Льва Толстого. С.М. Шварцбанд утверждал: «Жанровое образование, избранное автором "Повестей Белкина", предстает как роман» (Жанровая природа «Повестей Белкина» А.С. Пушкина. В кн.: Вопросы сюжетосложения. Вып. 3. Рига, 1974. С. 142).

[4] *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. С. 233.

Если цикл есть единое целое, то в его основе должна лежать одна художественная идея, а размещение повестей внутри цикла должно сообщать каждой повести и всему циклу дополнительные содержательные смыслы по сравнению с тем, какой смысл несут отдельные, изолированно взятые повести. В.И. Тюпа полагает, что объединяющая художественная идея «Повестей Белкина» — лубочная история блудного сына: «последовательность составляющих цикл повестей соответствует все той же четырехфазной (т. е. — искушение, блуждание, раскаяние и возвращение — *В.К.*) модели, явленной немецкими "картинками"». В этой структуре «Выстрел» соответствует фазе обособления (герой, как и рассказчик, склонны к уединению); «мотивы искушения, блуждания, ложного и не ложного партнерства (в любовных и дружеских отношениях) организуют сюжет "Метели"»; «Гробовщик» реализует «модуль фабульности», занимая центральное место в цикле и выполняя функцию интермедии перед «Станционным смотрителем» «с его кладбищенским финалом на *уничтоженной* станции»; «Барышня-крестьянка» принимает на себя функцию заключительной фабульной фазы[1]. Однако прямого переноса сюжета лубочных картинок в композицию «Повестей Белкина», конечно, нет. Поэтому идея В.И. Тюпы выглядит искусственной. Пока не удалось выявить содержательный смысл размещения повестей и зависимость каждой повести от всего цикла.

Значительно удачнее исследовался жанр повестей. Н.Я. Берковский настаивал на новеллистическом их характере: «Индивидуальная инициатива и ее победы — привычное содержание новеллы. "Повести Белкина" — пять своеобразнейших новелл. Никогда ни до, ни после Пушкина в России не писались новеллы столь формально точные, столь верные правилам поэтики этого жанра». В то же время пушкинские повести по внутреннему смыслу «противоположны тому, что на Западе в классическое время являлось классической новеллой»[2]. Различие между западной и русской, пушкинской, новеллой Н.Я. Берковский видит в том, что в последней возобладала народно-эпическая тенденция, тогда как эпическая тенденция и европейская новелла мало согласуемы друг с другом[3].

Жанровое ядро новелл составляют, как показал В.И. Тюпа, *сказание* (предание, легенда), *притча* и *анекдот*[4].

Сказание «моделирует *ролевую* картину мира. Это непреложный и неоспоримый миропорядок, где всякому, чья жизнь достойна сказания, отведена определенная роль: *судьба* (или долг)». Слово в сказании — ролевое и обезличенное. Повествователь («говорящий»), как и персонажи, только передает чужой текст. Повествователь и персонажи — исполнители текста, а не творцы, они говорят не от себя, не от своего лица, а от некоего общего целого, выражая общенародное, *хоровое*, знание, «хвалу» или «хулу». Сказание — «домонологично»[5].

[1] *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика, новеллы. С. 123—124.

[2] *Берковский Н.Я.* О «Повестях Белкина». С. 108—109.

[3] Там же. С. 111.

[4] *Тюпа В.И.* Аналитика художественного. С. 127.

[5] *Там же.* С. 129.

Картина мира, моделируемая *притчей*, наоборот, подразумевает «ответственность свободного *выбора*...». В этом случае картина мира предстает ценностно (хорошо—плохо, нравственно—безнравственно) поляризованной, *императивной*, поскольку персонаж несет с собой и утверждает некий общий *нравственный закон*, который и составляет глубинное знание и морализаторскую «премудрость» притчевого назидания. Притча повествует не о необыкновенных событиях и не о частной жизни, а о том, что повседневно и постоянно случается, о событиях закономерных. Действующие лица в притче — не объекты эстетического наблюдения, а субъекты «этического выбора». Говорящий в притче должен быть убежден, и именно *убеждение* рождает учительный тон. В притче слово монологично, авторитарно и императивно.

Анекдот противостоит как событийности сказания, так и притче. Анекдот в исконном значении курьезен, сообщая далеко не обязательно смешное, но непременно нечто любопытное, занимательное, неожиданное, уникальное, невероятное. Анекдот не признает никакого миропорядка, поэтому анекдот отвергает всякую упорядоченность жизни, не считая ритуальность нормой. Жизнь предстает в анекдоте игрой случая, стечением обстоятельств или сталкивающихся разных убеждений людей. Анекдот — принадлежность частного авантюрного поведения в авантюрной картине мира. Анекдот не претендует на достоверное знание и представляет собой *мнение*, которое может быть принято или не принято. Принятие или непринятие мнения зависит от мастерства рассказчика. Слово в анекдоте ситуативно, обусловлено ситуацией и диалогизировано, поскольку направлено к слушателю, оно инициативно и личностно окрашено[1].

Сказание, притча и *анекдот* — три важных структурных составляющих пушкинских новелл, которые в разных комбинациях варьируются в «Повестях Белкина». От характера смешения этих жанров в каждой новелле зависит ее своеобразие.

«Выстрел». Повесть — пример классической композиционной стройности (в первой части повествователь рассказывает о Сильвио и о случае, произошедшем в дни его молодости, затем Сильвио — о своем поединке с графом Б***; во второй части повествователь рассказывает о графе Б***, а потом граф Б*** — о Сильвио; в заключение от лица повествователя передается «молва» («сказывают») о судьбе Сильвио). Герой пове-

[1] *Тюпа В.И.* Аналитика художественного. С. 127—130. Е.М. Мелетинский также подчеркнул значение жанра анекдота в структуре «Повестей Белкина» (и вообще повестей Пушкина): «Анекдот, как мы помним, был у истоков новеллы, и “анекдотичность”, притом совсем необязательно в чисто комическом ключе... укрепляет структуру новеллы на всем протяжении ее истории. Анекдотичность в обоих смыслах, т. е. необычайное происшествие и совмещение несовместимого, особая контрастность, применяется Пушкиным» (*Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. С. 233).

сти и персонажи освещаются с разных сторон. Они увидены глазами друг друга и посторонних им лиц. Сочинитель видит в Сильвио загадочное романтическое и демоническое лицо. Он описывает его, сгущая романтические краски. Точка зрения Пушкина выявляется через пародийное использование романтической стилистики и путем дискредитации поступков Сильвио.

Для понимания повести существенно, что повествователь, уже взрослый человек, переносится в свою молодость и предстает сначала романтически настроенным молодым офицером. В зрелых летах, выйдя в отставку, поселившись в бедной деревеньке, он несколько иначе смотрит на бесшабашную удаль, озорное молодечество и буйные дни офицерской молодежи (графа он называет «повесой», тогда как по прежним понятиям эта характеристика была бы к нему неприложима). Однако, рассказывая, он по-прежнему пользуется книжно-романтическим стилем. Значительно большие перемены произошли в графе: в молодости он был беспечен, не дорожил жизнью, а в зрелом возрасте узнал подлинные жизненные ценности — любовь, семейное счастье, ответственность за близкое ему существо. Лишь Сильвио остался верным себе от начала до конца повествования. Он по природе мститель, скрывающийся под маской романтической таинственной личности.

Содержание жизни Сильвио — месть особого рода. Убийство не входит в его планы: Сильвио мечтает «убить» в мнимом обидчике человеческое достоинство и честь, насладиться страхом смерти на лице графа Б*** и с этой целью пользуется минутной слабостью противника, заставляя его произвести повторный (незаконный) выстрел. Однако его впечатление о запятнанной совести графа ошибочно: хотя граф нарушил правила поединка и чести, он морально оправдан, потому что, беспокоясь не за себя, а за дорогого ему человека («Я считал секунды... я думал о ней...»), стремился ускорить выстрел. Граф поднимается над обычными представлениями среды.

После того как Сильвио внушил себе, будто отомстил сполна, его жизнь лишается смысла и ему не остается ничего, кроме поисков смерти. Попытки героизировать романтическую личность, «романтического мстителя» оказались несостоятельными. Ради выстрела, ради ничтожной цели унижения другого человека и мнимого самоутверждения Сильвио губит и свою жизнь, напрасно издерживая ее в угоду мелочной страсти.

Если Белкин изображает Сильвио романтиком, то Пушкин решительно отказывает мстителю в таком звании: Сильвио вовсе не романтик, а вполне прозаический мститель-неудачник, который только притворяется романтиком, воспроизводя романтическое поведение. С этой точки зрения Сильвио — читатель романтической литературы, который «буквально воплощает литературу в свою жизнь вплоть до горького финала»[1]. Действительно, гибель Сильвио явно соотнесена с романтической и героизированной гибелью в Греции Байрона, но только затем, чтобы дискредитировать мнимую героическую смерть Сильвио (в этом проявился взгляд Пушкина).

Повесть заканчивается следующими словами: «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами». Однако повествователь признается, что он не имел никаких известий о гибели Сильвио. Кроме того, в повести «Кирджали» Пушкин писал, что в сражении под Скулянами против турок выступили «700 человек арнаутов, албанцев, греков, булгар и всякого сброду...». Сильвио, видимо, был зарезан, так как в этом сражении не было произведено ни единого выстрела. Гибель Сильвио намеренно лишена Пушкиным героического ореола, и романтический литературный герой осмыслен заурядным мстителем-неудачником с низкой и злобной душой[2].

Белкин-повествователь стремился героизировать Сильвио, Пушкин-автор настаивал на чисто литературном, книжно-романическом характере персонажа. Иначе говоря, героика и романтика относились не к характеру Сильвио, а к повествовательным усилиям Белкина.

Сильное романтическое начало и столь же сильное желание его преодолеть наложили отпечаток на всю повесть: социальный статус Сильвио заменен демоническим престижем и показной щедростью, а беззаботность и превосходство природного счастливчика графа возвышаются над его социальным происхождением. Лишь впоследствии, в центральном эпизоде, приоткрываются социальная ущемленность Сильвио и со-

[1] *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 184.

[2] *Архангельский А.Н.* Беседы о русской литературе. М., 1999. С. 123.

циальное превосходство графа. Но ни Сильвио, ни граф в повествовании Белкина не снимают романтических масок и не отказываются от романтических клише, так же, как отказ Сильвио от выстрела не означает отказа от мщения, а представляется типичным романтическим жестом, означающим свершившуюся месть («Не буду, — отвечал Сильвио, — я доволен: я видел твое смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести»)[1].

«Метель». В этой повести, как и в других повестях, пародируются сюжеты и стилистические клише сентиментально-романтических произведений («Бедная Лиза», «Наталья, боярская дочь» Карамзина, Байрон, Вальтер Скотт, Бестужев-Марлинский, «Ленора» Бюргера, «Светлана» Жуковского, «Жених-призрак» Вашингтона Ирвинга). Хотя герои ждут разрешения конфликтов по литературным схемам и канонам, коллизии завершаются иначе, поскольку жизнь вносит в них поправки. «Ван дер Энг усматривает в “Метели” шесть отвергнутых жизнью и случаем вариантов сентиментального сюжета: тайный брак влюбленных против воли родителей из-за бедности жениха и с последующим прощением, тягостное прощание героини с домом, смерть возлюбленного и либо самоубийство героини, либо его вечное оплакивание ею, и т. д. и т. п.»[2].

В основу «Метели» положена авантюрность и анекдотичность сюжета, «игра любви и случая» (поехала венчаться с одним, а обвенчалась с другим, хотела выйти замуж за одного, а вышла за другого, объяснение поклонника в любви женщине, которая де-юре является его женой, напрасное сопротивление родителям и их «злой» воле, наивное противодействие социальным препятствиям и столь же наивное стремление разрушить социальные перегородки), как это было во французских и русских комедиях, а также другая игра — закономерности и случайности. И тут вступает новая традиция — традиция притчи. В сюжете смешиваются авантюра, анекдот и притча.

В «Метели» все события настолько тесно и искусно переплетены между собой, что повесть считается образцом жанра, идеальной новеллой.

---

[1] *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. С. 236.

[2] *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. С. 231.

Сюжет завязан на путанице, на недоразумении, причем это недоразумение двойное: сначала героиня венчается не с тем возлюбленным, который ею избран, а с незнакомым мужчиной, но затем, будучи повенчана, не узнает в новом избраннике своего суженого, уже ставшего мужем. Иначе говоря, Марья Гавриловна, начитавшись французских романов, не заметила, что Владимир — не ее суженый и ошибочно признала в нем избранника сердца, а в Бурмине, незнакомом мужчине, она, напротив, не узнала своего настоящего избранника. Однако жизнь исправляет ошибку Марьи Гавриловны и Бурмина, которые никак не могут поверить, даже будучи повенчанными, юридически женой и мужем, что предназначены друг для друга. Случайное разъединение и случайное объединение объясняется игрой стихии. Метель, символизируя стихию, прихотливо и капризно разрушает счастье одних влюбленных и столь же прихотливо и капризно соединяет других. Стихия по своему произволу рождает порядок. В этом смысле метель выполняет функцию судьбы. Главное событие описывается с трех сторон, но повествование о поездке в церковь содержит тайну, которая остается таковой и для самих участников. Она разъясняется только перед окончательной развязкой. К центральному событию сходятся две любовные истории. При этом из несчастливой истории проистекает счастливая.

Пушкин искусно строит рассказ, даруя счастье милым и обыкновенным людям, повзрослевшим в период испытаний и осознавшим ответственность за личную судьбу и за судьбу другого человека. Вместе с тем в «Метели» звучит и другая мысль: реальные жизненные отношения «вышиваются» не по канве книжных сентиментально-романтических отношений, а с учетом личных влечений и вполне ощутимого «общего порядка вещей», в соответствии с господствующими устоями, нравами, имущественным положением и психологией. Тут мотив стихии—судьбы—метели—случая отступает перед тем же мотивом как закономерностью: Марье Гавриловне, дочери состоятельных родителей, больше пристало быть женой богатого полковника Бурмина. Случай есть мгновенное орудие Провидения, «игра жизни», ее улыбка или гримаса, знак ее непреднамеренности, проявление судьбы. В нем же заключается моральное оправдание истории: в повести случай не только окольцевал и завершил новеллистический сюжет, но и «высказался» в пользу устройства всего бытия.

«Гробовщик». В отличие от других повестей «Гробовщик» насыщен философским содержанием и для него характерна фантастика, вторгающаяся в быт ремесленников. При этом «низкий» быт осмыслен в философском и фантастическом ключе: в результате выпивки ремесленников Адриан Прохоров пускается в «философские» размышления и видит «видение», наполненное фантастическими событиями. Вместе с тем сюжет сходен со строением притчи о блудном сыне и анекдотичен[1]. В нем просматривается также ритуальное путешествие в «загробный мир», которое совершает во сне Адриан Прохоров. Переселения Адриана — сначала в новый дом, а затем (во сне) в «загробный мир», к мертвецам и, наконец, возвращение из сна и соответственно из царства мертвых в мир живых — осмыслены как процесс обретения новых жизненных стимулов. В связи с этим от мрачного и угрюмого настроения гробовщик переходит к светлому и радостному, к осознанию семейного счастья и подлинных радостей жизни.

Новоселье Адриана не только реальное, но и символическое. Пушкин играет скрытыми ассоциативными значениями, связанными с идеями жизни и смерти (новоселье в переносном смысле — смерть, переселение в иной мир). Занятие гробовщика определяет его особое отношение к жизни и смерти. Он в своем ремесле прямо соприкасается с ними: живой, он готовит «дома» (гроба, домовины) для умерших, его клиентами оказываются мертвые, он постоянно занят мыслями, как бы не упустить доход и не прозевать смерть еще живущего человека. Эта проблематика находит выражение в отсылках к литературным произведениям

[1] В. Тюпа усматривает в повести четыре «фазы»: *обособление* (переезд в новый дом, в незнакомое окружение немецких ремесленников), *партнерство* (знакомство и застолье с немцами-ремесленниками), *отчуждение* (сон с похоронами купчихи Трюхиной и клиентами их загробного мира), *радостное пробуждение и преображение*. (См.: *Тюпа В.И.* Аналитика художественного. С. 123). Помимо этого, в «Гробовщике» обнаруживают связи с ритуально-мифологическими мотивами: *три ухода* (переезд на Никитскую; выход в гости; отправление на Разгуляй к покойнице), *три возвращения* (из гостей, от немцев; от покойницы Трюхиной — во сне; из «загробного мира» сна), *три пира* (чаепитие дома; застолье у немцев; приглашенье к чаепитию после сна), *три искушения* (покупка домика за порядочную сумму, расточительство; приглашение на серебряную свадьбу; приглашение выпить за здоровье мертвецов — провокация приглашения мертвых на новоселье), *три испытания* (чести — Адриан считает свое ремесло столь же честным, как и других; совести — наследник купчихи полагается на совесть Адриана; любви и доброжелательности, проявляемых к мертвецам православным). См.: Там же. С. 139.

(к Шекспиру, к Вальтеру Скотту), где гробовщики изображены философами. Философские мотивы с иронической окраской возникают в беседе Адриана Прохорова с Готлибом Шульцем и на вечеринке у последнего. Там будочник Юрко предлагает Адриану двусмысленный тост — выпить за здоровье его клиентов. Юрко как бы связывает два мира — живых и мертвых. Предложение Юрко побуждает Адриана пригласить на свой мир мертвецов, для которых он изготовил гробы и которых проводил в последний путь. Фантастика, реально обоснованная («сон»), насыщается философско-бытовым содержанием и демонстрирует нарушение миропорядка в простодушном сознании Адриана Прохорова, искажение бытового и православного укладов.

В конечном итоге мир мертвых не становится для героя своим. К гробовщику возвращается светлое сознание, и он призывает дочерей, обретая покой и приобщаясь к ценностям семейной жизни.

В мире Адриана Прохорова снова восстанавливается порядок. Его новое состояние духа входит в некоторое противоречие с прежним. «Из уважения к истине, — сообщается в повести, — мы не можем следовать их примеру (т. е. Шекспира и Вальтера Скотта, которые изображали гробокопателей людьми веселыми и шутливыми — *В.К.*) и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу. Адриан Прохоров был угрюм и задумчив». Теперь настроение обрадованного гробовщика иное: он не пребывает, как обычно, в мрачном ожидании чьей-нибудь смерти, а становится весел, оправдывая мнение о гробовщиках Шекспира и Вальтера Скотта. Литература и жизнь смыкаются так же, как приближаются друг к другу, хотя и не совпадают, точки зрения Белкина и Пушкина: новый Адриан соответствует тем книжным образам, какие нарисовали Шекспир и Вальтер Скотт, но происходит это не потому, что гробовщик живет по искусственным и вымышленным сентиментально-романтическим нормам, как хотел бы того Белкин, а вследствие счастливого пробуждения и приобщения к светлой и живой радости жизни, как изображает Пушкин.

«Станционный смотритель». Сюжет повести основан на противоречии. Обычно судьба бедной девушки из низших слоев общества, полюбившейся знатному господину, была незавидной и печальной. Насладившись ею, любовник выбрасывал ее на улицу. В литературе подобные сюжеты были разработаны в сен-

тиментальном и нравоучительном духе. Вырин, однако, знает о таких историях из жизни. Ему известны также картинки о блудном сыне, где беспокойный молодой человек сначала отправляется, благославляемый отцом и награждаемый деньгами, затем проматывает состояние с бесстыдными женщинами и нищий, раскаявшийся возвращается к отцу, который принимает его с радостью и прощает. Литературные сюжеты и лубочные картинки с историей блудного сына предполагали два исхода: трагический, отступающий от канона (гибель героя), и счастливый, канонический (вновь обретенное душевное успокоение как для блудного сына, так и для старика-отца)[1].

[1] История блудного сына, рассказанная в Евангелии от Луки (15, 11—32):

Еще сказал: у некоторого человека было два сына; и сказал младший из них отцу: отче! дай мне следующую *мне* часть имения. И *отец* разделил им имение. По прошествии немногих дней младший сын, собрав все, пошел в дальнюю сторону и там расточил имение свое, живя распутно. Когда же он прожил все, настал великий голод в той стране, и он начал нуждаться; и пошел, пристал к одному из жителей страны той, а тот послал его на поля свои пасти свиней; и он рад был наполнить чрево свое рожками, которые ели свиньи, но никто не давал ему. Придя же в себя, сказал: сколько наемников у отца моего избыточествуют хлебом, а я умираю от голода; встану, пойду к отцу моему и скажу ему: отче! я согрешил против неба и пред тобою и уже недостоин называться сыном твоим; прими меня в число наемников твоих. Встал и пошел к отцу своему. И когда он был еще далеко, увидел его отец и сжалился; и, побежав, пал ему на шею и целовал его. Сын же сказал ему: отче! я согрешил против неба и пред тобою и уже недостоин называться сыном твоим. А отец сказал рабам своим: принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень на руку его и обувь на ноги; и приведите откормленного теленка, и заколите; станем есть и веселиться! ибо этот сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся. И начали веселиться. Старший же сын его был на поле; и возвращаясь, когда приблизился к дому, услышал пение и ликование; и, признав одного из слуг, спросил: что это такое? Он сказал ему: брат твой пришел, и отец заколол откормленного теленка, потому что принял его здоровым. Он осердился и не хотел войти. Отец же его, выйдя, звал его. Но он сказал в ответ отцу: вот, я сколько лет служу тебе и никогда не преступал приказания твоего, но ты никогда не дал мне и козленка, чтобы мне повеселиться с друзьями моими; а когда этот сын твой, расточивший имение свое с блудницами, пришел, ты заколол для него откормленного теленка. Он же сказал ему: сын мой! ты всегда со мною, и все мое твое, а о том надобно было радоваться и веселиться, что брат твой сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся.

Смысл притчи в том, что младший сын сначала выделяется из общины, а затем обновленным возвращается в нее. Эта история символизирует смерть и новое рождение через преображение. Поэтому мудрость отца заключается не в том, что он предвидел раскаяние сына, а в том, что не препятствовал его уходу. Человеческая ценность того, кто вернулся в отчий дом, самостоятельно пройдя дорогу испытаний, искушений, прегрешений и раскаявшись, оказывается значительно выше человеческой ценности того, кто родительского дома не покидал и сохранял верность уже сложившемуся укладу жизни.

Сюжет «Станционного смотрителя» развернут в ином ключе: вместо раскаяния и возвращения блудной дочери к отцу отец отправляется искать дочь. Дуня с Минским счастлива[1] и, хотя чувствует свою вину перед отцом, не помышляет о том, чтобы вернуться к нему, и только после его смерти приходит на могилу Вырина. Смотритель в возможное счастье Дуни вне отцовского дома не верит, что позволяет назвать его *«слепым»* или *«ослепшим смотрителем»*[2].

Поводом для каламбурного оксюморона послужили следующие слова повествователя, которым он не придал должного значения, но которые, конечно, акцентированы Пушкиным: «Бедный смотритель не понимал, ... как нашло на него ослепление...». Действительно, смотритель Вырин видел собственными глазами, что Дуня не нуждается в спасении, что она живет в роскоши и чувствует себя хозяйкой положения. Вопреки истинным чувствам Вырина, желающего счастья дочери, получается так, что смотритель не радуется счастью, а скорее обрадовался бы несчастью, поскольку оно оправдало бы его самые мрачные и вместе с тем самые естественные ожидания.

Это соображение привело В. Шмида к опрометчивому выводу о том, что горе смотрителя составляет не «несчастье, угрожающее любимой дочери, а ее счастье, свидетелем которого он становится»[3]. Однако беда смотрителя в том, что счастья Дуни он не видит, хотя ничего, кроме счастья дочери, не желает, а видит только ее будущее несчастье, которое постоянно стоит перед его глазами. Воображенное несчастье стало реальным, а реальное счастье — вымышленным.

---

[1] Апофеозом семейного счастья Дуни является следующая сцена, заимствованная Белкиным, как заметила А.А. Ахматова, у Бальзака («Физиология брака»). Дуня изображена в ней властительницей чувств Минского: «В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел в задумчивости. Дуня, одетая со всею роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы. Бедный смотритель! Никогда его дочь не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался». Когда-то Дуне пришлось умиротворять Минского, который «возвысил было голос и нагайку», — теперь Дуня полновластно владеет сердцем Минского.

[2] См.: *Турбин В.Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров. М., 1978. С. 75—76.

[3] *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». С. 99.

В этой связи образ Вырина двоится и представляет собой сплав комического и трагического. В самом деле, разве не смешно то обстоятельство, что смотритель выдумал будущее несчастье Дуни и в соответствии со своим ложным убеждением обрек себя на пьянство и умирание? «Станционный смотритель» исторг «у литературоведов столько публицистических слез по поводу несчастной доли пресловутого маленького человека»[1], — писал один из исследователей.

Ныне эта комическая версия «Станционного смотрителя» решительно преобладает. Исследователи, начиная с Ван дер Энга, на все лады смеются, «обвиняя» Самсона Вырина. Герой, по их мнению, «размышляет и ведет себя не столько как отец, сколько как влюбленный или, точнее, как соперник возлюбленного своей дочери»[2].

Итак, речь уже идет не о любви отца к дочери, а о любви любовника к любовнице, где любовниками оказываются отец и дочь. Но в тексте Пушкина для такого понимания нет никаких оснований. Между тем В. Шмид полагает, что Вырин в глубине души — «слепой ревнивец» и «завистник», напоминающий старшего брата из евангельской притчи, а никак не почтенного старца-отца. «...Вырин не является ни бескорыстным, великодушным отцом из притчи о блудном сыне, ни добрым пастырем (имеется в виду Евангелие от Иоанна — *В.К.*)... Вырин — не тот человек, который мог бы дать ей счастье...»[3] Он безуспешно противостоит Минскому в борьбе за обладание Дуней. Дальше всех пошел в этом направлении В.Н. Турбин, прямо объявивший Вырина любовником своей дочери.

Исследователи почему-то думают, что любовь Вырина притворна, что в ней больше эгоизма, самолюбия, заботы о себе, чем о дочери. На самом деле это, конечно, не так. Смотритель действительно горячо любит свою дочь и гордится ею. Из-за этой любви он и боится за нее, как бы не случилось с ней какой-нибудь беды. «Ослепление» смотрителя заключается в том, что он не может поверить в счастье Дуни, потому что случившееся с ней непрочно и гибельно.

Если это так, то причем тут ревность и зависть? Кому, спрашивается, завидует Вырин — Минскому или Дуне? Ни о ка-

---

[1] *Тюпа В.И.* Указ. соч., С. 170.

[2] См.: *J. van der Eng, A.G.F. van Holk, I.M. Meyer.* The Tales of Belkin by A.S.Puskin. The Hague — Paris, 1968. P. 9—60, а также: *Тюпа В.И.* Указ. соч., С. 143.

[3] *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». С. 132.

кой зависти в повести нет речи. Минскому Вырин не может завидовать хотя бы по той причине, что видит в нем повесу, соблазнившего его дочь и собирающегося рано или поздно выбросить ее на улицу. Дуне и ее новому положению Вырин также не может завидовать, потому что она *уже* несчастна. Может быть, Вырин завидует Минскому в том, что Дуня ушла к нему, а не осталась с отцом, что она предпочла отцу Минского? Конечно, смотрителю досадно и обидно, что дочь поступила с ним не по обычаю, не по-христиански и не по-родственному. Но зависти, ревности, как и настоящего соперничества тут нет — такие чувства называются иначе. К тому же Вырин понимает, что не может быть даже невольным соперником Минского — их разделяет громадное социальное расстояние. Он готов, однако, забыть все нанесенные ему обиды, простить дочь и принять ее в родной дом. Тем самым в сопряжении с комическим содержанием существует и трагическое, а образ Вырина освещен не только комическим, но и трагическим светом.

Эгоизма и душевного холода не лишена и Дуня, которая, жертвуя отцом ради новой жизни, чувствует свою вину перед смотрителем. Переход из одного социального слоя в другой и распад патриархальных связей представляются Пушкину и закономерными, и чрезвычайно противоречивыми: обретение счастья в новой семье не отменяет трагедии, касающейся прежних устоев и самой жизни человека. С потерей Дуни Вырину стала не нужна и собственная жизнь. Счастливая развязка не отменяет трагедии Вырина.

Не последнюю роль в ней играет мотив социально неравной любви. Личной судьбе героини социальный сдвиг не наносит никакого ущерба — жизнь Дуни складывается удачно. Однако этот социальный сдвиг оплачен социальным и моральным унижением ее отца, когда он пытается вернуть себе дочь. Поворотный момент новеллы оказывается двусмысленным, а начальный и конечный пункты эстетического пространства овеяны патриархальной идиллией (экспозиция) и меланхолической элегией (финал). Из этого ясно, куда направлено движение пушкинской мысли.

В связи с этим необходимо определить, что является в повести случайным, а что — закономерным. В соотношении частной судьбы Дуни и общей, человеческой («молоденьких дур»), участь дочери смотрителя представляется случайной и счастливой, а общая доля — несчастной и гибельной. Вырин (как и Бел-

кин) смотрит на судьбу Дуни с точки зрения общей доли, общего опыта. Не замечая частного случая и не принимая его в расчет, он подводит частный случай под общее правило, и картина получает искаженное освещение. Пушкин видит и счастливый частный случай, и несчастный типический опыт. При этом ни один из них не подрывает и не отменяет другого. Удача частной судьбы решена в светлых комических тонах, общая незавидная участь — в меланхолических и трагических красках. Трагедия — смерть смотрителя — смягчена сценой примирения Дуни с отцом, когда она посетила его могилу, молча каялась и просила прощения («Она легла здесь и лежала долго»).

В соотношении случайного и закономерного действует один закон: как только в судьбы людей, в их общечеловеческие связи вмешивается социальное начало, так действительность становится чреватой трагедией, и, наоборот: по мере удаления от социальных факторов и приближения к общечеловеческим, люди становятся все более счастливыми. Минский разрушает патриархальную идиллию дома смотрителя, а Вырин, желая ее восстановить, стремится уничтожить семейное счастье Дуни и Минского, тоже играя роль социального возмутителя, вторгшегося со своим низким социальным статусом в иной социальный круг. Но едва социальное неравенство устранено, герои (как люди) снова обретают спокойствие и счастье. Однако трагедия подстерегает героев и висит над ними: идиллия хрупка, зыбка и относительна, готова тут же обернуться трагедией. Счастье Дуни требует смерти ее отца, а счастье отца означает гибель семейного счастья Дуни. Трагедийное начало незримо разлито в самой жизни, и даже если оно не выступает наружу, то существует в атмосфере, в сознании. Это начало вселилось в душу Самсона Вырина и привело его к смерти.

Стало быть, немецкие нравоучительные картинки, изображавшие эпизоды евангельской притчи, сбываются, но особым образом: Дуня возвращается, но не в родной дом и не к живому отцу, а на его могилу, ее раскаяние наступает не при жизни родителя, а после его смерти. Пушкин переиначивает притчу, избегает счастливого конца, как в повести Мармонтеля «Лоретта»[1], и несчастной любовной истории («Бедная Лиза» Карамзина), которая

[1] Эта повесть была одним из источников новеллы «Станционный смотритель». См.: *Шарыпкин Д.М.* Пушкин и «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля. В кн.: Пушкин. Материалы и исследования. Т. VIII. Л., 1973.

подтверждает правоту Вырина. В сознании смотрителя уживаются две литературные традиции — евангельская притча и нравоучительные рассказы со счастливым концом.

Повесть Пушкина, не порывая с традициями, обновляет литературные схемы. В «Станционном смотрителе» нет жесткой зависимости между социальным неравенством и трагедией героев, но исключена и идиллия с ее благополучной завершающей картиной. Случай и закономерность уравниваются в своих правах: не только жизнь поправляет литературу, но и литература, описывая жизнь, способна передавать правду действительности — Вырин остался верен своему жизненному опыту и той традиции, которая настаивала на трагическом разрешении конфликта.

«Барышня-крестьянка». Эта повесть подводит итог всему циклу. Здесь художественный метод Пушкина с его масками и перелицовками, игрой случая и закономерности, литературы и жизни явлен открыто, обнаженно, броско.

В основе повести любовные тайны и переодевания двух молодых людей — Алексея Берестова и Лизы Муромской, принадлежащих сначала к враждующим, а затем примирившимся семействам. Берестовы и Муромские тяготеют по видимости к разным национальным традициям: Берестов — русофил, Муромский — англоман, но принадлежность к ним не играет принципиальной роли. Оба помещика — обыкновенные русские баре, а их особое предпочтение той или иной культуре, своей или чужой — наносное поветрие, возникающее от беспросветной провинциальной скуки и каприза. Таким путем вводится ироническое переосмысление книжных представлений (имя героини связано с повестью Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» и с подражаниями ей; война Берестова и Муромского пародирует войну семейств Монтекки и Капулетти в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта»). Ироническое преображение касается и других деталей: у Алексея Берестова есть собака, которая носит кличку Сбогар (имя героя романа Ш. Нодье «Жан Сбогар»); Настя, служанка Лизы, была «лицом гораздо более значительным, нежели любая наперсница во французской трагедии», и т. д. Значимые детали характеризуют быт провинциального дворянства, не чуждый просвещения и тронутый порчей жеманства и кокетства.

За подражательными масками скрыты вполне здоровые, жизнерадостные персонажи. Сентиментально-романтический

грим густо наложен не только на характеры, но и на самый сюжет. Таинственности Алексея соответствуют проделки Лизы, которая переодевается сначала в крестьянское платье, чтобы узнать поближе молодого барина, а затем во французскую аристократку времен Людовика XIV, дабы не быть узнанной Алексеем. Под маской крестьянки Лиза приглянулась Алексею и сама почувствовала сердечное влечение к молодому барину. Все внешние препятствия легко преодолеваются, шуточные драматические коллизии рассеиваются, когда реальные жизненные условия требуют исполнения воли родителей вопреки, казалось бы, чувствам детей. Пушкин смеется над сентиментально-романтическими уловками персонажей и, смывая грим, являет их действительные лица, сияющие молодостью, здоровьем, наполненные светом радостного приятия жизни.

В «Барышне-крестьянке» по-новому повторены и обыграны разнообразные ситуации других повестей. Например, мотив социального неравенства как препятствия для соединения влюбленных, встречаемый в «Метели» и в «Станционном смотрителе». При этом в «Барышне-крестьянке» социальная преграда по сравнению с «Метелью» и даже со «Станционным смотрителем» возрастает, а сопротивление отца изображается более сильным (личная вражда Муромского с Берестовым), но искусственность, мнимость социальной преграды также увеличивается и затем полностью исчезает. Сопротивление воле родителей не нужно: их вражда оборачивается противоположными чувствами, и отцы Лизы и Алексея испытывают друг к другу душевную приязнь.

Герои играют разные роли, но находятся в неравном положении: Лизе об Алексее известно все, тогда как Лиза для Алексея покрыта тайной. Интрига держится на том, что Алексей давно разгадан Лизой, а Лизу ему еще предстоит разгадать.

Каждый персонаж двоится и даже троится: Лиза на «крестьянку», неприступную жеманницу-кокетку старых времен и смуглую «барышню», Алексей — на «камердинера» барина, на «мрачного и таинственного байронического сердцееда-скитальца», «путешествующего» по окрестным лесам, и доброго, пылкого малого с чистым сердцем, бешеного баловника. Если в «Метели» у Марьи Гавриловны два претендента на ее руку, то в «Барышне-крестьянке» — один, однако сама Лиза предстает в двух видах и сознательно играет две роли, пародируя как сентиментальные и романтические повести, так и истори-

ческие нравоучительные рассказы. При этом пародия Лизы подвергается новой пародии Пушкина. «Барышня-крестьянка» — это пародия на пародии. Отсюда понятно, что комический компонент в «Барышне-крестьянке» многократно усилен и сгущен. Кроме того, в отличие от героини «Метели», с которой играет судьба, Лиза Муромская — не игралище судьбы: она сама создает обстоятельства, эпизоды, случаи и делает все, чтобы познакомиться с молодым барином и завлечь его в свои любовные сети.

В отличие от «Станционного смотрителя» именно в повести «Барышня-крестьянка» происходит воссоединение детей и родителей, и общий миропорядок весело торжествует. В последней повести Белкин и Пушкин, как два автора, тоже соединяются: Белкин не гонится за литературностью и создает простой и жизненный финал, не требующий соблюдения литературных правил («Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку»), и потому Пушкину не нужно поправлять Белкина и снимать слой за слоем книжную пыль с его простодушного, но претендующего на сентиментально-романтическую и нравоучительную (уже изрядно потрепанную) литературность повествования.

Помимо «Повестей Белкина» Пушкин создал в 1830-е годы еще несколько крупных произведений и среди них — две оконченные («Пиковая дама» и «Кирджали») и одну неоконченную («Египетские ночи») повести.

«Пиковая дама». Эта философско-психологическая повесть давно признана шедевром Пушкина. Завязка повести, как следует из записанных П.И. Бартеневым слов П.В. Нащокина, которому рассказал сам Пушкин, основана на действительном случае. Внук княгини Н.П. Голицыной князь С.Г. Голицын («Фирс») рассказывал Пушкину, что, однажды проигравшись, пришел к бабке просить денег. Та денег ему не дала, но назвала три карты, назначенные ей в Париже Сен-Жерменом. «Попробуй», — сказала она. С.Г. Голицын поставил на названные Н.П. Голицыной карты и отыгрался. Дальнейшее развитие повести вымышлено.

Сюжет повести основан на игре случайности и необходимости, закономерности. В связи с этим каждый герой связан с определенной темой: Германн (фамилия, а не имя!) — с темой социальной неудовлетворенности, графиня Анна Федотовна — с темой судьбы, Лизавета Ивановна — с темой социального

смирения, Томский — с темой незаслуженного счастья. Так, на Томского, играющего в сюжете незначительную роль, падает весомая смысловая нагрузка: пустой, ничтожный светский человек, не имеющий ярко выраженного лица, он воплощает случайное счастье, никак им не заслуженное. Он выбран судьбою, а не выбирает судьбу в отличие от Германна, стремящегося покорить фортуну. Удача преследует Томского, как она преследует графиню и весь ее род. В конце повести сообщается, что Томский женится на княжне Полине и произведен в ротмистры. Следовательно, он подпадает под действие социального автоматизма, где случайная удача становится тайной закономерностью независимо от каких-либо личных достоинств.

Избранность судьбы касается и старой графини, Анны Федотовны, образ которой непосредственно связан с темой судьбы. Анна Федотовна олицетворяет судьбу, что подчеркнуто ее сопряженностью с жизнью и смертью. Она находится на их пересечении. Живая, она кажется отжившей и мертвой, а мертвая оживает, хотя бы в воображении Германна. Будучи еще молодой, она получила в Париже прозвище «Московская Венера», т. е. красота ее имела черты холодности, мертвенности и окаменения, подобно известной скульптуре. Ее образ вставлен в раму мифологических ассоциаций, спаянных с жизнью и смертью (Сен-Жермена, с которым она встречалась в Париже и который сообщил ей тайну трех карт, называли Вечным Жидом, Агасфером). Ее портрет, который разглядывает Германн, неподвижен. Однако графиня, находясь между жизнью и смертью, способна «демонически» ожить под влиянием страха (под пистолетом Германна) и воспоминаний (при имени покойного Чаплицкого). Если при жизни она была причастна к смерти («ее холодный эгоизм» означает, что она отжила свой век и чужда настоящему времени), то после кончины она оживает в сознании Германна и является ему как его видение, сообщая, что она посетила героя не по своей воле. Какова эта воля — злая или добрая — неизвестно. В повести есть указания на демоническую силу (тайна карт открыта графине Сен-Жерменом, причастным демоническому миру), на демоническое лукавство (однажды мертвая графиня «насмешливо взглянула на Германна», «прищуривая одним глазом», в другой раз герой увидел в карте «пиковой дамы» старуху-графиню, которая «прищурилась и усмехнулась»), на добрую

волю («Прощаю тебе мою смерть, с тем чтоб ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне...») и на мистическую месть, поскольку Германн не выполнил условия, поставленного графиней. Во внезапно ожившей карте символически отобразилась судьба, и в ней всплыли различные лики графини — «Московской Венеры» (молодой графини из исторического анекдота), дряхлой старухи (из социально-бытовой повести о бедной воспитаннице), подмигивающего трупа (из «романа ужасов» или «страшных» баллад).

Через рассказ Томского о графине и светском авантюристе Сен-Жермене Германн, спровоцированный историческим анекдотом, также связывается с темой судьбы. Он испытывает судьбу, надеясь овладеть тайной закономерностью счастливого случая. Иначе говоря, он стремится исключить для себя случай и превратить карточный успех в закономерный, а следовательно, подчинить себе судьбу. Однако, вступая в «зону» случая, он гибнет, и его гибель становится столь же случайной, сколь и закономерной.

В Германне сконцентрированы разум, расчетливость, твердая воля, способная подавить честолюбие, сильные страсти и огненное воображение. Он «игрок» в душе. Игра в карты символизирует игру с судьбой. «Превратный» смысл карточной игры отчетливо обнаруживается для Германна в его игре с Чекалинским, когда он стал обладателем тайны трех карт. Расчетливость, рациональность Германна, подчеркнутые его немецким происхождением, фамилией и профессией военного инженера, вступают в противоречие со страстями и огненным воображением. Воля, сдерживающая страсти и воображение, в конце концов оказывается посрамленной, поскольку Германн независимо от собственных усилий подпадает под власть обстоятельств и делается сам орудием чужой, непонятной и непонятой им тайной силы, которая превращает его в жалкую игрушку. Первоначально он, казалось бы, умело использует свои «добродетели» — расчет, умеренность и трудолюбие — для достижения успеха. Но при этом его влечет какая-то сила, которой он невольно подчиняется, и, помимо своей воли, оказывается у дома графини, а в голове его заранее обдуманная и строгая арифметика сменяется загадочной игрой чисел. Так расчет то вытесняется воображением, то замещается сильными страстями, то становится уже не инструментом в замысле Германна, а орудием тайны, которая ис-

пользует героя в неведомых ему целях. Точно так же воображение начинает освобождаться из-под контроля разума и воли, и Германн в уме уже строит планы, благодаря которым он смог бы вырвать у графини тайну трех карт. На первых порах его расчет сбывается: он появляется под окнами Лизаветы Ивановны, затем добивается ее улыбки, обменивается с ней письмами и, наконец, получает согласие на любовное свидание. Однако встреча с графиней, несмотря на уговоры и угрозы Германна, не приводит к успеху: ни одна из заклинательных формул предлагаемого героем «договора» не действует на графиню. Анна Федотовна умирает от страха. Расчет оказался напрасным, а разыгравшееся воображение обернулось пустотой.

С этого момента завершается один период жизни Германна и начинается другой. Он, с одной стороны, подводит черту под своим авантюрным замыслом: заканчивает любовное приключение с Лизаветой Ивановной, признаваясь, что она никогда не была героиней его романа, а только орудием его честолюбивых и корыстных планов; решает просить прощения у мертвой графини, но не из этических соображений, а из-за эгоистической выгоды — охранить себя в дальнейшем от вредного влияния старухи. С другой стороны, тайна трех карт попрежнему владеет его сознанием, и Германн не может отделаться от наваждения, т. е. поставить точку под прожитой жизнью. Потерпев поражение при встрече со старухой, он не смиряется. Но теперь из неудачливого авантюриста и героя социально-бытовой повести, бросающего свою возлюбленную, он превращается в измельчавший персонаж фантастической повести, в сознании которого реальность перемешивается с видениями и даже замещается ими. А эти видения снова возвращают Германна на авантюрную дорогу. Но разум уже изменяет герою, а иррациональное начало растет и увеличивает на него свое воздействие. Грань между реальным и рациональным оказывается размытой, и Германн пребывает в очевидном промежутке между светлым сознанием и его утратой. Поэтому все видения Германна (явление мертвой старухи, сообщенный ею секрет трех карт, условия, выдвигаемые покойной Анной Федотовной, в том числе и требование жениться на Лизавете Ивановне) — плоды помутненного разума, исходящие как бы из потустороннего мира. В памяти Германна вновь всплывает рассказ Томского. Разница, однако, в том, что идея трех карт, окончательно овладевая им, выражалась во все больших при-

знаках сумасшествия (стройная девушка — тройка червонная, пузатый мужчина — туз, а туз во сне — паук и т. д.). Узнав тайну трех карт из мира фантастики, из мира иррационального, Германн уверен, что исключил случай из своей жизни, что проиграть он не может, что закономерность успеха ему подвластна. Но испытать свое всевластие ему помогает опять-таки случай — прибытие из Москвы в Петербург знаменитого Чекалинского. Германн вновь видит в этом некий перст судьбы, т. е. проявление все той же необходимости, которая как будто к нему благосклонна. В нем снова оживают коренные черты характера — расчетливость, хладнокровие, воля, но теперь они играют не на его стороне, а против него. Будучи совершенно уверен в удаче, в том, что подчинил случай себе, Германн неожиданно «обдернулся», получил из колоды другую карту. Психологически это вполне объяснимо: тот, кто слишком уверовал в свою непогрешимость и в свой успех, часто небрежен и невнимателен. Самое парадоксальное состоит в том, что закономерность не поколеблена: туз выиграл. Но всевластие случая, этого «бога-изобретателя», не отменено. Германн думал, что он исключил случай из своей судьбы игрока, а тот покарал его. В сцене последней игры Германна с Чекалинским карточная игра символизировала поединок с судьбой. Чекалинский это чувствовал, а Германн нет, ибо полагал, что судьба в его власти, а он ее властелин. Чекалинский трепетал перед судьбой, Германн был спокоен. В философском смысле он понят Пушкиным как ниспровергатель фундаментальных устоев бытия: мир держится на подвижном равновесии закономерности и случайности. Ни то, ни другое нельзя изъять или уничтожить. Всякие попытки перекроить мировое устройство (не социальное, не общественное, а именно бытийное) чреваты катастрофой. Это не означает, что судьба одинаково благосклонна ко всем людям, что она воздает всем по заслугам и равномерно, справедливо распределяет удачи и неудачи. Томский принадлежит к «избранным», удачливым героям. Германн — к «неизбранным», к неудачникам. Однако и бунт против законов бытия, где необходимость так же всевластна, как и случай, приводит к краху. Исключив случай, Германн все-таки из-за случая, через который проявилась закономерность, сошел с ума. Его идея уничтожить фундаментальные основы мира, созданные свыше, поистине безумна. С этой идеей пересекается и социальный смысл повести.

Социальный порядок не равен мировому устройству, но действие законов необходимости и случайности присуще и ему. Если изменения социальной и личной судьбы затрагивают коренное мироустройство, как в случае с Германном, то они кончаются крахом. Если же, как в судьбе Лизаветы Ивановны, они не грозят законам бытия, то могут увенчаться удачей. Лизавета Ивановна — пренесчастное создание, «домашняя мученица», занимающая незавидное положение в социальном мире. Она одинока, унижена, хотя достойна счастья. Она хочет вырваться из своей социальной участи и ждет любого «избавителя», надеясь с его помощью переменить свою судьбу. Однако свою надежду она не связывала исключительно с Германном. Он подвернулся ей, и она стала его невольной соучастницей. При этом Лизавета Ивановна не строит расчетливые планы. Она доверяется жизни, и условием перемены социального положения для нее все-таки остается чувство любви. Это смирение перед жизнью уберегает Лизавету Ивановну от власти демонической силы. Она искренне раскаивается в своем заблуждении относительно Германна и страдает, остро переживая свою невольную вину в смерти графини. Именно ее Пушкин награждает счастьем, не скрывая при этом иронии. Лизавета Ивановна повторяет судьбу своей благодетельницы: при ней «воспитывается бедная родственница». Но эта ирония относится скорее не к участи Лизаветы Ивановны, а к социальному миру, развитие которого совершается по кругу. Сам социальный мир не делается счастливее, хотя отдельные участники социальной истории, прошедшие через невольные прегрешения, страдания и раскаяние, удостаивались личного счастья и благополучия.

Что же касается Германна, то он, в отличие от Лизаветы Ивановны, неудовлетворенный социальным порядком, бунтует и против него, и против законов бытия. Пушкин сравнивает его с Наполеоном и Мефистофелем, указывая на пересечение философского и социального бунтов. Игра в карты, символизируя игру с судьбой, измельчала и понизилась в своем содержании. Войны Наполеона были вызовом человечеству, странам и народам. Наполеоновские претензии носили всеевропейский и даже вселенский характер. Мефистофель вступал в гордое противоборство с Богом. Для Германна, нынешнего Наполеона и Мефистофеля, этот масштаб слишком высок и обременителен. Новый герой сосредоточивает свои усилия на

деньгах, он способен лишь насмерть напугать отжившую старуху. Однако он ведет игру с судьбой с той же страстью, с той же беспощадностью, с тем же презрением к человечеству и Богу, как это было свойственно Наполеону и Мефистофелю. Подобно им, он не принимает Божьего мира в его законах, не считается с людьми вообще и с каждым человеком в отдельности. Люди для него — орудия удовлетворения честолюбивых, эгоистических и корыстных желаний. Тем самым в заурядном и обыкновенном человеке нового буржуазного сознания Пушкин увидел те же наполеоновские и мефистофельские начала, но снял с них ореол «героики» и романтического бесстрашия. Содержание страстей измельчало, съежилось, но не перестало угрожать человечеству. А это означает, что социальный порядок по-прежнему чреват катастрофами и катаклизмами и что Пушкин испытывал недоверие ко всеобщему счастью и в обозримом для него времени. Но он не лишает мир всякой надежды. В этом убеждает не только судьба Лизаветы Ивановны, но и косвенно — от противного — крах Германна, идеи которого ведут к разрушению личности.

Герой повести **«Кирджали»** — реальное историческое лицо. Пушкин узнал о нем еще в то время, когда жил на юге, в Кишиневе. Имя Кирджали тогда было овеяно легендой, ходили слухи о сражении под Скулянами, где Кирджали будто бы вел себя героически. Раненому, ему удалось скрыться от преследования турок и появиться в Кишиневе. Но он был выдан русскими туркам (акт передачи был выполнен знакомым Пушкина чиновником М.И. Лексом). В то время, когда Пушкин приступил к написанию повести (1834), его взгляды на восстание и на Кирджали изменились: войска, сражавшиеся под Скулянами, он назвал «сбродом» и разбойниками, а самого Кирджали тоже разбойником, но не лишенным привлекательных черт — храбрости, находчивости.

Словом, образ Кирджали в повести двойствен — это и народный герой, и разбойник. С этой целью Пушкин смыкает вымысел с документальностью. Он не может грешить против «трогательной истины» и вместе с тем учитывает народное, легендарное мнение о Кирджали. Сказка соединяется с былью. Так, спустя 10 лет после смерти Кирджали (1824) Пушкин вопреки фактам изображает Кирджали живым («Кирджали ныне разбойничает около Ясс») и пишет о Кирджали как о живом, спрашивая: «Каков Кирджали?». Тем самым Пушкин, согласно фольклорной традиции, видит в Кирджали не только разбойника, но и народного героя с его не умирающей жизненностью и могучей силой.

Спустя год после написания «Кирджали» Пушкин приступил к повести **«Египетские ночи»**. Замысел Пушкина возник в связи с записью римс-

кого историка Аврелия Виктора (IV в. н. э.) о царице Египта Клеопатре (69—30 гг. до н. э.), которая продавала свои ночи любовникам ценою их жизни. Впечатление было настолько сильным, что Пушкин сразу же написал фрагмент «Клеопатра», начинавшийся словами:

Царица голосом и взором
Свой пышный оживляла пир...

Пушкин неоднократно приступал к осуществлению захватившего его замысла. В частности, «египетский анекдот» должен был стать частью романа из римской жизни, а затем использоваться в повести, открывавшейся словами «Мы проводили вечер на даче». Первоначально Пушкин предполагал обработать сюжет в лирической и лироэпической форме (стихотворение, большое стихотворение, поэма), но потом склонился к прозе. Первым прозаическим воплощением темы Клеопатры стал набросок «Гости съезжались на дачу...».

Пушкинский замысел касался только одной черты в истории царицы — условия Клеопатры и реальности-нереальности этого условия в современных обстоятельствах. В окончательном варианте появляется образ Импровизатора — связующее звено между античностью и современностью. Его вторжение в замысел было связано, во-первых, с желанием Пушкина изобразить нравы великосветского Петербурга, а во-вторых, отражало реальность: в Москве и Петербурге стали модны выступления заезжих импровизаторов, и Пушкин сам присутствовал при одном сеансе у своей знакомой Д.Ф. Фикельмон, внучки М.И. Кутузова. Там 24 мая 1834 г. выступал Макс Лангершварц. Талантом импровизатора обладал и Адам Мицкевич, с которым Пушкин в бытность польского поэта в Петербурге (1826) был дружен. Пушкин был так взволнован искусством Мицкевича, что бросился к нему на шею. Это событие оставило след в памяти Пушкина: А.А. Ахматова заметила, что внешность Импровизатора в «Египетских ночах» имеет несомненное сходство с внешностью Мицкевича. Опосредованное влияние на фигуру Импровизатора могла оказать Д.Ф. Фикельмон, которая была свидетельницей сеанса итальянца Томассо Стриги. Одна из тем импровизации — «Смерть Клеопатры».

Замысел повести «Египетские ночи» был основан на контрасте яркой, страстной и жестокой древности с ничтожным и почти безжизненным, напоминающим египетские мумии, но наружно благопристойным обществом соблюдающих приличия и вкус людей. Эта двойственность касается и итальянца-импровизатора — вдохновенного автора устных произведений, исполняемых на заказанные темы, и мелкого, подобострастного, корыстного человека, готового унижаться ради денег.

Значительность пушкинского замысла и совершенство его выражения давно создали повести репутацию одного из шедевров пушкинского гения, а некоторые литературоведы (М.Л. Гофман) писали о «Египетских ночах» как о вершине творчества Пушкина.

К 1830-м годам относятся и два созданных Пушкиным романа — «Дубровский» и «Капитанская дочка». Оба они связаны с мыслью Пушкина о глубокой трещине, которая пролегла между народом и дворянством. Пушкин, как человек государственного ума, видел в этом расколе истинную трагедию национальной истории. Его интересовал вопрос: При каких условиях возможно примирение народа и дворянства, установление согласия между ними, насколько может быть прочен их союз и какие следствия для судьбы страны надо ожидать от него? Поэт считал, что только союз народа и дворянства может привести к благим переменам и преобразованиям по пути свободы, просвещения и культуры. Стало быть, решающая роль должна быть отведена дворянству как образованному слою, «разуму» нации, который должен опереться на народную мощь, на «тело» нации. Однако дворянство неоднородно. Дальше всего от народа отстоят «молодое» дворянство, приближенное к власти после екатерининского переворота 1762 г., когда многие старинные аристократические роды упали и захирели, а также «новое» дворянство — нынешние слуги царя, падкие на чины, награды и поместья. Ближе всего к народу стоит старинное аристократическое дворянство, бывшие бояре, ныне разоренные и утратившие влияние при дворе, но сохранившие прямые патриархальные связи с крепостными своих оставшихся вотчин. Следовательно, только этот слой дворян может пойти на союз с крестьянами, и только с этим слоем дворян пойдут на союз крестьяне. Их союз может быть основан еще и на том, что те и другие обижены верховной властью и недавно выдвинувшимся дворянством. Их интересы могут совпадать.

«Дубровский» (1832—1833). В основу сюжета этого романа (название Пушкину не принадлежит и дано издателями по имени главного героя) лег рассказ П.В. Нащокина, о чем есть запись биографа Пушкина П.И. Бартенева: «Роман “Дубровский” внушен был Нащокиным. Он рассказывал Пушкину про одного белорусского небогатого дворянина по фамилии Островский (как и назывался сперва роман), который имел процесс с соседом за землю, был вытеснен из именья и, оставшись с одними крестьянами, стал грабить, сначала подьячих, потом и других. Нащокин видел этого Островского в остроге». Характерность этого рассказа подтверждалась псковскими впечатлениями Пушкина (дело нижегородского помещика

Дубровского, Крюкова и Муратова, нравы владельца Петровского П.А. Ганнибала). Реальные факты соответствовали намерению Пушкина поставить во главе взбунтовавшихся крестьян обедневшего и лишенного земли дворянина.

Однолинейность первоначального плана была преодолена в ходе работы над романом. В плане не было отца Дубровского и истории его дружбы с Троекуровым, не было разлада влюбленных, фигуры Верейского, очень важной для идеи расслоения дворянства (аристократичные и бедные «романтики» — худородные и богатые выскочки-«циники»). Кроме того, в плане Дубровский падает жертвой предательства форейтора, а не социальных обстоятельств. В плане намечена история исключительной личности, дерзкой и удачливой, обиженной богатым помещиком, судом и мстящей за себя. В тексте, дошедшем до нас, Пушкин, напротив, подчеркнул типичность и обыкновенность Дубровского, с которым случилось событие, характерное для эпохи. Дубровский в повести, как справедливо писал В.Г. Маранцман, «не исключительная личность, случайно ввергнутая в водоворот авантюрных событий. Судьба героя определяется социальным бытом, эпохой, которая дана разветвленно и многопланово»[1]. Дубровский и его крестьяне, как и в жизни Островский, не нашли иного выхода, кроме разбоя, грабежа обидчиков и богатых дворян-помещиков.

Исследователи находили в романе следы влияния западной и отчасти русской романтической литературы с «разбойничьей» темой («Разбойники» Шиллера, «Ринальдо Ринальдини» Вульпиуса, «Бедный Вильгельм» Г. Штейна, «Жан Сбогар» Ш. Нодье) «Роб Рой» Вальтера Скотта, «Ночной роман» А. Радклиф, «Фра-Дьявол» Р. Зотова, «Корсар» Байрона). Однако, упоминая эти произведения и их героев в тексте романа, Пушкин всюду настаивает на литературности этих персонажей.

Действие романа происходит в 1820-е годы. В романе представлены два поколения — отцы и дети. История жизни отцов сопоставлена с судьбами детей. История дружбы отцов — «прелюдия трагедии детей». Первоначально Пушкин назвал точную дату, которая развела отцов: «Славный 1762 год разлучил их надолго. Троекуров, родственник княгини Дашковой, пошел в гору». Слова эти значат многое. И Дубровский, и Троекуров —

[1] *Маранцман В.Г.* «<Дубровский>». В кн.: А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. С. 186.

люди екатерининской эпохи, вместе начинавшие службу и стремившиеся сделать хорошую карьеру. 1762 год — год екатерининского переворота, когда Екатерина II свергла с трона своего мужа, Петра III, и стала управлять Россией. Дубровский остался верен императору Петру III, как предок (Лев Александрович Пушкин) самого Пушкина, о котором поэт писал в «Моей родословной»:

Мой дед, когда мятеж поднялся
Средь петергофского двора,
Как Миних, верен оставался
Паденью третьего Петра.
Попали в честь тогда Орловы,
А дед мой в крепость, в карантин.
И присмирел наш род суровый...

Троекуров, напротив, встал на сторону Екатерины II, которая приблизила к себе не только сторонницу переворота княгиню Дашкову, но и ее родственников. С тех пор карьера Дубровского, не изменившего присяге, стала клониться к закату, а карьера Троекурова, изменившего присяге, — к восходу. Стало быть, выигрыш в социальном положении и материальном плане оплачивался изменой и моральным падением человека, а проигрыш — верностью долгу и нравственной незапятнанностью.

Троекуров принадлежал к той новой служилой дворянской знати, которая ради чинов, званий, титулов, поместий и наград не знала этических преград. Дубровский — к той старинной аристократии, которая почитала честь, достоинство, долг выше всяких личных выгод. Следовательно, причина размежевания лежит в обстоятельствах, но, чтобы эти обстоятельства проявились, нужны люди с низким моральным иммунитетом.

С той поры, как Дубровский и Троекуров разошлись, прошло немало времени. Они встретились вновь, когда оба оказались не у дел. Лично Троекуров и Дубровский не стали врагами друг друга. Напротив, их связывает дружба и взаимная привязанность, но эти сильные человеческие чувства не способны сначала предотвратить ссору, а потом и примирить людей, находящихся на разных ступенях социальной лестницы, как не могут надеяться на общую судьбу любящие друг друга их дети — Маша Троекурова и Владимир Дубровский.

Эта трагическая мысль романа о социально-моральном расслоение людей из дворянства и социальной вражде дворянства и народа находит воплощение в завершении всех сюжетных линий. Она порождает внутренний драматизм, который выражается в контрастах композиции: дружбе противостоит сцена суда, встреча Владимира с родным гнездом сопровождается уходом из жизни отца, сраженного несчастьями и смертельной болезнью, тишина похорон нарушена грозным заревом пожара, праздник в Покровском завершается ограблением, любовь — бегством, венчание — сражением. Владимир Дубровский неумолимо теряет все: в первом томе у него отнята вотчина, он лишается родительского дома и положения в обществе. Во втором томе Верейский отнимает у него любовь, а государство — разбойничью волю. Социальные законы всюду побеждают человеческие чувства и привязанности, но люди не могут не сопротивляться обстоятельствам, если верят в гуманные идеалы и хотят сохранить лицо. Так человеческие чувства вступают в трагический поединок с законами общества, действительными для всех.

Чтобы встать над законами общества, нужно выйти из-под их власти. Герои Пушкина стремятся по-своему устроить свою судьбу, но им это не удается. Владимир Дубровский испытывает три варианта своего жизненного жребия: расточительный и честолюбивый гвардейский офицер, скромный и мужественный Дефорж, грозный и честный разбойник. Цель таких попыток — изменить свою судьбу. Но изменить судьбу не удается, потому что место героя в обществе закреплено навсегда — быть сыном старинного дворянина с теми же свойствами, которые были и у отца, — бедность и честность. Однако эти качества в известном смысле противоположны и друг другу, и положению героя: в том обществе, где живет Владимир Дубровский, нельзя себе позволить такое сочетание, ибо оно без промедления жестоко наказывается, как в случае со старшим Дубровским. Богатство и бесчестие (Троекуров), богатство и цинизм (Верейский) — вот неразлучные пары, характеризующие социальный организм. Сохранить честность при бедности — слишком большая роскошь. Бедность обязывает быть покладистым, умерить гордость и забыть о чести. Все попытки Владимира отстоять свое право быть бедным и честным кончаются катастрофой, потому что душевные качества героя несовместимы с его социально-общественным положением. Так Дубровс-

кий волею обстоятельства, а не волею Пушкина оказывается романтическим героем, который вследствие своих человеческих качеств постоянно втягивается в конфликт с установившимся порядком вещей, стремясь подняться над ним. В Дубровском обнаруживается героическое начало, но противоречие заключается в том, что старинный дворянин мечтает не о подвигах, а о простом и тихом семейном счастье, о семейной идиллии. Он не понимает, что как раз этого ему не дано, как не дано ни бедному прапорщику Владимиру из «Метели», ни бедному Евгению из «Медного всадника».

Марья Кирилловна внутренне родственна Дубровскому. Она, «пылкая мечтательница», видела во Владимире романтического героя и надеялась на власть чувств. Она верила, как и героиня «Метели», что сможет смягчить сердце отца. Она наивно полагала, что тронет и душу князя Верейского, пробудив в нем «чувство великодушия», но тот остался равнодушен и безразличен к словам невесты. Он живет холодным расчетом и торопит свадьбу. Социальные, имущественные и прочие внешние обстоятельства оказываются не на стороне Маши, и она, как Владимир Дубровский, вынуждена сдать свои позиции. Ее конфликт с порядком вещей осложнен внутренней драмой, связанной с типичным воспитанием, портящим душу богатой дворянской девушки. Свойственные ей аристократические предрассудки внушили ей, что отвага, честь, достоинство, храбрость присущи только высшему сословию. Перейти границу в отношениях между богатой аристократической барышней и бедным учителем легче, чем связать жизнь с отторгнутым от общества разбойником. Границы, определенные жизнью, сильнее самых горячих чувств. Это понимают и герои: Маша твердо и решительно отвергает помощь Дубровского.

Та же трагическая ситуация складывается и в народных сценах. Дворянин встает во главе бунта крестьян, которые преданы ему и исполняют его приказания. Но цели Дубровского и крестьян различны, ибо крестьянам в конечном итоге ненавистны все дворяне и чиновники, хотя крестьяне не лишены гуманных чувств. Они готовы любым способом мстить помещикам и чиновникам, даже если при этом придется жить разбоем и грабежом, т. е. пойти пусть на вынужденное, но преступление. И Дубровский это понимает. Он и крестьяне потеряли место в обществе, которое выкинуло их и обрекло быть изгоями.

Хотя крестьяне полны решимости принести себя в жертву и идти до конца, ни их добрые чувства к Дубровскому, ни его добрые чувства к крестьянам не меняют трагического исхода событий. Порядок вещей восстановлен правительственными войсками, Дубровский покинул шайку. Союз дворянства и крестьянства был возможен лишь на короткий срок и отразил несостоятельность надежд на совместную оппозицию правительству. Трагические вопросы жизни, которые встали в романе Пушкина, не были разрешены. Вероятно, вследствие этого Пушкин воздержался от публикации романа, надеясь найти положительные ответы на жгучие жизненные проблемы, волновавшие его.

«Капитанская дочка» (1833—1836). В этом романе Пушкин вернулся к тем коллизиям, к тем конфликтам, которые тревожили его в «Дубровском», но разрешил их иначе.

Теперь в центре романа — народное движение, народный бунт, возглавляемый реальным историческим лицом — Емельяном Пугачевым. В это историческое движение силою обстоятельств вовлечен дворянин Петр Гринев. Если в «Дубровском» дворянин становится во главе крестьянского возмущения, то в «Капитанской дочке» вождем народной войны оказывается человек из народа — казак Пугачев. Никакого союза между дворянами и восставшими казаками, крестьянами, инородцами не существует, Гринев и Пугачев — социальные враги. Они находятся в разных лагерях, но судьба сводит их время от времени, и они с уважением и доверием относятся друг к другу. Сначала Гринев, не дав замерзнуть Пугачеву в оренбургских степях, заячьим тулупчиком согрел его душу, потом Пугачев спас Гринева от казни и помог ему в сердечных делах. Итак, вымышленные исторические лица помещены Пушкиным в реальное историческое полотно, стали участниками мощного народного движения и делателями истории.

Пушкин широко воспользовался историческими источниками, архивными документами и побывал в местах пугачевского бунта, посетив Заволжье, Казань, Оренбург, Уральск. Он сделал свое повествование исключительно достоверным, сочинив документы, подобные настоящим, и включив в них цитаты из подлинных бумаг, например из воззваний Пугачева, считая их удивительными образцами народного красноречия.

Немалую роль сыграли в работе Пушкина над «Капитанской дочкой» и свидетельства его знакомых о пугачевском восста-

нии. Поэт И.И. Дмитриев рассказал Пушкину о казни Пугачева в Москве, баснописец И.А. Крылов — о войне и осажденном Оренбурге (его отец, капитан, сражался на стороне правительственных войск, а сам он с матерью находился в Оренбурге), купец Л.Ф. Крупеников — о пребывании в пугачевском плену. Пушкин услышал и записал предания, песни, рассказы от старожилов тех мест, по которым прокатилось восстание.

Прежде чем историческое движение захватило и закружило в страшной буре жестоких событий мятежа вымышленных героев повести, Пушкин живо и любовно описывает быт семьи Гриневых, незадачливого Бопре, верного и преданного Савельича, капитана Миронова, его жену Василису Егоровну, дочку Машу и все население ветхой крепости. Простая, незаметная жизнь этих семей с их старинным патриархальным укладом — тоже русская история, творящаяся невидимо для посторонних глаз. Она совершается тихо, «домашним образом». Стало быть, и описывать ее надо так же. Примером такого изображения служил для Пушкина Вальтер Скотт. Пушкин восхищался его умением представить историю через быт, нравы, семейные предания.

Прошло немного времени после того, как Пушкин оставил роман «Дубровский» (1833) и закончил роман «Капитанская дочка» (1836). Однако в исторических и художественных воззрениях Пушкина на русскую историю многое изменилось. Между «Дубровским» и «Капитанской дочкой» Пушкин написал **«Историю Пугачева»**, которая помогла ему составить мнение народа о Пугачеве и лучше представить всю остроту проблемы «дворянство—народ», причины социальных и иных противоречий, разделивших нацию и мешающих ее единству.

В «Дубровском» Пушкин еще питал рассеявшиеся по мере продвижения романа к окончанию иллюзии, согласно которым между старинным аристократическим дворянством и народом возможны союз и мир. Однако герои Пушкина не хотели подчиняться этой художественной логике: с одной стороны, они независимо от воли автора превращались в романтических персонажей, что не было предусмотрено Пушкиным, с другой — все более трагическими становились их судьбы. Пушкин не нашел в пору создания «Дубровского» общенациональной и всечеловеческой положительной идеи, которая могла бы объединить крестьян и дворян, не нашел пути преодоления трагедии.

В «Капитанской дочке» такая идея была найдена. Там же был намечен путь для преодоления трагедии в будущем, в ходе исторического развития человечества. Но прежде, в «Истории Пугачева» («Замечания о бунте»), Пушкин написал слова, которые свидетельствовали о неизбежности раскола нации на два непримиримых лагеря: «Весь черный народ был за Пугачева. Духовенство ему доброжелательствовало, не только попы и монахи, но и архимандриты и архиереи. Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства. Пугачев и его сообщники хотели сперва и дворян склонить на свою сторону, но выгоды их были слишком противуположны».

Все иллюзии Пушкина относительно возможного мира между дворянами и крестьянами рухнули, трагическая ситуация обнажилась с еще большей очевидностью, чем было раньше. И тем отчетливее и ответственнее встала задача найти положительный ответ, разрешающий трагическое противоречие. С этой целью Пушкин мастерски организует сюжет. Роман, стержень которого — любовная история Маши Мироновой и Петра Гринева, превратился в широкое историческое повествование. Этот принцип — от частных судеб к историческим судьбам народа — пронизывает сюжет «Капитанской дочки», и его легко можно усмотреть в каждом значительном эпизоде.

«Капитанская дочка» стала подлинно историческим произведением, насыщенным современным социальным содержанием. Герои и второстепенные лица выведены в пушкинском произведении многосторонними характерами. У Пушкина нет только положительных или только отрицательных персонажей. Каждый выступает живым лицом с присущими ему хорошими и дурными чертами, которые проявляются прежде всего в поступках. Вымышленные герои связаны с историческими лицами и включены в историческое движение. Именно ход истории определил действия героев, выковывая их нелегкую судьбу.

Благодаря принципу историзма (неостановимое движение истории, устремленной в бесконечность, содержащее множество тенденций и открывающей новые горизонты) ни Пушкин, ни его герои не поддаются унынию в самых мрачных обстоятельствах, не лишаются веры ни в личное, ни в общее счастье. Пушкин находит идеал в действительности и мыслит его осуществление в ходе исторического процесса. Он мечтает о том, чтобы в будущем не чувствовалось социальных расслоений и

социальной розни. Это станет возможным тогда, когда гуманизм, человечность будут основой государственной политики.

Пушкинские герои предстают в романе с двух сторон: как люди, т. е. в своих общечеловеческих и общенациональных качествах, и как персонажи, играющие социальные роли, т. е. в своих социальных и общественных функциях[1].

Гринев — и пылкий молодой человек, получивший домашнее патриархальное воспитание, и обыкновенный недоросль, который постепенно становится взрослым и мужественным воином, и дворянин, офицер, «слуга царя», верный законам чести; Пугачев — и обыкновенный мужик, не чуждый естественных чувств, в духе народных традиций защищающий сироту, и жестокий предводитель крестьянского бунта, ненавидящий дворян и чиновников; Екатерина II — и пожилая дама с собачкой, гуляющая по парку, готовая оказать помощь сироте, если с той поступили несправедливо и обидели, и самовластная самодержица, безжалостно подавляющая мятеж и творящая суровый суд; капитан Миронов — добрый, незаметный и покладистый человек, находящийся под началом жены, и офицер, преданный государыне, не задумываясь прибегающий к пыткам и совершающий расправу с бунтовщиками.

В каждом персонаже Пушкин открывает подлинно человеческое и социальное. У каждого лагеря своя социальная правда, и обе эти правды непримиримы. Но каждому лагерю свойственна и человечность. Если социальные правды разъединяют людей, то человечность их соединяет. Там, где действуют социальные и моральные законы какого-либо лагеря, человеческое съеживается и исчезает.

Пушкин изображает несколько эпизодов, где сначала Гринев пытается вызволить Машу Миронову, свою невесту, из пугачевского плена и из рук Швабрина, потом Маша Миронова стремится оправдать Гринева в глазах императрицы, правительства и суда. В тех сценах, где герои находятся в сфере действия социальных и моральных законов своего лагеря, они не встречают понимания своим простым человеческим чувствам. Но как только социальные и моральные законы даже враждебного героям лагеря отступают на второй план, пушкинские герои могут рассчитывать на доброжелательство и сочувствие.

[1] *Лотман Ю.М.* Идейная структура «Капитанской дочки». В кн.: В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 107—124.

Если бы временно Пугачев-человек, с его жалостной душой, сочувствующий обиженной сироте, не возобладал над Пугачевым — предводителем бунта, то Гринев и Маша Миронова непременно бы погибли. Но если бы в Екатерине II при свидании с Машей Мироновой не победило человеческое чувство вместо социальной выгоды, то и Гринев не был бы спасен, избавлен от суда, а соединение влюбленных было бы отложено или не состоялось вовсе. Стало быть, счастье героев зависит от того, насколько люди способны оставаться людьми, насколько они человечны. Это особенно относится к тем, кто обладает властью, от кого зависят судьбы подчиненных.

Человеческое, говорит Пушкин, выше социального. Недаром его герои вследствие своей глубокой человечности не вмещаются в игру социальных сил. Пушкин находит выразительную формулу для обозначения, с одной стороны, социальных законов, а с другой — человечности.

В современном ему обществе между социальными законами и гуманностью существует разрыв, противоречие: то, что соответствует социальным интересам того или другого сословия, страдает недостаточной человечностью или убивает ее. Когда Екатерина II спрашивает Машу Миронову: «Вы сирота: вероятно, вы жалуетесь на несправедливость и обиду?», то героиня отвечает: «Никак нет-с. Я приехала просить милости, а не правосудия». *Милость*, за которой приехала Маша Миронова, — это человечность, а *правосудие* — социальные уложения и правила, принятые и действующие в обществе.

По мысли Пушкина, оба лагеря — и дворянский, и крестьянский — недостаточно человечны, но, чтобы гуманность победила, не нужно переходить из одного лагеря в другой. Необходимо подняться над социальными условиями, интересами и предрассудками, встать над ними и помнить, что звание человека неизмеримо выше всех других званий, титулов и чинов. Для Пушкина вполне достаточно и того, что герои внутри своей среды, внутри своего сословия, следуя своей нравственной и культурной традиции, сохранят честь, достоинство и будут верны общечеловеческим ценностям. Гринев и капитан Миронов остались преданы кодексу дворянской чести и присяге, Савельич — устоям крестьянской морали. Человечность может стать достоянием всех людей и всех сословий.

Пушкин, однако, не утопист, он не изображает дело так, будто случаи, описанные им, стали нормой. Напротив, они не ста-

ли реальностью, но их торжество, пусть в отдаленном будущем, возможно. Пушкин обращается к тем временам, продолжая важную в его творчестве тему милости и справедливости, когда гуманность станет законом человеческого бытия. В настоящем же времени звучит грустная нота, вносящая поправку в светлую историю пушкинских героев — как только большие события уходят с исторической сцены, незаметными становятся и милые персонажи романа, теряясь в жизненном потоке. Они прикоснулись к исторической жизни лишь на короткий срок. Однако печаль не смывает пушкинской уверенности в ходе истории, в победе человечности.

В «Капитанской дочке» Пушкин нашел убедительное художественное решение вставших перед ним противоречий действительности и всего бытия.

Мера человечности стала наряду с историзмом, красотой и совершенством формы неотъемлемым и узнаваемым признаком пушкинского *универсального* (его называют также *онтологическим*, имея в виду общечеловеческое, бытийное качество творчества, определяющее эстетическое своеобразие зрелых произведений Пушкина и его самого как художника) реализма[1], вобравшего в себя и строгую логику классицизма, и свободную игру воображения, привнесенную в литературу романтизмом.

Пушкин выступил завершителем целой эпохи литературного развития России и зачинателем новой эры искусства слова. Его главными художественными устремлениями были *синтез основных художественных направлений — классицизма, просветительства, сентиментализма и романтизма и утверждение на этом фундаменте универсального, или онтологического, реализма, названного им «истинным романтизмом», разрушение жанрового мышления и переход к мышлению стилями, которое обеспечило в дальнейшем господство разветвленной системы индивидуальных стилей, а также создание единого национального литературного языка, сотворение совершенных жанровых форм от лирического стихотворения до романа, ставших жанровыми образцами для русских писателей XIX в., и обновление русской критической мысли в духе достижений европейской философии и эстетики.*

[1] Это же свойство позволяет различить *универсальный, или онтологический*, реализм Пушкина и *критический* реализм XIX в.

Основные понятия

Классицизм, предромантизм, эпикурейство, гедонизм, право естественное, романтизм, универсальный (онтологический) реализм, байроническая («восточная») поэма, антологическая лирика, элегия, послание, мадригал, поэма, повесть, стихотворная повесть, роман, роман в стихах, онегинская строфа, народная драма, народная трагедия, «истинный романтизм», поэтизм, прозаизм.

Вопросы и задания

1. Какие периодизации жизни и творчества Вы знаете? Изложите их.
2. В чем особенности лирики раннего Пушкина?
3. Поэма «Руслан и Людмила» как новаторское произведение.
4. Элегия «Погасло дневное светило...» как образец романтической элегии нового типа.
5. Пушкинский байронизм и влияние поэзии Андре Шенье.
6. Как происходила и в чем выразилась трансформация жанра «исторической элегии»?
7. Преобразование в лирике южного периода традиционных типов лирического «я».
8. Какова проблематика и поэтика «южных» поэм?
9. Какова структура романтического конфликта и его эволюция в южных поэмах — от «монологического» конфликта к «диалогическому»?
10. В чем заключался кризис 1823 г. и каковы были его последствия?
11. Какие поправки вносит Пушкин в прежнее романтическое восприятие действительности и как надо понимать слова «преодоление романтизма» в его творчестве?
12. Поясните, что, на Ваш взгляд, скрывается за понятием «истинный романтизм», употребленным Пушкиным.
13. Какова историческая концепция Пушкина в трагедии «Борис Годунов»?
14. Что понимал Пушкин под «истинно романтической трагедией»?
15. Каковы взгляды Пушкина на реформу отечественной трагедии?
16. Проблема «народного мнения» и мифологизация русской истории в сюжете трагедии.
17. Как подошел Пушкин к воспроизведению исторической жизни народа и государства? Два типа культуры в «Борисе Годунове». В чем смысл заключительной ремарки?

18. Жанр исторической поэмы в творчестве Пушкина.

19. Какова общественно-политическая позиция Пушкина и в каких произведениях она выражена?

20. Назовите темы поэтических деклараций и манифестаций Пушкина в 1826—1829 гг. Поясните их содержание и смысл.

21. В чем причина нового обращения Пушкина к романтическим концепциям творчества?

22. Как объяснить, что в конце 1820-х годов возрастает количество философских и символических стихотворений?

23. Причины усиления неоромантических настроений в лирике 1830-х годов.

24.Трагические мотивы в лирике 1830-х годов.

25. Причины оживления «архаического» стиля и «высокого» жанра оды в стихотворениях 1830-х годов.

26. Осветите вопрос о религиозности позднего Пушкина.

27. Каменноостровский цикл. Его примерный состав. Факты и гипотезы.

28. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» как поэтическое завещание поэта.

29. Проблематика пушкинских поэм 1830-х годов.

30. «Медный всадник» как «петербургская повесть». Историко-философский конфликт и его отражение в жанре и композиции.

31. Тема поэтического вдохновения в лирике и вопрос о «пользе» поэзии в «Домике в Коломне».

32. Проблема «милости» в творчестве Пушкина и ее особый поворот в поэме «Анджело».

33. Какова жанровая природа романа «Евгений Онегин»?

34. В чем отличие жанра романа в прозе от жанра романа в стихах? Почему Пушкин настаивал на разнице между ними? Заключается ли это различие только в характере письма — в прозаической или стихотворной форме, или Пушкин видел различие в чем-то еще?

35. Ирония и пародия в романе «Евгений Онегин». Какова их роль?

36. Перечислите композиционные приемы в романе «Евгений Онегин». Например, симметричность, пересечение разных точек зрения, роль внесюжетных компонентов, противоречие и связь событийной незавершенности и смысловой завершенности и др.

37. Функция «Отрывков из Путешествия Онегина».

38. Расскажите о проблеме X главы романа «Евгений Онегин».

39. Проблема реализма романа «Евгений Онегин». Характер и своеобразие пушкинского реализма. Каковы взгляды пушкинистов на эту проблему и пути ее решения?

40. Переход к прозе. Каковы его идейно-тематические предпосылки и последствия?

41. «Повести Белкина» как прозаический цикл. Проблема автора и рассказчиков. Каковы точки зрения литературоведов?

42. Ирония и жизнеутверждающее начало в «Повестях Белкина». Каковы способы их манифестации?

43. Пародирование тем и мотивов доромантических и романтических повестей. Какова его функция?

44. Диалектика случайного и необходимого как проявление законов жизни. Приведите примеры.

45. Жанр фантастической повести и традиции «готической» новеллы («Пиковая дама»). Функция фантастического компонента.

46. Сравните романы «Дубровский» и «Капитанская дочка».

47. Тип прозаического романа в понимании Пушкина.

48. Проблема «милости» и «справедливости». В каких произведениях Пушкина поднимается эта проблема и каков ее исторический и идейно-художественный смысл?

49. Эволюция пушкинского историзма от «Бориса Годунова» до «Капитанской дочки». Проследите ее.

50. Поэтический и прозаический язык и проблема синтеза стилей.

Литература

Абрамович С.Л. Пушкин в 1836 году. Предыстория последней дуэли. Л., 1989.

Алексеев М.П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Л., 1967.

А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1, 2. М., 1974.

А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. Под. ред. В.И. Коровина. М., 2000.* +

Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина. Факсимильное издание. М., 1985.*

Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина. (1813—1826). М.; Л., 1950.

Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина. (1826—1830). М., 1967.

Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974.*

Бродский Н.Л. «Евгений Онегин». Роман А.С. Пушкина. М., 1964.*

Вацуро В.Э. Записки комментатора. СПб., 1994.*

Вацуро В.Э. Пушкин и литературное движение его времени. — «Новое литературное обозрение». 2003. № 59.*+

Вацуро В.Э. Пушкинская пора. СПб., 2000.*

Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941.*

Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Wien, 1992.

Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.*

Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978.*

Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975.

Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. СПб., 1998.

Коровин В. Лелеющая душу гуманность. М., 1982.

Лежнев А. Проза Пушкина. Опыт стилевого исследования. М., 1937.

Лотман Ю.М. А.С. Пушкин. Исследования и статьи. М., 1996.*

Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. М., 1983.*

Маймин Е.А. Пушкин. Жизнь и творчество. М., 1981.

Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.*+

Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2001.*+

Набоков Владимир. Комментарий к роману «Евгений Онегин». СПб., 1998.

Непомнящий В.С. Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы. М., 2001.

Непомнящий В. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М., 1983.*

Непомнящий В. Пушкин. Русская картина мира. М., 1999.

Произведения А.С. Пушкина в школе. Ч. 1. М., 2002.*

Произведения А.С. Пушкина в школе. Ч. 2. М., 2003.*

Пушкин в прижизненной критике. 1820—1827. СПб., 1996.

Пушкин в прижизненной критике. 1828—1830. СПб., 2001.

Пушкин в прижизненной критике. 1831—1833. СПб., 2003.

Пушкин в русской философской критике. М., 1990.

Сидяков Л.С. Художественная проза А.С. Пушкина. Рига, 1973.*

Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974.*

Степанов Н.Л. Лирика Пушкина. М., 1974.

Сурат И., Бочаров С. Пушкин. Краткий очерк жизни и творчества. М., 2002.*

Томашевский Б.В. Пушкин. Т. 1, 2. М., 1990.*

Устюжанин Д.Л. «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина. М., 1974.

Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986.

Фридлендер Г.М. Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе: К характеристике повествовательной структуры и образного строя поэм Пушкина и Байрона. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. VII. Пушкин и мировая литература. Л., 1974.*

Чудаков А. Слово — Вещь — Мир. От Пушкина до Толстого. М., 1992.*+

Чумаков Юрий. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999.

Шмид Вольф. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996.

Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

ГЛАВА 8
Е.А. БАРАТЫНСКИЙ
1800—1844

Евгений Абрамович Баратынский, бесспорно, самый крупный и самый глубокий после Пушкины поэт поколения, пришедшего в литературу вслед за Жуковским и Батюшковым. В творчестве Баратынского преобладают элегии и поэмы. При жизни он не был ни избалован читательским вниманием, ни обласкан признательной и сочувственной критикой. Лишь близкий круг истинных знатоков поэзии чутко вслушивался в его стихи и ценил их. Самые значительные, самые проницательные характеристики творчества Баратынского принадлежат его верным друзьям и поклонникам. Наиболее полно и точно высказался о Баратынском Пушкин: «Он у нас оригинален, ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко».

История подтвердила справедливость слов В.Г. Белинского, назвавшего поэзию Баратынского лирикой «внутреннего человека». Углубление в мир души при всех несомненных изменениях, свойственных поэзии Баратынского, оставалось ее устойчивым и отличительным признаком. Мысли и чувства, источник которых — гражданская жизнь или философские настроения, ставились поэтом в прямую связь с личным самосознанием, самоопределением и самоосуществлением. О чем бы ни писал Баратынский, он непременно пытался уяснить роль любви, дружбы, творчества, общественного климата и взятого в целом бытия в своей собственной судьбе, а через нее в судьбах современного ему человека и всего человечества.

Поэтическая судьба Баратынского отразила сдвиги и перемены в общественном и литературном сознании, произошедшие в России от подъема дворянской революционности до ее угасания и упадка. Когда Баратынский входил в литературу, расцвет литературной эпохи, которую возглавит Пушкин, был еще впереди. Когда же творческий путь Баратынского завершался, уже не было ни Пушкина, ни Дельвига, ни многих друзей-декабристов, и среди нового поколения литераторов поэт чувствовал себя одиноким и потерянным. Последняя книга стихов «Сумерки» «произвела впечатление привидения, явившегося среди удивленных и недоумевающих лиц, не умеющих дать себе отчета в том, какая это тень и чего она хочет от потомков»[1].

[1] «Русский Архив». 1867. № 2. С. 262.

Творческий путь Баратынского принято разделять на четыре этапа[1]:

1. 1818—1824 гг. — ранний период, преобладает жанр элегии — от любовной до медитативной;

2. 1824—1827 гг. — кризис жанра элегии и переход от описательной поэмы («Пиры») к романтическим поэмам («Эда», «Бал»);

3. 1827—1833 гг. — освоение новых поэтических тем и лирических жанров, а также угасание жанра поэмы («Цыганка»);

4. 1833—1844 гг. — расцвет философской лирики.

НАЧАЛО ТВОРЧЕСТВА

Первые произведения Баратынского относятся ко 2-ой половине 1810-х годов. Это стихотворения в духе традиционной лирики той поры — Баратынский обращается с посланиями к друзьям, не скупится на эпиграммы, сочиняет элегии, мадригалы, пробуя свои силы в разнообразных малых лирических формах.

Преимущественные темы и мотивы лирики Баратынского ранней поры — эпикурейские наслаждения в дружеском кругу, любовные утехи, вакхические забавы и веселье пиров. Однако, воспевая беспечные радости жизни, поэт никогда не забывает, что они преходящи, и прерывает их «вздохами» о быстро наступающей старости или неумолимо подстерегающей смерти. Черты «легкой» поэзии, которую Баратынский усваивал непосредственно из литературы Франции и через лирику Жуковского и Батюшкова, окрашены в его стихотворениях в элегические тона. Приметы «легкой» поэзии ощущаются в эффектной композиционной завершенности стихотворений, броских антитезах и неожиданных поворотах мысли. Для раннего Баратынского типичны афористические концовки, выдержанные в духе французской «антологии» классицизма:

Ах! я могу еще любить,
Хотя не льщусь уж быть любимым.

Однако все чаще эпикурейские и гедонистические мотивы, восходящие к «легкой» поэзии, осложняются романтическими переживаниями. Разочарование проистекает не из вечной противоречивости между юной жизненностью и охлаждающей старостью, а от неудовлетворенности обществом и всем ходом бытия, которые вынуждают современного человека искать уединения в родственном ему духовном кругу, обрекают на одиночество и заставляют печально взирать на свою настоящую и будущую участь. Так в лирике Баратынского возникают оппозиционные настроения и протестующие ноты, которые предваряют его стихотворения

[1] Иногда выделяют три периода: 1818—1827, 1827—1833, 1833—1844.

начала и середины 1820-х годов (например, знаменитую эпиграмму на Аракчеева «Отчизны враг, слуга царя...»).

Постепенно романтический взгляд на мир побеждает, и герой Баратынского проникается характерными для романтиков чувствами: он разочарован в любви, скептически смотрит на общественную деятельность и считает счастье человека недостижимым в современных условиях. Вместе с тем тот рационалистический путь к романтизму, которым шел поэт, типичен для человека, воспитанного на французской материалистической философии XVIII в. на идеях Просвещения. Баратынский сосредоточен на причинах угасания страстей и невозможности счастья. Он стремится понять, что происходит с чувством и почему оно неизбежно разрушается, теряя цельность.

В лирике Баратынского уживались поэтическое наследие XVIII в. и романтические веяния века XIX. Афористическое остроумие поэтов классицизма и Просвещения сочетается с метафизическими устремлениями романтиков. В словесной манере чувствуется «классик», тогда как по мироотношению Баратынский близок к «романтикам». Баратынский, принадлежа к «школе гармонической точности», несомненно, усвоил и арзамасскую поэзию, и стиль любовных элегий, в которых еще не индивидуализированное чувство скрыто в оболочке блестящего остроумия[1], и элегий-размышлений в духе меланхолического Грея, и жанр посланий к друзьям. С тех пор задумчивая меланхолия, которая впоследствии преобразилась в величественный философский пессимизм, сразу стала опознаваемой личной интонацией. Она соединилась с высокой риторикой, восходящей к поэзии классицизма, с философической настроенностью и метафизической темой. Все это придало лирике Баратынского высоту и значительность интеллектуального содержания.

Для формирующейся в конце 1810-х и сложившейся в начале 1820-х годов поэтической манеры Баратынского, которая не раз изменялась на протяжении его творческого пути, характерны следующие черты: явная меланхолия, томная грусть, элегическая задумчивость, интеллектуальная напряженность, которую скрывает холодный блеск стиха, психологический анализ мысли о чувстве. Все эти свойства обусловили представление о Баратынском как о «поэте мысли».

Поэзия как переживание мысли. Предметом лирики Баратынского стало эмоциональное переживание раздумья о состоявшемся или не состоявшемся чувстве. Если поэты обычно стремятся передать непосредственное *первичное* чувство, то Баратынский его, как правило, игнорирует и сразу переходит к чувству *вторичному* — эмоциональному переживанию своего размышления о первичном чувстве. Поэт отвлекается от воплощения и выражения самого чувства в его непосредственной данности. Его не интересуют эмоциональные проявления и оттенки. Он занят мыс-

[1] См.: *Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен до 1925 г. London, 1992. С. 163.

лью о том, по каким причинам, почему данное чувство оказалось возможным или невозможным. Поэтому он анализирует не чувство само по себе, а мысль об этом чувстве. Этот мыслительный анализ включает не только рассудок и ум, но все существо поэта, все его сущностные силы, все его чувства и потому переживается поэтом эмоционально. Мысль обретает у Баратынского силу чувственного переживания. Но Баратынский не останавливается на этом: в поздних стихотворениях он мыслит не только о чувстве, но и о мысли[1].

Понимая поэзию как выражение поэтической мысли, Баратынский подвергает «лирическому философствованию» мысль о поэтической мысли, или мысль о поэзии, т. е. размышляет о проблеме поэзии, о месте поэзии в бытии, о поэтическом слове как орудии, инструменте мысли, сознаваемом не адекватным способом для выражения чувства или переживания.

Из противоречий между словом-мыслью и природой поэзии вытекает понимаемая Баратынским трудность преодоления слова-мысли и переплавки словесного материала в гармонически стройное лирическое произведение. Баратынский был убежден, что поэзия, искусство вообще — это гармония, но современный ему мир дисгармоничен и направление его движения углубляет дисгармонию, усугубляет разрыв времен, отрывает человека от природы и от искусства. Человечество идет по пути гибели. Только любовь, природа и поэзия могут внести в смятенную душу человека гармоническое согласие и равновесие, примирить и усмирить страсти, внести успокоение в душу современного человека. Однако великий смысл любви, природы и поэзии открыт лишь духовному взору немногих избранных людей. От человечества в целом он скрыт и ему недоступен. И тут самого поэта настигает трагедия: думая обо всем человечестве, он не может удовлетвориться собственным спасением в любви, природе и поэзии. В результате мучительных размышлений Баратынский пришел к выводу, что ныне человек (как и поэт) утратил свое место в мире, выпал из истории. Впрочем, не только из истории, но и из бытия. Ему нет места ни на земле, откуда он, как и все человечество, в конечном итоге неизбежно исчезнет, ни на небе, куда он, никогда не достигая, только стремится в своих мечтательных порывах. Точно такой же удел определен любви поэзии, символическую природу которой, по словам Г.О. Винокура, Баратынский точно осознал, а место которой «не сумел оправдать для себя».

Мысль стала для Баратынского и великой творческой силой, и страшным мучением. Он чувствовал себя жертвой мысли, жертвой своего раздробительного аналитического знания, которое парадоксально разбивало все устойчивые представления человечества о любви, природе, поэзии и все законы бытия, в том числе этические, нравственные правила и моральные нормы. Всей душой Баратынский хотел даровать жизни согласье лиры, но ум сигнализировал ему о тщетности усилий. Сердцем поэт хотел

[1] См.: *Винокур Г.О.* Баратынский и символисты. В кн.: К 200-летию Баратынского. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 38.

принять законы устроения мира, но ум упорно сопротивлялся им и даже бунтовал. Получалось, что символ гармонии не жизнь, движение которой разрешает и примиряет все противоречия, как обычно считалось, а смерть, что дух человека наполнен не религиозно-историческим оптимизмом, а скорбной печалью, что человек, как бы ни хотел, не может вопреки каноническому христианству преобразиться, а неуклонно шествует к своей гибели. Эти противоречивые и неразрешимые «волнения» Баратынский побеждал не умом, а верой. Аргументов, опровергающих его мысли, он не нашел. Осталось прибегнуть к вере в целительную силу любви, природы и поэзии. Свидетельства тому — многие стихотворения поэта, но, самое полное и безусловное из них — стихотворение «Когда дитя и страсти, и сомненья...», написанное в последний год жизни и посвященное жене Анастасии Львовне.

РАННЯЯ ЛИРИКА И ПОЭМА «ПИРЫ» (1820)

Баратынский рано начал исповедовать идею, согласно которой все то, что не содержит в себе одухотворенности, разумности, в неполной мере человечно. В первых стихотворениях появляется характерное противопоставление чувства и чувственности:

Пусть мнимым счастием для света мы убоги,
Счастливцы нас бедней, и праведные боги
Им дали чувственность, а чувство дали нам.

Чувство у Баратынского «богато» духом и несовместимо со «слепой» чувственностью, которая принадлежит лишь телу. Так в распространенные в поэзии гедонистические и эпикурейские мотивы, славящие жизненные радости, Баратынский вносит новую ноту.

В поэме «Пиры», обобщая эпикурейские настроения ранних лет, Баратынский славит сначала «беззаботного гастронома», «богатой знати хлебосольство и дарованья поваров». Его картины московских пиров полны юмора, насмешки, иронии. Однако утехи веселого и доброго Кома пустоваты: они не дают пищи уму. От блестящих и роскошных праздничных обедов воображение уносит поэта в иную, куда более скромную обстановку: в безвестный угол Петрограда, в тихий, уединенный домик, где стол накрыт «тканью простой», где нет ни фарфоров Китая, ни драгоценных хрусталей, а вино льется в «стекло простое». Здесь сажают «без чинов», молодость кипит свободой, и даже «звездящаяся влага», подобно пылкому уму,

«не терпит плена». Антитеза барских забав и милой, дружеской пирушки очевидна и значима. Но и она далека от исповедуемого поэтом идеала. Своеобразие Баратынского состоит в том, что он переосмысливает тему пира. Его влечет пир как праздник духа, торжество ума и чувств, творческих радостей и наслаждений. Так возникает тема поэзии, вдохновенных мечтаний, призванных разгадать тайны бытия. Баратынский спешит пожать «плоды счастливого забвенья». И хотя душа уже остыла, а младость исчезла, ему все еще верится, что «приманенная» «стуком чаш» радость «заглянет в угол наш». Такое преображение типичных для поэзии тех лет гедонистических и элегических настроений предвещает дальнейшее творчество Баратынского. Поэма «Пиры» и многие стихотворения конца 1810-х — начала 1820-х гг. отзовутся затем в сборнике «Сумерки», когда придет для поэта пора подводить горькие итоги сбора плодов творческого пира.

Первая поэма Баратынского завершила важный этап его духовного развития. После нее почти исчезают из поэзии Баратынского мотивы удалого дружеского застолья, вакхических забав и любовных шалостей. Если они и возникают, то непременно отягощаются грустью, элегическим раздумьем. Счастье мнится поэту «ошибкой», и «веселье» сходит с его лица. Печаль пронизывает лирику Баратынского, и за ней угадывается продуманный жизненный опыт.

ЭЛЕГИЯ 1820-х ГОДОВ

В стихотворениях 1820-х годов поэт сосредоточен на кратких интимных моментах психологических состояний, представляющих, однако, целые повести о его внутреннем мире. Он предельно обобщает традиционные элегические чувствования, которые становятся уже не временными и преходящими признаками его души, а постоянными спутниками его человеческого облика. Если он пишет о разлуке («Разлука»), то это вечная разлука, после которой не остается ничего, кроме «унылого смущенья». Если он пишет о постигшем его разуверении («Разуверенье»), то это чувство обнимает его целиком, и он не верит не в данную, конкретную любовь, а в любовь вообще. Ему изменили «сновиденья», он разочарован во всем, обнаруживая в себе «старость души» — характерную отличительную

примету человека начала XIX столетия. И наконец, если он уныл («Уныние»), то ничто, даже «пиров веселый шум» и близость восторженных друзей, не вызволяет его из печали:

Одну печаль свою, уныние одно
Унылый чувствовать способен.

Своеобразие Баратынского заключается не только в предельной обобщенности элегических чувств, но и в трезвом и беспощадном их анализе, в разумном отчете о вызвавших их причинах. Так возникают многочисленные элегии начала 1820-х годов, в которых психологический анализ Баратынского проявляется в полной мере. Чувство подвергается детальному и бесстрашному разбору, в ходе которого выясняется, что оно убито не столько размышлением, лишь выявляющим его гибель, сколько жизненными обстоятельствами.

В лучших элегиях 1820-х годов гибель чувства проанализирована откровенно и правдиво. Пример тому — элегия «Разлука».

Расстались мы; на миг очарованьем,
На краткий миг была мне жизнь моя;
Словам любви внимать не буду я.
Не буду я дышать любви дыханьем!
Я все имел, лишился вдруг всего;
Лишь начал сон... исчезло сновиденье!
Одно теперь унылое смущенье
Осталось мне от счастья моего.

Баратынский начинает элегию с важного, переходного для героев момента неизвестной читателю любовной истории. Он размышляет не над тем, что было, а над тем, что стало. Прежние и нынешние чувства надо понять, осмыслить, уразуметь. Память и разум хранят следы прежнего чувства, когда-то глубокого и сильного — любовь преобразила всю жизнь героя («очарованьем... была мне жизнь моя»), дала ему ощущение полноты счастья («Я все имел...»). Поэт не пытается воскресить былое переживание в его конкретности и живой естественности. На этом эмоциональном фоне отчетливо выделяются чувства, переживаемые героем «теперь»:

Словам любви внимать не буду я,
Не буду я дышать любви дыханьем!

Оказывается, герой способен к подлинному и непосредственному чувству и, как человек, не виноват в его исчезновении. Баратынский снимает ответственность с героя любовного романа — не он повинен в том, что счастье мелькнуло на миг. Он подчиняется общему ходу жизни, в которой счастье невозможно[1].

«Признание» (1823). В этой, одной из самых знаменитых, элегии вера в любовь и самую ее возможность оказывается иллюзией, «обманом», и вовсе не потому, что герой изменник («Я не пленен красавицей другою...») или у него нет желания любить. Напротив, он ценит «прекрасный огонь Моей любви первоначальной» и хочет любить («Душа любви желает...»). Баратынский «строит парадоксальную ситуацию любовной элегии уже без любви»[2].

Любовная элегия посвящена не признанию в любви, а признанию в нелюбви[3]. В грустном повествовании об исчезнувшем чувстве и пылкая первоначальная любовь, и милый образ возлюбленной, и прежние мечтанья — печальная история двух людей. Любовь героя гибнет в самых обыкновенных обстоятельствах, и герой, живущий в них, тоже обыкновенный. Эта будничность жизни лишает ситуацию и лирического героя, как и элегию, условности, придавая ей типическую обобщенность: герой таков, как все, и случившееся с ним — закономерность. Недаром, заключая элегию, Баратынский прямо переходит от лирического «я» к лирическому «мы» («Не властны мы в самих себе...»), придавая психологическому анализу индивидуального переживания общезначимый смысл.

Погруженность ситуации и героя в обыкновенную жизнь, в обычные обстоятельства имеет, однако, одну особенность. Действие их независимо от героя и приравнено к власти рока. Они тяготеют над героем как фатальная и безжалостная сила, лишающая его воли свободно распоряжаться собой («Не влас-

---

[1] Поэтому лишь с известными ограничениями можно согласиться с выводом И.Л. Альми: «Своеобразие героя лирики Баратынского в том, что, даже очутившись в положении счастливого избранника, он оказывается неприспособленным к счастью и страдает от собственной неспособности любить» — в ее статье «Элегии Е.А. Баратынского 1819—1824 гг.: К вопросу об эволюции жанра». — В кн.: *Альми И.Л.* О поэзии и прозе. СПб.: «Скифия», 2002. С. 139.

[2] *Бочаров С.Г.* О художественных мирах. М., 1985. С. 85.

[3] Здесь важен оттенок, исключающий антитезу любовь—ненависть. Речь идет не о ненависти, а о безразличии, о равнодушии — любовь не сменилась каким-то чувством, она просто ушла, изнемогла, исчезла.

тны мы в самих себе...»). Герой чувствует, что скоро наступит «полная победа» «всевидящей судьбы» над ним. Горечь, испытываемая им, безусловна: он вынужден покориться общей участи. Типическая обобщенность, таким образом, выступает с отрицательным знаком — человек утрачивает оригинальность, своеобычность. Но и глупо противиться всеобщему жребию, коль скоро он неизбежен. Героиня тоже должна подчиниться общим законам человеческого существования, и ей надлежит усмирить рассудком «печаль бесплодную».

Баратынский раньше других романтиков увидел предел, положенный личной воле человека. В прославленных элегиях он отбросил всякие иллюзии, будто человек по своему праву и прихоти способен сотворить личную судьбу или изменить лицо мира. Напротив, он сам — благодатный и податливый материал для «законов» и обстоятельств, которые лепят его духовный облик, столь подозрительно похожий на других. Психологически точная передача тайных изгибов души, их бесстрашный рассудочный анализ и бескомпромиссность безотрадных итогов отличают элегии Баратынского от образцов этого популярного в 1820-е годы жанра.

В элегиях Баратынского дана целостная история чувства — от его полноты до исчезновения. Момент переживания всегда психологически драматичен и завершен безнадежной печалью, но не безысходен — утрата чувства открывает новую жизненную дорогу. Анализируя психологическое состояние в его изменчивости, Баратынский прямо сопоставляет и сталкивает сходные и даже сросшиеся понятия, восстанавливая стершиеся значения слов. Привычное в элегической лирике сочетание «волнение любви», например, распадается на два слова, отчасти противопоставленных друг другу («В моей душе одно *волненье*, А не *любовь* пробудишь ты»). По тому же принципу образованы со- и противопоставления: «шалун, а не изменник», «счастье» — «смущенье», «сердца» — «жребии» (ср.: «соединить сердца», «соединить судьбы»), «не нежность» — «прихоть». Благодаря аналитическому характеру любовные элегии из жанра эротической поэзии перешли в жанр психологической лирики.

В элегиях Баратынского речь шла не только о личном любовном опыте — элегии превращались в лирические размышления о судьбе человека вообще, о гибели прекрасных идеалов независимо от воли личности. Утрата любви мотивирована

позицией героя, изменившегося душой «в бурях жизненных», и вставлена в более широкую раму человеческих судеб и отношений. Это содержание, включавшее философский подтекст, перестраивало любовную элегию, расширяло ее жанровые возможности и смыкало с элегией медитативно-философского плана.

Таким образом, любовная элегия, насыщаясь психологическим и философским содержанием, превращалась в элегию философско-психологическую. Поэт обнаружил реальные противоречия в душе современного ему человека и сделал их предметом объективного анализа. Результатом анализа стало широкое обобщение: как бы ни утешал себя современный человек сладостными иллюзиями, истина проступает независимо от его воли. Элегическая грусть благодаря философскому ее осмыслению понята Баратынским не временным и частным чувством человека его эпохи, а всеобщим признаком человеческого бытия, универсальным эмоциональным знаком человеческой судьбы. С этой точки зрения, творчество Баратынского принципиально элегично, а элегия стала для поэта не одним из многих жанров или доминирующим среди других, равных ему, а философско-нравственным и философско-психологическим аспектом постижения жизни, что сразу же заметил Пушкин («Гамлет-Баратынский»). Элегия, определив господствующую тональность лирики, переросла рамки жанра и стала принципом осмысления и выражения жизни. По словам любомудра Н. Мельгунова, Баратынский из певца личной грусти превратился в «элегического поэта современного человечества»[1].

Поэт разделяет убеждение романтиков, что свобода может быть достигнута лишь в уединении. Но в отличие от романтиков, мечтавших в укромной обители обрести недосягаемое счастье, Баратынский понимает, что надежды на независимость от внешних обстоятельств иллюзорны и призрачны. Личность, отъединенная от мира, обречена на нравственное опустошение, бессилие и забвение. Не умножая прочных связей с обществом, с действительностью, она неизбежно увядает. Так рождается противоречие, свойственное человеку и человечеству, которое понимается Баратынским как их заранее предопределенный и извечный трагический удел.

[1] *Мельгунов Н.* Письмо А.А. Краевскому от 14 апреля 1838 г. В кн.: Отчет Императорской публичной библиотеки за 1895 г. СПб.: 1898. С. 72.

При таком понимании бытия задача поэта состоит в отказе от лирической субъективности и в извлечении реальной и всеобщей закономерности. С такой точки зрения Баратынский не принимает лирического тона поэм Байрона, романтических поэм Пушкина, тогдашней поэмы романтиков вообще. В начале 1830-х годов он писал И.В. Киреевскому: «Когда-то сравнивали Байрона с Руссо, и это сравнение я нахожу весьма справедливым. В стихотворениях того и другого не должно искать независимой фантазии, а только выражения их индивидуальности. Оба — поэты самости... Байрон безусловно предается думам о себе самом...». Руссо Баратынский адресует упрек: «В романе Руссо (“Новая Элоиза” — *В.К.*) нет никакой драматической истины, ни малейшего драматического таланта... Руссо знал, понимал одного себя, наблюдал за одним собою, и все его лица — Жан-Жаки, кто в штанах, кто в юбке». Эти слова очень напоминают высказывания Пушкина о поэмах и мистериях Байрона, но Баратынский, пожалуй, даже раньше отклонился от традиции Байрона.

«ЭДА» (1824) И ДРУГИЕ ПОЭМЫ

В поэме «Эда» поэт намеренно ушел в сторону как от байронической «восточной» поэмы, так и от романтической поэмы Пушкина. Новаторство Баратынского заключалось в том, что он, следуя проблематике романтических поэм Байрона и Пушкина (столкновение человека цивилизованного общества и простодушной дочери непросвещенного народа), резко противопоставил автора герою. Повествователь у Баратынского по своему духовному строю далек от «гусара», лишенного каких-либо автобиографических черт. Баратынский избрал героем поэмы человека «низких» страстей. Гусар у него — светский обольститель, наделенный нравственными пороками света. Любовь его к Эде — еще одно приключение, рассеивающее скуку. Чувство же Эды вполне серьезно. Высокий романтический сюжет Баратынский перевел в обыкновенный план. Отсюда мотивировка пребывания гусара в Финляндии вполне проста. Она связана не со свободолюбивыми порывами души, не с презрением к светскому обществу или к ложной городской цивилизации, — гусар, как военный, подчиняется дисциплине и вынужден служить в Финляндии. Разрыв

с Эдой также объяснен обычными обстоятельствами: гусару вскоре надоела «любовь тоскливая» Эды, и он только дожидался дня, чтобы вместе с полком уйти на войну. Тем самым Баратынский отказался от героя с мрачной, таинственной судьбой, окруженного сочувствием автора.

Избегнув лирического тона, поэт драматизировал содержание поэмы, построенной как драма в трех актах, где гибель героини заранее предрешена. Но драматический нерв поэмы не только в этом.

Баратынский написал стихотворную повесть о противоречиях страсти, о борьбе разных чувств в душах его героев. Его волновало их развитие, переданное через внутренний конфликт. В простоте истории он усмотрел необыкновенное, исключительное философско-эпическое содержание.

Несмотря на предупреждения отца, «крутого старика», разгадавшего «негодяя» и разумом усвоенные предостережения («Нам строго, строго не велят Дружиться с вами. Говорят, Что вероломны, злобы все вы, Что вас бежать должны бы девы, Что как-то губите вы нас...»), Эда полна любви к гусару. В ее сердце вошла страсть. Пылкое чувство Эды преодолевает свойственную ей природную стыдливость, и вскоре «гибельная страсть» торжествует над целомудренной наивностью, подавляет волю бедной Эды и губит простое сердце. Внутренняя борьба, происходящая в Эде, составляет драматическую пружину поэмы. При этом характер гусара при всей его ясности предстает героине сложным и необычным. Гусар коварен, зол, ветрен, но он обаятелен и обольстителен наружным блеском. Речь его насыщена «высокими», патетическими интонациями:

Лишь мраки ночи низойдут
И сном глубоким до денницы
Отяжелелые зеницы
Твои домашние сомкнут...
...Прильну в безмолвии печальном
К твоим устам, о жизнь моя,
И в лобызании прощальном
Тебе оставлю душу я.

Эту таинственную, притягательную мощь порока, его красивую оправу чувствует на себе Эда, называя гусара-демона «лукавым духом». Баратынский вскрывает зло в обличье добра,

«низкое» в красивой оболочке, скудно-простое и заурядно-обыкновенное во внешне сложном. Так входит морально-философская тема в поэму, повествующую и о том, как переплетаются красота и безобразие, порок и добродетель, обыденное и исключительное. Пристальный интерес к обыкновенному привел Баратынского к открытию необыкновенного в простом. И это выступило у него заранее определенной закономерностью, независимой от конкретно-исторических условий, которые никоим образом не влияют на характеры героев, на развитие страсти, на противоречия души, формирующие и создающие их.

Подстать Эде героиня «Бала» Нина. Если Эда испытывает на себе влияние гусара, то Нина — жрица чувственной, огненной любви — олицетворяет демоническое начало, какое некогда открылось Эде в гусаре. Но в «Эде» оно было мнимым, в «Бале» же выступило в своем истинном свете, оказывая прямое воздействие на Арсения.

Оба героя — Нина и Арсений — полны страстей, добрых и злых, которые, вырываясь наружу, губят героиню, падшую, как и в «Эде», жертвой своей исступленной любви и влечения Арсения к Ольге.

В «Цыганке» Баратынский углубил трагическую коллизию: Елецкой пылает страстью к цыганке Саре, а потом к светской девушке Вере Волховской. В этот поворотный момент его судьбы открывается мятущаяся натура героя. Обе героини наделены исключительной силы страстями, но цыганка выражает их непосредственно и примитивно, Вера же соблюдает приличия и правила светского этикета. Коллизия завершается гибелью Елецкого, безумием Сары и душевной драмой, переживаемой Верой. Несмотря на мелодраматизм романтических поэм Баратынского, в них заключались и важные художественные открытия: спаянность в одном характере добра и зла, их перелив предвещали проблематику творчества Лермонтова, а зависимость поведения от социальной принадлежности предваряли психологизм реалистической литературы.

Особняком среди поэм стоят «Телема и Макар» (1827) и «Переселение душ» (1828). «Телема и Макар» — перевод сказки Вольтера (Баратынский пояснил в примечании, что Телема означает желание, а Макар — счастие).

Поэма «Переселение душ» обычно считалась анахронизмом в творчестве Баратынского и воспринималась «сугубо форма-

листической стилизацией под XVIII век». Однако эта поэма писалась одновременно с поэмой «Бал» и «представляет собой нечто вроде поэтического комментария к ней»[1]. Героиня поэмы «Переселение душ» Зораида напоминает героиню «Бала» княгиню Нину, прототипом которой являлась графиня Закревская, красавица, пренебрегавшая нормами светского поведения. У Баратынского, увлеченного одно время Закревской, укрепилось, вероятно, уже сложившееся тогда представление о любви как об опасной иррациональной и демонической силе. Подобно Нине, Зораида, влюбившаяся в молодого певца, узнает, что у нее есть соперница — «пастушка молодая» Ниэта.

Чтобы одержать верх над судьбой, Зораида решила поменять свой жребий на жребий пастушки Ниэты. Это ей удалось с помощью волшебного кольца. Зораида приобретает возлюбленного и вместе с ним скромную жизненную долю, но теряет красоту и царство. И тут происходит чудо: ее прекрасная душа, вселившись в грубое тело пастушки, одухотворяет его и преображает — «Во взорах чувство выражалось, Горела нежная мечта...». Зораида жертвует собой ради любви и одолевает судьбу, но тайна такого одоления недоступна другим — это тайна любящего существа. Любовь и счастье родственных душ отныне скрыты от посторонних глаз, и с тех пор о семейной жизни Зораиды ничего неизвестно.

Помимо уверенности Баратынского в том, что обыкновенное всегда утаивает исключительное, в этой поэме важна идея духовного преображения, согласно которой душевная красота побеждает физическую непривлекательность и заставляет не замечать ее[2]. Этот огонь внутренней красоты горит в глубине души. Он — дитя высокого уединения. Подлинно великое рождается, по мысли Баратынского, вне суеты и общежительных страстей, в аскетическом удалении от соблазнов города в природу, в родовое поместье, в замкнутый круг семьи. Именно там слышнее шум человеческого мира и явственнее нестройный хор его голосов. Жизнь лучше открывается и распознается, когда поэт находится вне непосредственного воздействия «толпы»,

[1] *Дерюгина Л.В.* О жизни поэта Евгения Баратынского. В кн.: К 200-летию Баратынского. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 58.

[2] Поэма-сказка имела автобиографический смысл и предназначалась в качестве изысканного, галантного комплимента в духе XVIII в. жене Баратынского Анастасии Львовне. — Там же. С. 59.

когда он держится от мира на некоторой исторической и эстетической дистанции. Благодаря такому взгляду Баратынский стремился прозреть в частных и «случайных» лирических «событиях» их всеобщий и «вечный» смысл.

ЛИРИКА 1827—1833 ГОДОВ

Наибольшие достижения на новом творческом этапе связаны с философской лирикой. Баратынский держался убеждения, что участь человека изначально двойственна и трагична. В человеке сопряжены духовное и телесное, нетленное и бренное, земное и небесное начала. Человек не может вырваться из своей противоречивой природы, и это обрекает его на трагический удел. Над ним распростерта роковая длань всевидящей судьбы, которая не позволяет ему ни возлететь к чистой духовности, ни погрузиться в бездуховное существование. В нем есть вечный порыв к свободе, к счастью, к гармонии, но он их никогда не достигает и не может достичь, потому что та же роковая и грозная сила положила предел этим порывам. Вследствие этого человек не находит родного приюта нигде — ни на земле, ни на небесах. Наряду с фатальной обреченностью и знанием тщетности усилий в человека от рождения внесено святое беспокойство, святое разочарование во всем, святая неудовлетворенность сущим и устремленность к лучшему, более гармоничному миру. Он подчиняется законам «рока» и бунтует против них, оплачивая трагическую жизнь гибелью страстей, холодом чувств, которые он приносит в жертву суровой предопределенности. Даже интимные чувства и идеальные мечтания, не подверженные, по уверениям романтиков, власти «закона» и сохраняющие свою суверенность, у Баратынского не избегают общей доли:

Знать, самым духом мы рабы
Земной насмешливой судьбы;
Знать, миру явному дотоле
Наш бедный ум порабощен,
Что переносит поневоле
И в мир мечты его закон.

Жизненная философия Баратынского как нельзя лучше срифмовалась с поэтической философией элегического жан-

ра. При этом особенность элегий Баратынского состояла в том, что поэт «не растравлял своей души», как он выразился в одном стихотворении, переживаниями, а всегда стремился отдать себе отчет в причинах разочарования и потому выводил его на свет, чтобы подвергнуть мыслительному анализу, отдать во власть разума и даже холодного рассудка. Баратынский не воспроизводит переживание во всех извивах и переплетениях, он думает над ним, размышляет о нем. Это размышление мучительно для самого поэта: будто острым скальпелем, не прибегая к наркозу, он с ледяным и жестоким бесстрастием духовного лекаря рассекает чувство. Но удивительное дело! Доискиваясь до причины страданий, мысль Баратынского оказывается целительной, примиряя человека с несовершенными жизненными законами и в то же время не давая им подмять под себя достоинство личности. У человека всегда есть выбор, даже при всем фатализме бытия. Эти идеи и мотивы были закреплены в сборнике стихотворения Баратынского, вышедшем в 1827 г.

После этого сборника Баратынский оставил «эротическое поприще», как выразился Пушкин, и от лирики психологической и философско-психологической перешел к лирике философской. Основным его жанром по-прежнему оставалась элегия, которая теперь, освобожденная от любовных мотивов, проникалась философскими настроениями. Этот переход в поэзии Баратынского был подготовлен такими стихотворениями, как «Две доли», «Истина», «Череп» и др. С переходом к философской лирике связано и знакомство с основами немецкой романтической философии, в частности с идеями Шеллинга.

Типичная для романтиков (и Баратынского в том числе) антитеза души и тела, разума и чувства, неба и земли становится знаком трагической духовной «болезни» современного человека, всего поколения и человечества в целом. Она неизбежно ведет в конечном итоге к гибели и исчезновению всего человеческого рода с лица земли. И тут Баратынский не только солидарен с романтиками, но и противоположен им.

«Смерть» (1828). Многие образы этого стихотворения подсказаны натурфилософией Шеллинга и любомудров[1], в нем Баратынский перестраивает традиционную романтическую ситуацию. Для романтиков смерть означает гибель тела, кру-

[1] См. о них отдельную главу.

шение гармонии тела и духа. Тем самым она уничтожает равновесие между бесконечностью души и конечностью тела. Для Баратынского, напротив, смерть — сила созидательная, гармоничная, примиряющая. Он смотрит на смерть не с личной точки зрения, а с отвлеченной — с точки зрения надличной целесообразности: смерть — одно из вечных слагаемых бытия. Ее роль — поддерживать равновесие во Вселенной.

«Последняя смерть» (1827). В этом стихотворении та же тема развернута по-иному и получает натурфилософское истолкование. С точки зрения Баратынского, всякое нарушение хрупкого и зыбкого равновесия между духом и телом, земным и небесным ведет к неизбежной гибели человечества. Условие его пребывания на земле — гармоничное единство с бытием. Оно существовало в тот момент, когда природа родила человека. Это было идеальное состояние, «отчизна давняя», о которой человек вспоминает и которая тревожит его воображение. В это время человек не выделился из мироздания, из бытия, а составлял с ним одно нераздельное целое, когда он сам был природой, естеством. Однако по воле рока человек родился как сын природы и как ее отрицание. Он сразу отделился из природы и противопоставил ей себя, свой разум, свой дух. Он захотел покорить природу и властвовать над ней. Так была написана его судьба на небесах. Значит, источник гибели — в заранее предопределенном развитии человечества как общности и человека как отдельного существа. Путь человечества, согласно Баратынскому, лежит не к «золотому веку», а к катастрофе и уничтожению рода. Успехи человечества по овладению природой — ступени к его гибели.

Хотя Баратынский строит собственную философскую проблематику в соответствии с натурфилософией, разделяемой романтиками-любомудрами, его выводы не совпадают с конечными итогами размышлений любомудров. Баратынский и здесь идет своей дорогой. Сначала перед мысленным взором поэта возникает праздничный мир, «дивный сад» — «разума великолепный пир». В нем запечатлены характерные мечтания просветителей, торжество наук и искусств. Казалось, разум человека победил природу, и человек может наслаждаться дарами «просвещенья». На самом деле это пиррова победа — господство разума над природой привело к гибели тела. Разум отъединился от тела, тело поссорилось с душой, гармония распалась, гипертрофия разума обрекла человечество на физичес-

кое бессилие и бездейственную фантазию («И умственной природе уступила Телесная природа между них...»).

Идея романтиков о слиянии человека со Вселенной в этом стихотворении и во всей философской лирике Баратынского терпит полный крах. Человек, призванный достичь высот духа, оказывается неспособным на это: он гибнет в тот момент, когда, казалось, стал чист духом, когда его разум возобладал над природой. Здесь подвергается сомнению романтическая идея бесконечности и бессмертия не имеющей вместилища души. Жизнь Земли после гибели человека продолжает свое существованье, но она никому не нужна, величественно пустынна и грустна. Без человека бытие Земли, как и вообще Вселенной, теряет всякий смысл. Земля предстает заброшенной планетой, и ее жизнь не оправдана. Таков торжественно-скорбный вывод Баратынского, выраженный интонацией величавого раздумья и «высокой» лексикой:

И тишина глубокая вослед
Торжественно повсюду воцарилась.
И в дикую порфиру древних лет
Державная природа облачилась.
Величествен и грустен был позор
Пустынных вод, долин, лесов и гор.
По-прежнему животворя природу,
На небосклон светило дня взошло;
Но на земле ничто его восходу
Произнести привета не могло.
Один туман над ней, синея, вился
И жертвою чистительной дымился.

Однако такой взгляд был одновременно и возвышением человеческой личности. Именно человек становится у Баратынского равным Вселенной. Его слабый и замкнутый в узкие пределы дух придает ей смысл.

«К чему невольнику мечтания свободы?» (1833). Поэзия Баратынского — это вечный спор человека, наделенного могучим умом и сильными чувствами, с законами бытия. Человеку, который заранее знает, что никогда не изменит роковые предначертания, казалось бы, надо смириться, послушно согласить «свои мечтания со жребием своим». Так развивается поэтическая тема вечного миропорядка в стихотворении «К чему неволь-

нику мечтания свободы?», одном из самых характерных и самых драматичных у Баратынского. Но именно в этом стихотворении происходит слом поэтической мысли. Вслед за элегическим раздумьем об общем миропорядке (Баратынский редко посягал на общественно-социальное устройство, его интересовали законы бытия), об извечных мировых началах, кладущих предел стихийной «воле» природы и «мятежным мечтам» человека, Баратынский неожиданно открывает новую грань своей мысли:

Безумец! не она ль, не вышняя ли воля
Дарует страсти нам? и не ее ли глас
В их гласе слышим мы?

Разумность «рабов», их готовность послушно «соглашать свои желания со жребием своим» и благодаря этому находить счастье и покой вызывает у Баратынского внутреннее сопротивление, которое выражается в обращениях и в мятежных вопросах, прерывающих спокойный ритм первой части. Оказывается, что надличный закон одинаково повелевает человеку и мужественно принимать независимое от него устройство бытия, и отдаваться на волю страстям, отвергающим это устройство. Мятеж в душе человека, восстающего против своего «удела», оказывается столь же предназначенным, как и смирение. Фатальная предначертанность судьбы и свобода духа, отрицающая эту предначертанность, — два полюса, между которыми лежит человеческая жизнь. И в этом состоит неразрешимый парадокс, побуждающий поэта скорбеть о скудных возможностях человеческой души. Стихотворение заканчивается горькими словами о том, что безграничная и неистощимая жизнь, переполняющая сердце, скована заранее узкими рамками заурядной, обыкновенной участи:

О, тягостна для нас
Жизнь, в сердце бьющая могучею волною
И в грани узкие втесненная судьбою.

Последний период творчества (1833—1844). Книга стихотворений «Сумерки» (1842). В «Сумерках» поэтические идеи Баратынского о грядущей судьбе человека и человечества окрашены глубоким трагизмом. В отличие от своих современников Баратынский считал, что «золотой век» человечества

давно миновал, поэтому надо готовиться не к тому, чтобы радостно встречать счастливое будущее, содействуя процветанию настоящего, а к мужественному, достойному человека, гордому приятию конца. Теперь эта проблема касается уже не каждого отдельного человека, перед которым она однажды неминуемо встанет в роковой верховный час перед его смертью, но всего человечества, обреченного на гибель.

Регресс человечества выражается в том, что люди уходят от природы. В новой книге Баратынский уносился мечтой в те времена, когда духовная жизнь была первобытно непосредственной, органичной и естественной, представляла единое целое с физической жизнью, когда материальное было духовным, а духовное — материальным. Дух и плоть в те баснословные времена пребывали в синкретическом состоянии. Тогда мир был юн и творчески способен к созиданию духовной красоты — главного своего богатства. Довольствуясь малыми материальными потребностями, человечество в избытке производило духовное и душевное богатство. Однако гармония чувства и разума, тела и души, человечества и природы распалась, и тогда исчезло творческое начало — атрибут и прерогатива природы. Творческое начало — это возможность производить духовные богатства. Тело (плоть) лишено творческой духовной производительности — им наделен дух. Однако дух, распавшийся с телом и поставленный ему в услужение, принимает извращенные и искаженные формы. Он может вести к расцвету положительных и полезных для тела знаний и наук, но не может производить самого главного — духовных ценностей и, следовательно, никак не приближает духовного расцвета человечества. Он не выполняет свою основную задачу — сделать человечество более нравственным, более гуманным и более совершенным. Он не преображает земную жизнь и не может внести в нее красоту. Напротив, односторонне направленный, он отдаляет человечество от истинного процветания. Значит то, что считается прогрессом, — расцвет наук, расширение торговли, — на самом деле с более широкой, философско-исторической точки зрения является регрессом и демонстрирует упадок духа. Свидетельство этому — исчезновение поэзии, искусств, красоты, в которых и воплощена могучая творческая духоподъемная сила человечества, влекущая его к совершенству. Наивные и недальновидные люди полагают, что прогресс заключается лишь в обилии материальных благ. Нет

ничего страшного, утверждают они, в том, что поэзия и искусства угасают и умирают, это никак не сказывается на развитии человечества. Баратынский думал иначе. Он вопрошал: зачем нужна бездуховная и бессмысленная Вселенная? зачем живет тело, если умер дух? так ли уж безопасно презрительное отношение к красоте и к духовности?

«Приметы» (1839). Стихотворение вошло в книгу «Сумерки». В нем противопоставлены «ум» и «чувство» («...чувство презрев, он доверил уму...»), наука, знания, изыскания и откровение, непосредственное прозрение и насильственное познание. Изучение природы только тогда плодотворно и духовно оправдано, когда природа сама открывает свои тайны, когда она отвечает на любовь человека к ней любовью и дружелюбной заботой. Если же человек понуждает природу раскрыть ее «сердце» («пытает» ее — «Пока человек естества не пытал...»), то это не что иное, как «суета изысканий». Было бы неверно понять Баратынского так, будто он против науки, индустриального или, как теперь говорят, технического прогресса. Но поэт сомневается в том, что именно в материальном благополучии, а не в духовном и нравственном богатстве человечества состоит его истинная цель и что ради материальных ценностей нужно пренебречь ценностями духовными или забыть о них. Точно так же Баратынский против того, чтобы отдать предпочтение духу перед телом.

«Последний поэт» (1835). В стихотворении рассказывается о том, что человечество достигло царства разума и материального могущества: расцвели науки, «Носит понт торговли груз», будущее кажется блестящим и славным, но все это куплено ценой утраты высших духовных ценностей, причем не только поэзии, но и идеалов вообще:

И по-прежнему блистает
Хладной роскошию свет,
Серебрит и позлащает
Свой безжизненный скелет...

«Тоска души» есть признак «дряхлеющего мира», заката человеческой, в основном городской, цивилизации, что вызвано потерей духовных ценностей и высоких идеалов. А утрата духовности означает неизбежную грядущую гибель человечества.

Следствием уничтоженного равновесия между человеком и природой стала гипертрофия разума. Она составляет, по мысли

Баратынского, главную примету времени и главную опасность для человечества. Но с такой же непреклонностью Баратынский отвергал одностороннее преувеличение чувственности, чувства, повышенной мечтательности, превосходства тела над разумом или духа над плотью, ибо каждое отклонение от законов миропорядка ведет к катастрофе. Поэтому странно представлять Баратынского каким-то обскурантом, врагом науки, ненавистником промышленности, индустриального развития, как пишут об этом в некоторых работах, посвященных его творчеству, и в частности стихотворению «Последний поэт»[1].

[1] Например, в статье «"Последний поэт" Баратынского» Е.Е. и Г.А. Давыдовых утверждается, что, «говоря о железном пути века, Баратынский расширяет представление о нем: век железный — не потому лишь, что низмен, но потому, что это век промышленности, а значит, техники...» Из рассуждения авторов следует, будто Баратынский против развития промышленности и технического прогресса. Кроме того, Баратынскому якобы недостаточно сходного с его современниками (Пушкин, Шевырев и др.) понимания «железного века» прежде всего как века «торговли, меркантильности, низменных стремлений, расчета, прозы», века, «чуждого поэзии». В доказательство своего мнения авторы приводят стихи из «Последнего поэта»:

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.

Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы.

«Поэзии, — комментируют авторы, — противостоят не одни корысть и деньги, как об этом говорится в статье Шевырева ("Словесность и торговля" — *В.К.*), и не только толпа, чернь, как в пушкинском стихотворении "Поэт и толпа", но современная промышленная эпоха, с ее техническим прогрессом и наукой» («К 200-летию Баратынского» М., ИМЛИ РАН, 2002. С. 120). Между тем все, что критикует Баратынский, — корысть, преданность насущному и полезному, открытость и бесстыдство наживы, чуждость поэзии — входило в понятие «железный век», как и повышенная рациональность, расчет, господство разума. Тут Баратынский нисколько не расширяет представления о «железном веке». Своеобразие его позиции в другом — он придал историческому процессу, следующему «железным» (неправильным, ложно-рациональным) путем, философско-поэтическое обоснование и объяснение. Говоря о науке, промышленности и техническом прогрессе авторы ссылаются на строку «Промышленным заботам преданы». Однако во времена Баратынского под «промышленными заботами» понимали вовсе не заботы о промышленности и ее развитии. Слово «промышленным» происходит от слова «промышлять», что означало, согласно словарю В.И. Даля, «добывать хлеб насущный»,

Трагедия личности и человечества, согласно Баратынскому, коренится в самом человеке, и это надо мужественно принять. Тут бесполезно *плакать и смеяться*, как говорил Спиноза, а надо *понимать*. Человек, появившись на свет, мог быть счастливым и мог быть несчастным. Это зависело от того, сумеет ли он сохранить неустойчивое равновесие плоти и духа, чувства и разума , нормальное соотношение в своей жизни естественного, природного и искусственного, цивилизованного или его увлечет ложная дорога. Весь ход истории человечества убеждал Баратынского в том, что человечество выбрало гибельный путь. Чем ближе к природе, тем человек умнее и творчески плодотворнее, тем сильнее его физические и духовные возможности, тем ближе он к счастью. Первобытный человек неотделим от природы и потому его способности безграничны. Современный человек находится с природой в разладе, и потому он не понимает смысла мировой жизни, не знает, куда направлено движение истории, не чувствует ее дыхания. Его способности ограничены материальными потребностями и запросами, а душа задыхается и умирает в этой тесной и узкой сфере.

«Недоносок» (1835). Стихотворение служит примером изначального, фатального трагизма человека. Недоносок — странное, фантастическое, гротескное существо, придуманное Баратынским для сравнения с положением человека во Вселенной. Если поэты либо возвеличивали человека, либо изображали его ничтожной тварью (ср. у Державина: «бог» и «червь»), то у Баратынского Недоносок является на свет заранее обреченным — он мертворожденный. Он летает между

«заботиться, хлопотать» об этом самом хлебе. Промышленный народ — всюду промышляющий, изворотливый народ. К «промышленникам» относились не заводчики и фабриканты, а ловцы, рыболовы, охотники, звероловы, лесники. Промышленный —относящийся к промыслам, касающийся насущных работ. Промышленность — занятие, дающее средства к жизни, богатства, а вовсе не индустрия, как в нашем теперешнем понимании. Именно в этом значении употреблено слово *промышленным* в стихотворении Баратынского: поколения преданы заботам о пропитании, хлебе насущном, о богатстве, погружены в сиюминутные заботы и чужды стратегическим для человеческого рода духовным интересам и потребностям. Последующие слова «цветут науки» и «торговли груз» не содержат осуждения науки и торговли. Если что и подвергается осуждению, то корыстный расчет, умножающий богатства, и господство рациональности, преимущественное развитие разума, поскольку именно разум — главный инструмент, с помощью которого

небом и землей, не в силах ни достигнуть Эмпирея, т. е. обитания ангелов и Бога, ни связать свою жизнь с землей. Он — всего лишь крылатый вздох. Он слаб и немощен («мал и плох»). Недоносок — своеобразная метафора человека, который, не в силах жить на земле, устремляется к небесам, но никогда не достигает заветного рая.

Трагедия неизбывна: Недоносок, помещенный на землю и лишенный бытия, умирает, потому что он стал смертным («Роковая скоротечность!»), но и вечность без существа, наделенного пусть даже слабым сознанием, стала еще более «бессмысленной» и ненужной.

С.Г. Бочаров в статье «“О бессмысленная вечность!” От “Недоноска” к “Идиоту”» полагает, что ни в пантеистический образ природы как одушевленного космоса, ни в образ природы как детерминированный космический миропорядок, «подчиненный неукоснительной механической закономерности и проникнутый сплошной “неволей” “Недоносок”, “созданный в те же годы, не помещается”»[1]. На самом деле Недоносок целиком укладывается в «парадигму» детерминизма, потому что он находится во власти природы: сияет солнце, и недоносок «весело играет» с «животворными лучами», налетает ветер, и он трепещет под натиском бури. Но главное заключено в другом: оба «лика природы» у Баратынского вмещаются в одну общую «парадигму»: он мыслит мир одновременно и подчиненным, и свободным. Мировой порядок держится на «законе», согласно которому мир изначально противоречив и неразложим на пантеизм и детерминизм. Пантеизм держится на детерминизме, а детерминизм предполагает пантеизм. Можно сказать так: пантеизм у Баратынского детерминирован, а детерминизм пантеистичен. В этом состоит еще одна причина трагичности мира. Срединное — меж землей и небесами положение в мире Недоноска — это напоминание о его отчасти свободных, отчасти зависимых порывах и полетах. Недаром С.Г. Бочаров услышал в «чужой речи» Недоноска звуки «сокровенной, чистой лирики

[1] К 200-летию Баратынского. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 133. *Пантеизм* — философское учение, отождествляющее Бога с природой и рассматривающее природу как воплощение божества. *Детерминизм* — философская концепция, признающая объективную закономерность и причинную обусловленность всех явлений природы и общества.

Баратынского». Пребывание души между абсолютным бытием и абсолютным небытием, о чем писал А.Ф. Лосев, анализируя эстетику Платона[1], объясняет положение Недоноска, которому дано «чувство бытия», он вечен, но не дано «провиденье». От него скрыты «тайны мира» и его удел — «бессмысленная вечность». Это пребывание Недоноска в мире сходно с местом человека во Вселенной. Оживленный же Недоносок-сын как чисто земное существо вовсе лишен «бытия» и тут же умер, а Недоносок-отец, оставшийся в одиночестве, еще острее почувствовал тягость «бессмысленной вечности».

Баратынский колебался между приятием и неприятием миропорядка. Недаром он писал о «диком аде», в который временами погружалась его душа. Но серьезные и глубокие сомнения не отменяют страстной жажды гармонии, совершенства, единства телесного и духовного начал. Идеалом их выступает в лирике Баратынского поэзия, природа которой изначально гармонична и являет собой, по стойкому убеждению поэта, образец стройной красоты.

В стихотворении **«В дни безграничных увлечений...» (1831)** «прерванный гений» увлекал, по признанию поэта, к скептицизму и неверию. Однако в душе поэт «носил идеал» «Соразмерностей прекрасных». С тех пор порывы страстей и «мятежные мечты» «не затмевают Законов вечной красоты...». Но Баратынскому мало созерцанья красотой и наслажденья гармоническим совершенством поэзии. Ему нужно преобразовать жизнь по художественным законам поэзии:

И поэтического мира
Огромный очерк я узрел,

[1] С.Г. Бочаров напомнил слова А.Ф. Лосева, приведя не вошедшую в «Сумерки» строфу из стихотворения «Недоносок», которая отчасти проясняет темный смысл заключительных стихов («Оживил я недоносок»):

Весел я небес красой,
Но слепец я. В разуменье
Мне завистливой судьбой
Не дано их провиденье.
Духи высшие, не я,
Постигают тайны мира,
Мне лишь средство бытия
Средь пустых полей эфира.

И жизни даровать, о лира!
Твое согласье захотел.

Примирение страстей в душе поэта достигается не разумом и не чувством, а творческим преображением. Лишь поэзия способна разрешить конфликт между мятежными страстями и «вышней волей». Она одна усмиряет бунтующую душу и врачует ее. Мысль о гармонической природе искусства, в частности поэзии, одна из основополагающих в романтизме. Шеллинг писал: «В совершенстве произведения находит себе успокоение всякий порыв к творчеству; все противоречия здесь снимаются, все загадки разрешаются»[1]. Идея эта в романтизме была настолько распространена, что ее разделяют и Баратынский, и его суровый критик, не признавший в нем «поэта мысли», С.П. Шевырев: «Искусство приводит нас к единому всеобъемлющему чувству, к согласию с самим собою и со всем миром, нас окружающим»[2].

Согласно Баратынскому, ничто не может успокоить «больную», раздвоенную, скорбящую душу — ни вера в Бога, ни любовь, ни дружба. Холод жизни, неизбывное страдание становятся уделом души, которая, утратив надежды на достижение гармонии в себе и с миром, не в силах найти покой. Для Баратынского, в отличие от Жуковского, нет утешения ни в «очарованном Там», за пределами земной жизни, ни, в отличие от раннего Батюшкова, в счастливой и простой хижине[3], ни, в отличие от Пушкина, в той самой жизни, которая несет страдания и одаряет «улыбками». «Больная» душа поэта не может излечиться в «больном» мире. Для того чтобы поведать о мировой дисгармонии, нужно сначала исцелиться, примирить противоречивые чувства в самом себе, найти душевное успокоение. Для этого необходимо победить «болезнь духа», преобразив ее в гармонию стиха. И только потом преображенная творчеством душа перейдет в души людей, неся им через излитые мерные стихи весть о желаемой гармонии всего сущего.

---

[1] *Шеллинг Ф.В.* Система трансцендентального идеализма. Л., 1986. С. 377.

[2] «Московский вестник». 1827. Ч. 1. № 1. С. 45.

[3] Баратынский, однако, избрал в реальности именно этот путь: он уединился с семьей в поместье и обрел душевный покой, хотя духовные проблемы, как свидетельствует его творчество, по-прежнему не покидали его.

«Болящий дух врачует песнопенье...» (1834). Об этом Баратынский еще до книги «Сумерки» написал одно из лучших своих стихотворений «Болящий дух врачует песнопенье...»:

Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.
Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст причастнице своей.

В стихотворении бросается в глаза обилие религиозной, церковной лексики, устаревших слов и оборотов речи. Поэтическая речь, поэзия названы «песнопением», подобно молитвам; гармония наделена таинственной властью, она представляет собой некое таинство, сравнимое с религиозными и церковными таинствами. Выражение «искупит заблужденье» относится к тому же ряду: заблужденье — это грех, который надлежит искупить. Стих «Разрешена от всех своих скорбей» означает, что душа освобождена от заблуждений, сомнений, что ей прощены грехи. Слово «причастница» именует живую, постороннюю певцу душу, которая, словно церковным причастием, причащается к Богу. Наконец, строка «И чистоту поэзия святая» прямо характеризует поэзию религиозными качествами. Только тогда, когда в душе возобладало согласье, гармония, она стала чистой, безгрешной и достойной поэтического огня. Весь лексический и образный строй стихотворения служит созданию торжественности творческого акта. С этой же целью поэт использует инверсию («Болящий дух врачует песнопенье»). В стихотворении гармонично, стройно, выразительно передается читателям через стихи уже не «болезнь» и скорбь духа, а уврачеванная, полная духовного здоровья душа. В этом для Баратынского и заключалась могучая сила поэтического творчества.

Поэзия, в понимании Баратынского, не отражение чувственной прелести мира, а магический кристалл, сквозь который просматриваются его тайны. «Выразить чувство, — писал он, — значит разрешить его, значит овладеть им». Последний сборник стихотворений Баратынского «Сумерки» включает в круг «вечных» тем, волнующих поэта, тему поэзии как последней

и единственной пристани для бьющегося над разгадкой тайн бытия «больного», но исцеляющегося духа. Творческий акт предстает у Баратынского трудным испытанием. Для «легкого дара» поэзии слишком тяжела «дума роковая». Прежде чем согласно излиться в стихах, душа страдает, терзается муками сердечной потребности в цельности чувства и мысли.

Гармония стихов, их звуковая и ритмическая упорядоченность добывается ценой преодоления косной словесной материи. В лирике Баратынского почти физически ощутим прорыв из затрудненного синтаксиса, насыщенного устаревшими оборотами речи, инверсиями, из архаической лексики и совсем не пленительных, не ласкающих ухо звуков в мощную, гармонически стройную, благородную и суровую музыку.

«Все мысль да мысль! Художник бедный слова!» (1840). В стихотворении Баратынский обнажил противоречие, свойственное природе поэзии. Всякое искусство, в том числе и поэзия, «чувственно». Именно через чувство люди постигают его содержание. Все искусства, кроме поэзии, оперируют чувственным материалом. Баратынский сказал об этом так:

Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике мирском!

Однако материалом поэзии, и литературы вообще, в отличие от скульптуры, музыки, живописи, выступает слово. С точки зрения Баратынского, слово — синоним мысли, или сама мысль. Но мысль не тождественна чувству и даже противоположна ему. Мысль относится к интеллектуальной сфере человека (ум, рассудок, разум), чувство — к эмоциональной сфере («душа», «сердце», страсти). Следовательно, слово — особый материал. А.А. Ахматова говорила: «Лирический поэт идет страшным путем. У поэта такой трудный материал — слово. Помните, об этом еще Баратынский писал. Слово — материал гораздо более трудный, чем краска...»[1].

Трудность эта состоит в том, что, называя предмет или явление, слово (мысль) обнажает и «умертвляет» живое явление. Оно порывает с бессознательной, стихийной эмоциональностью других искусств. Перед словом-мыслью тускнеют яркие

[1] *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. М., 1998. Т. 1. С. 59.

краски жизни и прерывается дыхание. Умерщвляя реальность, поэт дарует жизнь своему творенью, наполняя его звучащим духом. Но у художника слова нет другого инструмента, кроме слова-мысли, он лишен чувственных средств и материалов. Оттого Баратынский называет его «бедным».

Для того чтобы поэзия стала искусством, нужно преобразовать слово и придать ему чувственность, заставить его выразить эмоциональное переживание. В этом и состоит задача поэта — преодолеть рациональность в слове, связывающую его с мыслью, и вместе с тем наполнить мысль такой эмоциональной силой, которая превращает ее в «острый луч» и перед которой», как воин «пред нагим мечом», «бледнеет жизнь земная», покрываясь в предчувствии близкой кончины смертной истомой[1].

С раздумьями о сущности и месте поэзии в современном мире связаны и другие стихотворения, вошедшие в сборник «Сумерки».

В «Сумерках»[2] поэт нашел конкретно-историческую почву для своих философических рассуждений. В них открывается величественное зрелище человека одинокого в обществе, в мире, во Вселенной, но сохраняющего духовность и причастного поэзии среди чужого ему практического и бездуховного царства. Баратынский обозревает историю человеческого рода, обращаясь к легендам, мифам, преданиям, возникшим на заре цивилизации. Антологическими темами, мотивами и образами насыщены стихотворения **«Последний поэт»**, **«Алкивиад»**, **«Мудрецу»**, **«Ахилл»**, **«Скульптор»**, **«Филида с каждою зимою...»**, **«Здравствуй, отрок сладкогласный...»**, **«Что за звуки? Мимоходом...»**, **«Рифма»**. Они образуют исторический фон трагического пути человечества, неумолимо идущего к духовной гибели. Из мира уходит поэзия, и только одинокий поэт хранит ее огонь. Современный мир изгоняет легкокрылую мечту, светлое сознание, бескорыстие непроизвольных душевных движений. Разум — идол современных людей — стал, согласно Баратынскому, корыстным, эгоистичным, себялюбивым, пре-

[1] См.: *Альми И.Л.* Е. Баратынский. «Все мысль да мысль!..». — Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 108—121; О стихотворении Баратынского «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!». — О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 207—220.

[2] Заглавие книги многозначно — это и «сумерки» отдельного человека, жизнь которого клонится к закату, и «сумерки» души, «сумерки» всего людского рода, и «сумерки» поэзии, и «сумерки» земной жизни.

зирающим самоценность природы, лишенным сердечности и добра. В ответ «сердце природы закрылось» человеку, который духовно обеднил себя — ему стало нечем питать свою душу. Это оскудение души, вынужденной жить «повтореньями», замкнутой одними и теми же впечатлениями, неизбежно ведет к безумию. Тело же, потерявшее разум («На что вы, дни! Юдольный мир явленья...»), тупо «глядит, как утро встанет...». Если романтики скорбели о том, что тело смертно и потому вечная жизнь бессмертной души продолжается в иной форме, то у Баратынского раньше умирает душа, и жизнь тела, лишенного одухотворяющего сознания, становится бессмысленной.

Воскрешая в «Сумерках» старые эпикурейские темы пиров и жизненных наслаждений (**«Бокал»**, **«Осень»**), Баратынский сообщает им высокий трагический смысл. Осень — пора увяданья природы и сбора урожая, пора подведенья итогов деятельности человека и человечества в истории. И для отдельного «оратая жизненного поля», и для всего человечества «грядущей жатвы нет». Итог размышлений Баратынского печален: гибнет дух, и плодами созданных им ценностей некому наслаждаться. Поэту не нужна Вселенная без человека, не нужна бездуховная, «слепая», не осознающая себя красота и культура. Но это бесстрашное и гуманное знание открывается только одному духу, причастному высшим откровениям. «Свет высок» «обретает» в пророке, в поэте, славящем рифму, которая своим «отзывом» примиряет спорящие в нем порывы души. Не находящий отзвука и признания в мире («Но нашей мысли торжищ нет, Но нашей мысли нет форума!»), Баратынский скорбит о счастливом времени, когда поэт был голосом народа. Однако рядом с безнадежно-трагической «Осенью» и другими горькими лирическими пьесами помещено стихотворение **«Благословен святое возвестивший...»**, в котором жизнь философски оправдана.

Внутренняя сквозная тема сборника «Сумерки» — безмерная горечь утраты высших духовных ценностей. Недаром книга открывается стихотворением «Последний поэт» и завершается стихотворением «Рифма». На этом фоне особый смысл приобретает послание-посвящение **«Петру Андреевичу Вяземскому»**. В торжественно-трагедийном тоне возвещал Баратынский о конце пушкинской эпохи, в немалой степени обязанной ему своим расцветом. Ее животворящий свет озарял те сумрачные годы его творчества, когда поэт ощущал себя «звездой разрозненной плеяды».

Личная тема в этом посвящении сопрягается со всемирно-историческим и вселенским масштабом трагических раздумий. Они объединены идеей искусства, развиваемой в широком историческом плане.

Если в элегии «Последний поэт» слышна неумолимая поступь истории («Век шествует путем своим железным»), то в последнем стихотворении — «Рифма» — Баратынский осознает себя поэтом поколения. Он объективирует личное сознание, что не мешает ему, однако, усмотреть новое противоречие: созданные индивидуальным духом ценности остаются «вещью в себе» и не находят общественного признания, ибо общечеловеческая мера этих ценностей потеряна вследствие разобщенности поэта и народа:

Меж нас не ведает поэт,
Высок его полет иль нет...

Это противоречие Баратынский «снимает» философски — «рифма» становится у него символом гармонии мира и человеческого духа:

Одна с божественным порывом
Миришь его твоим отзывом...

Однако преодоление трагедии совершается в сфере личного сознания и не устраняет прежних сомнений. Изолированный от народа и не встречающий отзыва, кроме ответа собственной рифмы, поэт оставляет поэзию и мечтает найти отклик у природы, сажая деревья и надеясь на плодоносный урожай.

В лирике Баратынского нашло выражение скептическое сознание дворянского интеллигента 1820—1830-х годов. Разрыв душевных связей человека с человеком, поэта с народом Баратынский осмыслил философски. Он пришел к выводу о его неизбежности в современных ему общественных условиях, но объяснил не конкретно-исторически и социально, а извечными законами, управляющими миром. Для себя он избрал позицию трезвого знания и беспощадного анализа, который совершается в мужественном и гордом уединении от мирской суеты. Чем сильнее напор внешнего мира, считал Баратынский, тем более упорным и стойким должно быть сопротивление человека.

В очень личном стихотворении **«Мой дар убог, и голос мой негромок...»** речь идет не только об авторской скромности и надежде на память читателей. Главное в другом: «Но я живу, и на земли мое Кому-нибудь любезно бытие...». Найдя «друга в поколеньи», утверждает Баратынский, я нашел пищу моим чувствам и делился ими с другими, близкими мне. Именно это общение душ, их «обмен» гуманны и радостны. Они — залог будущего внимания читателей. Так трагический лирик, склонный занять единственно возможную и достойную для себя позицию независимого уединения, обнажает свое тайное желание быть рядом с людьми и писать для них. И в этом движении мысли Баратынского от «Последнего поэта» к «Рифме», а затем к просветляющим стихам «Пироскафа», написанного уже после «Сумерек» на закате жизни, состоит выстраданный итог его творчества.

Баратынский-поэт гордо встал на защиту возвышающей человека духовности и решал «мятежные вопросы» вселенского масштаба и значения, внятные и нам, его далеким потомкам. Вот почему бесконечно справедливы слова Белинского: «Читая стихи Баратынского, забываешь о поэте и тем более видишь перед собою человека, с которым можешь не соглашаться, но которому не можешь отказать в своей симпатии, потому что этот человек сильно чувствуя, много думал... Мыслящий человек всегда перечтет с удовольствием стихотворения Баратынского, потому что всегда найдет в них человека — предмет вечно интересный для человека».

Основные понятия

Романтизм, психологическая элегия, философская элегия, стихотворный цикл, шеллингианство, поэма.

Вопросы и задания

1. Как преобразуется элегия в лирике раннего Баратынского?
2. Что представляют собой поэмы раннего Баратынского? Почему поэт отказывался идти по дороге Байрона и Пушкина?
3. Философская лирика Баратынского и ее основные темы.

4. Каково, по Вашему мнению, построение сборника «Сумерки»? Каков смысл заглавия? В чем состоит идейно-тематическое и образное единство цикла?

5. Причина обращения к античности. Античность и современность в структуре, композиции сборника.

6. Какие программные стихотворения включены в сборник «Сумерки»? Проанализируйте их.

Литература

Альми И.Л. Метод и стиль лирики Баратынского. — «Русская литература». 1968. № 1.*

Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002.* +

Бочаров С.Г. «Обречен борьбе верховной...». — В кн.: С.Г. Бочаров. О художественных мирах. М., 1985.*

К 200-летию Баратынского. М., 2002.

Коровин В.И. Баратынский-лирик. — В кн.: В.И. Коровин. Поэты пушкинской поры. М., 1980.* +

Купреянова Е.Н. Е.А. Баратынский. — В кн.: Е.А. Баратынский. Полное собрание стихотворений: («Библиотека поэта». Большая серия). Л., 1957.

Лебедев Е. Тризна. Книга о Боратынском. М., 1985.

Летопись жизни и творчества Е.А. Боратынского. М., 1998.

Песков А.М. Боратынский. М., 1990.*

Рассадин Ст. Возвращение Баратынского. — «Вопросы литературы». 1970. № 7.

Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М., 1970.* +

Тойбин И.М. Е.А. Баратынский. — В кн.: История русской поэзии. Т. 1. Л., 1968.

Фризман Л.Г. Творческий путь Баратынского. М., 1966.

Хетсо Г. Евгений Баратынский. Жизнь и творчество. Осло; Верген; Тромсё, 1973.

Pratt S. Russian metaphysical romanticism: The poetry of Tiutchev and Boratynski. Stanford, 1984.

Учебное издание

Коровин Валентин Иванович,
Прокофьева Наталья Николаевна,
Скибин Сергей Михайлович

История русской литературы XIX века

Учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 032900 «Русский язык и литература»

В трех частях

Часть 1 (1795—1830 годы)

Зав. редакцией *Л.Р. Новоселова*
Редактор *И.С. Алексеева*
Зав. художественной редакцией *И.А. Пшеничников*
Художник обложки *М.Б. Патрушева*
Компьютерная верстка *М.В. Смирнова*
Корректор *Т.Я. Кокорева*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.
Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.02.953.Д.005490.08.04 от 26.08.2004.
Сдано в набор 01.12.04. Подписано в печать 20.04.05.
Формат 60×90/16. Печать офсетная.
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 30,0.
Тираж 30 000 экз. (1-й завод 1–5 000 экз.).
Заказ №

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.
119571, Москва, просп. Вернадского, 88,
Московский педагогический государственный университет.
Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.
E-mail: vlados@dol.ru
http://www.vlados.ru

Государственное унитарное предприятие
Полиграфическо-издательский комплекс «Идел-Пресс».
420066, Республика Татарстан, г. Казань, ул. Декабристов, 2.

Уважаемые коллеги!

«ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР ВЛАДОС»

предлагает вашему вниманию следующие книги:

Федоров В.И.
История русской литературы XVIII в.: Учебник

Учебник знакомит с основными направлениями, темами, жанрами русской литературы XVIII в., с творчеством ведущих поэтов и писателей. Большое внимание уделено национальному своеобразию русской литературы.

История русской литературы XI—XIX вв.: Учебное пособие: В 2 частях / Под ред. Л.Д. Громовой, А.С. Курилова

Пособие кратко излагает историю русской литературы с момента ее зарождения до конца XIX в. Характеризует литературный процесс, историческую смену направлений и стилей. Особое внимание уделено национальному своеобразию русской литературы.
Адресовано студентам филологических факультетов высших учебных заведений.

Минералов Ю.И.
История русской литературы: 90-е годы XX в.: Учебное пособие

Учебное пособие содержит систематический курс истории русской литературы 90-х годов XX века вплоть до 2000 г. В нем дается картина разнообразных творческих исканий современных авторов, анализируются новые произведения В. Белова, Ю. Бондарева, В. Распутина, А. Солженицына, а также писателей, вошедших в литературу последнего десятилетия.
Пособие адресовано студентам филологических факультетов высших учебных заведений, а также преподавателям литературы педагогических колледжей.

Заказать и приобрести книги вы можете по адресу:
119571, Москва, просп. Вернадского, 88,
Московский педагогический государственный университет, а/я 19.
Тел. 437-99-98, 437-11-11, 437-25-52; тел./факс 735-66-25.
E-mail: vlados@dol.ru http://www.vlados.ru
Проезд: ст. м. Юго-Западная.