

А.С. Янушкевич

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА**

Учебное пособие

Москва
Издательство «ФЛИНТА»
2013

УДК 821.161.1.0(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Я65

Янушкевич А.С.

Я65 История русской литературы первой трети XIX века [электронный ресурс] : учеб. пособие / А.С. Янушкевич. — М. : ФЛИНТА, 2013. — 748 с.

ISBN 978-5-9765-1508-6 (ФЛИНТА)

Учебное пособие вводит студентов в пространство русской классической литературы, знакомит с творчеством Пушкина, Лермонтова, Гоголя, с Золотым веком русской поэзии. Именно в этот период русской словесной культуры формируется ее национальное своеобразие, оформляется тот комплекс идей и образов, которые определяют ее последующее развитие. В книге автор пытается воссоздать поэтический мир писателя прежде всего через слово, через своеобразие его художественного мышления. Многочисленные цитаты как фрагменты и сегменты текста выполняют эту задачу. Для более активного погружения читателя в материал цитаты сопровождаются ссылками на собрания сочинений. Отбор материала и его интерпретация обусловлены интересом к проблеме авторского сознания как миромоделирующего фактора словесной культуры.

Для студентов, аспирантов и преподавателей филологических факультетов вузов, школьников старших классов, абитуриентов и всех интересующихся историей русской классической литературы.

УДК 821.161.1.0(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-9765-1508-6 (ФЛИНТА)

© Янушкевич А.С., 2013
© Издательство «ФЛИНТА»,
2013

ПРЕДИСЛОВИЕ

В системе университетского филологического образования курс «Истории русской литературы первой трети XIX века» занимает особое место. Он вводит студентов в пространство русской классической литературы, знакомит с творчеством Пушкина, Лермонтова, Гоголя, с Золотым веком русской поэзии. Именно в этот период русской словесной культуры формируется ее национальное своеобразие, оформляется тот комплекс идей и образов, которые определяют ее последующее развитие. Неразрывная связь литературы с общественно-философской мыслью и историософскими концепциями, рожденными атмосферой патриотической и гражданской экзальтации эпохи Отечественной войны 1812 г. и декабристского движения, обостряет проблему героя своего времени как представителя молодой русской интеллигенции. Путь от комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» к роману М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» выявляет этапы становления антропологических универсалий и одновременно открывает природу психологического анализа в русской литературе.

В связи с этим обостряется интерес к национальной истории, что проявляется в отборе материала и формировании принципов историзма в литературе. Появление «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина как источника литературных сюжетов и объекта полемики способствует становлению историзма как методологической основы новой литературы. «Думы» Рылеева и трагедия Пушкина «Борис Годунов», созданные почти одновременно, диалог их авторов — свидетельство актуализации этой проблемы уже в середине 1820-х годов. 1830-е годы как эпоха прозы открывают перспективы исторической повести и романа. «Тарас Бульба» Гоголя и «Капитанская дочка» Пушкина становятся высшим достижением этого процесса.

Национальное своеобразие русской классики неразрывно связано с проблемой народности, получившей в это время свое эстетическое обоснование и художественное воплощение. Образ нации и природа народного мышления — в центре поисков и споров эпохи 1800—1830-х годов. «Архаисты» и «новаторы», дискуссия о балладах Жуковского, столкновение позиций элегического и гражданского направлений в романтизме, басенное творчество «дедушки Крылова», развитие литературной сказки, открытия Пушкина и путь к национальной эпопее, поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» — за всем этим стоит комплекс философско-исторических идей, система новых героев и жанровых экспериментов. Русская литература ищет свое место и определяет свое лицо в общеевропейском контексте, формируя идеи «общечеловеческой отзывчивости».

Историко-литературный процесс 1800—1830-х годов — эпоха бурного развития художественного мышления, выработки нового взгляда на человека и окружающий мир. Неоклассицистические и сентименталистские тенденции в литературе начала века сменяются формированием романтизма как литературного направления и художественного метода. Путь к диалогу культур, зримо проявившийся в активизации переводной литературы, связан с восприятием идей немецкой классической философии и немецкого романтизма, осмыслением природы французского социально-психологического романа, с феноменом Байрона и Вальтера Скотта. Уроки европейского романтизма способствуют становлению национального художественного сознания и движению к поэзии действительности.

Важным моментом этого движения является соотношение поэзии и прозы не только как форм литературного творчества, но и как объектов эстетической рефлексии и жизненной позиции. «Стихи и проза <...> не столь различны меж собой», «Лета к суровой прозе клонят» — за этими хрестоматийными пушкинскими суждениями открываются характерные тенденции историко-литературного процесса. Золотой век поэзии сменяется эпохой повести и романа, на смену поэме приходит стихотворная повесть. Общий процесс демократизации культуры вносит суще-

ственные коррективы в язык и стиль поэзии, ведет к сближению и взаимодействию поэзии и прозы.

Все эти тенденции литературного развития требуют особого внимания к тексту произведения как феномену словесной культуры. Процесс становления русской классической литературы обнаруживает природу своих открытий в слове как объекте и субъекте авторской рефлексии. Личность автора-творца выявляет мирозидательный характер творчества, где «Жизнь и Поэзия одно».

Предлагаемое учебное пособие ни в коей степени не дублирует лекционный курс, который в течение многих лет автор читал на филологическом факультете Томского государственного университета. Между устным дискурсом лекций и письменным дискурсом пособия существует принципиальная разница. Конечно, и в том и в другом случае важно, как «слово наше отзовется». Но в книге практически невозможно воссоздать эмоциональную атмосферу лекции, связанную с чтением текста: отдельных стихотворений, отрывков из больших произведений, замечаний по поводу. Учитывая особый колорит курса — его лирикоцентрический характер как отражение эпохи Золотого века поэзии, звучание текста, акустическое восприятие слова лектора имеет первостепенное значение. Именно поэтому в учебном пособии была сделана попытка воссоздать поэтический мир писателя прежде всего через слово, через своеобразие его художественного мышления. Многочисленные цитаты как фрагменты и сегменты текста выполняют эту задачу, но главное — их включение в общую систему творчества, осмысление как своеобразных поэтических концептов. Этому способствуют выборки отдельных слов, понятий, образов из большого творческого контекста писателя. Для более активного погружения читателя в этот материал цитаты сопровождаются ссылками на собрания сочинений.

Исследовательская традиция, проявившаяся в существовании особых областей филологического знания: пушкиноведение, лермонтоведение, гоголеведение, в усилившемся интересе к появлению большой новой литературы о творчестве Жуков-

ского, Батюшкова, Баратынского, поэзии декабристов и представителей пушкинского круга, обусловила необходимость не просто учитывать эти достижения отечественного литературоведения, нередко ставшие уже его классикой, но и постоянно обращать взор молодых филологов на этот фундамент их профессионального роста. Не только список рекомендуемой литературы, приведенный в конце учебника, но и ссылки на эти исследования в самом тексте имели методологический характер, ибо способствовали формированию определенных историко-литературных понятий и внедрению в сознание читателей, прежде всего студентов, имен и сочинений лучших представителей филологической науки.

Как попытался показать автор предлагаемого учебника, история русской литературы первой трети XIX в. — это сложный комплекс этико-философских, общественно-исторических и эстетических проблем, связанных с духом времени и проявившихся в процессе становления литературы нового времени, сформировавших идеологию русского Ренессанса. Отбор материала и его интерпретация были обусловлены прежде всего интересом к проблеме авторского сознания как миромоделирующего фактора словесной культуры. Именно поэтому в центре наших размышлений — личность и творческие поиски А.С. Пушкина как своеобразного репрезентанта эпохи и ярчайшего воплощения национального гения. Но это вовсе не значит, что творчество других представителей этого периода русской литературы оказалось в тени Пушкина. Для нас важно было обозначить характерные тенденции художественного развития 1800—1830-х годов именно как сложного историко-литературного процесса. И каждое из явлений этого процесса — звено в общей системе русской словесной культуры, связанное с именем Пушкина, но одновременно выявляющее как истоки его появления, так и развитие его поэтической традиции.

Томский университет давно уже стал признанным центром по изучению и изданию творческого наследия В.А. Жуковского, которого не без основания считают духовным и поэтическим на-

ставником Пушкина. Именно поэтому его поэзия занимает особое место в разговоре о допушкинской эпохе.

Разумеется, никакой учебник не может охватить всего материала данного периода истории литературы и представить творчество всех его многочисленных представителей. У автора учебника не было такого стремления не только потому, что «нельзя объять необъятное», но и потому, что и объем издания, и сам характер учебного процесса не предполагают фронтального обзора всего историко-литературного процесса. Важнее было ввести этот материал в систему определенных понятий, придать ему эстетический масштаб и выявить характер художественных открытий его виднейших деятелей. Очерк эпохи и ее литературной жизни, обзоры поэзии и прозы дополняют общую картину и расширяют представление об общих тенденциях развития словесной культуры этого времени.

Все остальные необходимые для работы над курсом сведения можно почерпнуть в существующих и широко используемых в педагогической практике учебниках, прежде всего вышедшей четырьмя изданиями «Истории русской литературы XIX в. (I-я половина)» А.Н. Соколова, а также из двух коллективных академических трудов «История русской литературы» (1941—1956, 1980—1983), из более специальных, но не менее значимых «История русского романа: В 2 т.» (М.; Л., 1962—1964), «История русской поэзии: В 2 т.» (Л., 1968—1969), «Русская повесть XIX века» (Л., 1973), «История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века» (Л., 1982). Их авторы — виднейшие отечественные филологи, авторитетные исследователи творчества как отдельных писателей, так и целых периодов отечественной литературы. Сравнение их методологических принципов и исследовательских установок в оценке тех или иных произведений — богатый материал для аналитической работы молодого филолога. Не менее полезны для выработки методики целостного анализа текста могут стать следующие научные издания: «Поэтический строй русской лирики» (Л., 1973), «Стихотворения Пушкина 1820—1830-х гг.» (Л., 1976), «Анализ драматического произведения» (Л., 1988), «Анализ одного стихотворения» (Л.,

1985), «Анализ поэтического текста» Ю.М. Лотмана (Л., 1972) и др.

В разделе «Методические указания», кроме традиционных планов практических занятий, списков рекомендуемой литературы и вопросов для подготовки к экзаменам, автор решился предложить вниманию читателей синхронистические таблицы поэзии В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, которые, как показывает опыт работы над курсом, помогают студентам ориентироваться в этом непростом материале.

Особенности литературного движения 1800—1830-х годов

Русский Ренессанс. История и современность. Чувство национального самосознания и «распространение души». Патриотический энтузиазм, гражданская экзальтация, философская рефлексия — путь от 1810-х к 1830-м годам. «Страдалец русской сознательной жизни»: пути и судьбы русской интеллигенции. Феномен жизнестроительства: «молодые генералы своих судеб». Философская картина мира: свободолюбивые идеалы, мистика и религия, идеализм. Золотой век русской поэзии и пушкинская эпоха. Возрастание чувства личности, рост гуманистического начала и расширение мирового опыта как характерные особенности нового мышления и новой словесной культуры.

Русский Ренессанс

Определения, характеризующие эпоху русской жизни и словесной культуры 1800—1830-х годов, столь многочисленны, что нелегко найти всеобъемлющее и синтезирующее все остальные. Эпоха национального самосознания и гражданской экзальтации, Золотой век русской поэзии и пушкинская эпоха, время становления государственной идеологии и кризиса реформаторства, формирования философского идеализма и крушения идеалов, рождения нового человеческого типа, героя своего времени и эпоха безвременья — все эти обозначения достаточно протяженной и в то же время спрессованной эпохи или передают ее какую-то одну грань, или отражают лишь один этап ее развития, или требуют продолжения как звенья в цепи общего культурно-исторического развития.

Три царствования: первое — завершившееся дворцовым переворотом 19 марта 1801 г., убийством императора Павла I; второе — вполне развившееся на глазах русского общества и

европейского мира, полное противоречий правление Александра I, окончившееся его таинственной смертью в Таганроге и продолжившееся легендой о старце Федоре Кузьмиче; третье — незавершенное к концу означенной эпохи и вызвавшее самые диаметральные суждения у современников и потомков правление Николая I. Но императоры уходили и приходили, а эпоха оставалась в памяти русского общества как время высшего взлета национальной культуры и как Золотой век русской поэзии.

Именно поэтому можно с полным основанием говорить, что это была эпоха Русского Ренессанса во всем смысле и объеме этого понятия. Всматриваясь в аналогичные явления предшествующего мирового культурного процесса, прежде всего в эпоху Итальянского Возрождения, можно констатировать: сам аромат и дух времени, связанный с расцветом искусства, раскрепощением личности, торжеством гуманизма как вероисповедания — всё это сближает разделенные пространством и временем две эпохи, хотя очевидно их «лица необщее выражение», обусловленное духом времени и типом национального мышления.

Новая русская культура, классическая литература XIX в. рождались на рубеже эпох. Еще были живы литературные патриархи XVIII в. — Державин, Дмитриев, Карамзин, но ситуация «уже не» и «ещё не» как период брожения, перепутья настойчиво заявляла о себе. Обостренная политическими событиями самого начала века, связанная не только с дворцовым переворотом 1801 г., но и рождением дворянской оппозиции, эта социокультурная ситуация была тесно вписана в новое мышление и новое сознание. «Время, вперед!» — в этом призыве голоса истории и культуры, языка и философии, искусства и политики были неразделимы.

Архитектурный стиль ампира, проявивший свои зримые черты в творениях А. Воронихина и М. Казакова, С. Тончи и А. Витберга, символизировал мощь русской Империи, но вместе с тем выражал духовную силу народа-победителя в Отечественной войне 1812 г. Казанский собор в Петербурге, внешне

напоминая собор святого Петра в Риме, демонстрировал прежде всего своеобразие национального зодчества. Бурный всплеск монументальной скульптуры в памятниках И. Мартоса, С. Пименова, В. Демут-Малиновского, П. Клодта отражал масштаб и направление художественных поисков. Открытие в 1834 г. на Дворцовой площади в Петербурге Александровой колонны, «Александрийского столпа» стало событием общенационального значения. «Не вся ли это Россия? — писал в «Воспоминании о торжестве 30-го августа 1834 года» В.А. Жуковский, — Россия, созданная веками, бедствиями, победою?»¹

Путь русской живописи от «Последнего дня Помпеи» Карла Брюллова к «Явлению Мессии народу» Александра Иванова знаменателен. Идет поиск нового языка, нового художественного мышления, национальной идеи. Это с поразительной силой выразил Н.В. Гоголь в своих статьях, посвященных этим картинам.

Военная галерея Зимнего дворца Д. Доу, включающая около 300 портретов героев Отечественной войны 1812 г., замысел живописного собрания декабристов и их жен Н. Бестужева, образы деятелей русской культуры в творениях К. Брюллова, О. Кипренского, В. Тропинина, Г. Гиппиуса, акварельные портреты представителей русского дворянства П. Соколова и крестьянских типов А. Венецианова, графика и искусство медальера Ф. Толстого, жанровые сцены П. Федотова — эпоха и люди оживали в русской живописи 1810—1840-х годов, а русские художники пытались уловить бег времени и запечатлеть его дух. Прижизненные портреты Пушкина (а их до нас дошло более десяти), Жуковского, Лермонтова, Гоголя свидетельствуют, что виднейшие представители литературы были не просто объектами живописи, но и героями времени. Их визуальный облик и их вербальный образ были тесно взаимосвязаны.

Активно в русское бытовое и культурное сознание врывается в это время театр. Театральность, как убедительно показал Ю.М. Лотман, определяла «поведенческий текст» русской куль-

¹ Жуковский В.А. Полное Собр. соч.: в 12 т. СПб., 1902. Т. 10. С. 31.

туры, глубинную связь человека и искусства, слова и дела, жеста и подлинных эмоций, «проникновение искусства в жизнь»² В драматургии В.А. Озерова «идеи сентиментализма, поднятые на уровень героики»³ в самом начале века, дали толчок для развития театрального стиля. Четыре трагедии Озерова: «Эдип в Афинах» (1804), «Фингал» (1805), «Димитрий Донской» (1807), «Поликсена» (1809), представленные на сценах московских и петербургских театров в течение 1804—1825 гг. около 180 раз, в сопряжении античных, классицистических и национальных сюжетов, переложенных на язык чувствительности, создавали особую атмосферу экзальтации. Не случайно в 1914 г. Осип Мандельштам в стихотворении «Есть ценностей незыблемая скала...» сказал: «И для меня явление Озерова — Последний луч трагической зари»⁴, тем самым подчеркнув масштаб его трагедий в истории русского театра.

Водевиль А. Шаховского и балеты Дидло, закулисная жизнь, связанная с конкуренцией актеров, открытие Шекспира и Шиллера — всё это превращало театр из зрелища в зеркало жизни. «Живые картины», домашние театры интимизировали театральное пространство, превращая его в сценическую площадку ежедневной жизни. Вместе с тем появление «Горя от ума» Грибоедова, пушкинского «Бориса Годунова», гоголевской комедии-графии, лермонтовского «Маскарада» выявляло общественную природу театра, его мироиздательную функцию, роль театра как «второго университета», раздвигала пространство сцены до пространства бытия.

Ритмы эпохи, мелодии времени, звучащая душа нации выразились в музыкальной культуре 1800—1830-х годов, прежде всего в стихии романса, который был неразрывно связан с мелодикой русской народной песни. Классикой жанра стали романсы

² Лотман Ю.М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 635.

³ Мордовченко Н.И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 53.

⁴ Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1976. С. 222.

А. Алябьева, А. Варламова, А. Верстовского, А. Даргомыжского, А. Гурилева, М. Глинки. «Соловей» на слова А. Дельвига и «Вечерний звон» на слова И. Козлова обессмертили имя Алябьева, пушкинская «Черная шаль» нашла новую жизнь в музыке Верстовского, «Я помню чудное мгновенье» на музыку Михаила Глинки соперничало с пушкинским шедевром. Романсы А. Варламова «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан», «Что отуманилась, зоренька ясная» и А. Гурилева «Матушка, голубушка», «Ласточка» открывали просторы для сближения салонной и народной культуры. Показательно, что в репертуар русской лирики этого времени вошли на правах самостоятельных жанров «песня» и «романс».

Рождение национальной оперы отмечено поисками А. Верстовского, А. Даргомыжского, М. Глинки. Если «Аскольдова могила» (1835) Верстовского вводила в русское оперное искусство историческую проблематику и фольклорные мелодии, то «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») М. Глинки стала торжеством русского оперного искусства, а 27 ноября 1836 г., день ее премьеры, можно считать днем рождения национальной оперы. В 1842 г. появится вторая опера Глинки «Руслан и Людмила» — дань пушкинскому гению и символ глубинной связи музыки и литературы. Звуки и ритмы «Камаринской», «Вальса-фантазии» Глинки словно аккомпанировали легкому дыханию эпохи и духу национального самосознания.

Вся стихия русской музыки этого времени пропитана, озвучена голосами русских поэтов. Именно лирика правит бал на этом музыкальном смотре.

Русский Ренессанс, и в этом, наверное, его национальное своеобразие, глубоко литературоцентричен. Особая роль литературы, поэтического слова в русской культуре XVIII в. во многом определялась позицией общественного человека, связанного с государственной службой. Именно ода и сатира формировали модель поэзии как ораторского и публицистического жанра. В русской лирике первой трети XIX в. особое место принадлежит частному человеку, открытому миру, «всем впечатлениям бытия». Его рефлексия заполняет всё пространство жиз-

ни, устремляется к субстанциальным проблемам. Элегия, песня, дружеское послание становятся формами времени. Многоголосие русской поэзии поистине ренессансно; оно следствие много-стороннего взгляда на окружающую жизнь. Гоголь сравнивал русскую поэзию с «разнозвонными колоколами» или «бесчисленными клавишами одного великолепного органа». «Поэзия наша, — говорил он в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», — пробовала все аккорды, воспитывалась литературами всех народов, прислушивалась к лирам всех поэтов, добывала какой-то всемирный язык затем, чтобы приготовить всех к служению более значительному»⁵. «Всечеловеческая отзывчивость» русской поэзии отражала эпоху своеобразного возрождения русской нации, ее патриотическую и гражданскую экзальтацию.

Итак, Русский Ренессанс определил идеологию и философию времени, а причинно-следственная связь ренессансного мышления и русской историософии диалектична.

Исторический контекст русской культуры

Русскую культуру этого времени невозможно представить без большого исторического контекста. Это была эпоха бурных общественно-политических потрясений, время своеобразной перестройки сознания. Еще были живы в памяти поколения уроки Великой французской революции, идеология просветителей, этико-философские открытия Вольтера, Руссо входили в генетическую систему национального мышления, рождая целое поколение вольтерьянцев и руссоистов. Но европейский опыт и уроки революций уже соотносились с потрясениями и открытиями собственной истории, прежде всего с событиями Отечественной войны 1812 г. Главное следствие и последствие этих судьбоносных для России событий — рождение национального самосознания, ощущение духовной силы русского человека и

⁵ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. VIII. Изд. АН СССР, 1952. С. 407.

всей нации. Заграничные походы русских войск, военные кампании 1805—1807 гг., партизанское движение, изгнание Наполеона из России, пожар Москвы в 1812 г. и вступление русских войск в Париж в 1813 г. — всё это открывало глаза на мир и рождало новое зрение, новый взгляд. Русские в 1812 г. — это новое поколение «молодых генералов», это «эскадроны гусар летучих», это Власы и Карпы, поднявшие «дубину народной войны». Чувство национального достоинства, социальной несправедливости, высшей гуманности обострялось. История была уже не только в умах, но и в сердцах нации.

«Он наш последний летописец и первый историограф», «подвигчестного человека» — эти пушкинские характеристики афоризмы точно передают масштаб подвижнической деятельности Н.М. Карамзина, автора «Истории государства Российского», величайшего памятника русского национального самосознания. В течение почти четверти века, с 1803 по 1826 г., основоположник русского сентиментализма, автор «Писем русского путешественника» и «Бедной Лизы», журналист энциклопедического масштаба, «постригся в историки». Но его «постриг» не был бегством от современности. В атмосфере патриотического подъема 1812 г. и «гражданской экзальтации» декабристских 1820-х годов он разжигал костер национального чувства, как Колумб, открывая русским Древнюю Русь и татаро-монгольское иго, междоусобицы и злодеяния Ивана Грозного, трагедию Бориса Годунова, освоение Сибири и русско-шведские войны.

Сюжеты русской истории, документированные самым тщательным образом и вместе с тем изложенные страстно, языком художника, входили в плоть русской словесной культуры, в русское общественное сознание. С удивительным стратегическим чутьем и тактическим мастерством Карамзин «кормил» русское общество его историей: сначала в 1818 г., обрушив на него сразу 7 томов, чтобы оно с головой погрузилось в море исторических страстей, насладились их разгулом и размахом, а затем в 1821 г. вылил на него ушат ледяной воды, рассказав о злодеяниях Ивана Грозного. Фрагменты из своего творения он

читал на заседаниях «Арзамаса» еще до публикации; полемика об этом сочинении на страницах журналов будоражила всех. «История» Карамзина не была памятником или бесстрастной летописью; она без ложных и прямолинейных аллюзий была современной в высшем смысле этого слова, ибо в ее подтексте ощущались и отзвуки Великой французской революции, и уроки пугачевщины, и масштаб Отечественной войны, и опасность деспотии. Историю государства Российского он рассматривал прежде всего как носитель идеи государственной целостности, как выразитель самобытности национального характера, как мудрый просветитель.

«История» Карамзина — это тоже своеобразная портретная галерея русских героев. И автор не делает социальных различий: русский народ предстает у него в единстве национального духа. Образы военачальников, праведных правителей, простолюдинов воплощают лучшие черты национального характера.

Карамзинская «История» в высшей степени художественное произведение. Принципы исторического повествования, включающие самые разные нарративные стратегии, то, что будет обобщено в трудах представителей французской романтической историографии Гизо, Тьерри, Баранта и поэтически выражено в исторических романах Вальтера Скотта, подготовили «Думы» Рылеева, пушкинскую трагедию «Борис Годунов», всю деятельность Пушкина-историка, открытия русского исторического романа от «Юрия Милославского» М. Загоскина и «Ледяного дома» И. Лажечникова до «Тараса Бульбы» Гоголя и «Капитанской дочки». Карамзин поистине приучил русское общество и русскую словесную культуру мыслить историософски.

Русская история 1800–1830-х годов как реальность и карамзинская «История» как ее словесное выражение заявляли о своей «всечеловеческой отзывчивости». Остро осознанное, перечувствованное «свое» способствовало более глубокому проникновению в «чужое». Образ Наполеона и проблема наполеонизма — органическая составляющая русского литературного процесса от Жуковского до Гоголя. Греческая тема как высшее выражение национально-освободительного движения заполняет пространство русской поэзии 1820-х годов. Образы испанско-

го революционера Риего и главы гетерии Ипсиланти, этеристов и карбонариев входят в литературный и общекультурный лексикон эпохи.

Диалог культур

Феномен бурно развивающегося искусства перевода, рождение «гения перевода» Жуковского, открытие поэтических миров Гете и Шиллера, Байрона и Вальтера Скотта — в этом же ряду и историко-литературном контексте эпохи. Если Петр Великий «в Европу прорубил окно», то русский образованный дворянин первых десятилетий XIX в. смело открыл дверь в европейский мир, постигая тайны европейского законодательства в Париже, премудрости идеалистической философии в университетских центрах «Германии туманной», основы политэкономии и парламентаризма в Англии, прелести демократии и передовые системы педагогики в Швейцарии, сокровища музыкального и изобразительного искусства в Италии, проникая в экзотику Испании. Вырабатывалась столь необходимая для русского сознания толерантность мышления и намечался диалог культур. Достаточно хотя бы одним глазом посмотреть на регулярно появляющиеся в популярных русских журналах («Московский телеграф», «Современник») «Хроники русского» Александра Тургенева, чтобы это понять и почувствовать. На страницах «Хроник русского», своеобразном промежуточном звене между «Письмами русского путешественника» Карамзина и «Былым и думами» Герцена, история и современность, русский и европейский мир вступали в диалог, чтобы в «чужом» рассмотреть «своё» и «своё» поверить «чужим». Этот «кипяток, сочный бульон из животрепещущей утробы настоящего» (как Пушкин определил публицистику Тургенева) формировал новый взгляд на жизнь и окружающий мир.

Выражая свое впечатление от встречи с «Рафаэлевой мадонной» в Дрезденской галерее в 1821 г., Жуковский заметил: «душа распространяется». Это определение носилось в воздухе. Чувства бурлили и «умы клокотали». Гуманизм как мирозиж-

дательная сила во всех своих вариантах: и в филантропической деятельности поздних масонов с их призывом «Спешите делать добро!», и в поисках любомудров, проповедующих силу мудрости и истины, и в самопожертвовании на полях сражений Отечественной войны 1812 г., и в устремленности на борьбу декабристов с «хамами»-крепостниками, и в подвиге самоотречения жен декабристов, и, конечно же, в пафосе русской литературы с ее стремлением «глаголом жечь сердца людей» и «лелеющей душу гуманностью» — оплодотворял русскую словесную культуру и «разрыхлял русскую душу».

Патриотический энтузиазм, гражданская экзальтация, философская рефлексия — так условно можно обозначить вехи на пути русского общества, национального сознания от 1810-х к 1830-м годам. Отечественная война 1812 г., движение декабристов и восстание на Сенатской площади 14 декабря 1825 г., последекабристская эпоха «безвременья», ознаменованная трагической гибелью Пушкина в 1837 г. и Лермонтова в 1841-м — три этапа русского исторического процесса этого времени. И как отражение и выражение этих общественно-исторических явлений — три стадии литературного развития, которые с хронологической точностью почти невозможно определить, но вехи на этом пути вызревания новой русской культуры обозначить трудно: 1810-е, 1820-е, 1830-е годы.

От ранних романтических веяний и выработки языка и стиля новой лирики к оформлению и становлению русского романтизма как художественной системы к открытиям в области лиро-эпоса и романа в стихах и, наконец, к «поэзии действительности», к прозе и ее романным модификациям — пушкинской «Капитанской дочке», лермонтовскому «Герою нашего времени», гоголевским «Мертвым душам».

Новый человеческий тип как герой времени

Определяя своеобразие и лицо новой эпохи, Ю.М. Лотман писал: «Основное культурное творчество этой эпохи проявилось

в создании *человеческого типа*»⁶. Уже один взгляд на портретные галереи героев эпохи рождает мысль если не о массовости, то о распространенности этого типа. Снятые парики и мундиры, «кудри черные до плеч», домашность облика и в то же время огонь в глазах, «буйство молодое» — следствие открытости всем «впечатленьям бытия». Многочисленные дружеские послания как форма времени фиксируют диалог родственных душ, атмосферу споров.

Два учебных заведения — Благородный пансион при Московском университете и Царскосельский лицей — открыли свои двери для «русских мальчиков» переходной эпохи. Московский университетский благородный пансион, во главе которого стояли поздние русские масоны, прежде всего И.П. Тургенев, И.В. Лопухин, А.А. Прокопович-Антонский, приоритетным считал духовное образование своих воспитанников. Их настольными книгами и учебниками нравственности были сочинения директора пансиона И.П. Тургенева «Познание самого себя...» и главного идеолога И.В. Лопухина «Духовный рыцарь...» и «О внутренней церкви...». Сама атмосфера пансиона, свято хранимая воспитателем и наставником А.А. Прокоповичем-Антонским, человеком высоких духовных качеств и редкой отзывчивости, способствовала развитию творческого потенциала пансионеров. Пансионские издания, организованное в 1801 г. Дружеское литературное общество были у истоков нового поэтического мышления. На заседаниях этого общества звучали речи о путях развития русской культуры. Идеалы шиллеровского свободолюбия, так отчетливо прозвучавшие в переводе его оды «К радости», совместная работа Андрея Тургенева, Жуковского и Мерзлякова над переложением «Страданий юного Вертера» Гете, становились катехизисом молодых энтузиастов. Душа общества, его идеолог Андрей Тургенев в своей речи «О русской литературе» впервые остро поставил проблему ее национального своеобразия через обращение к истории. Дружеское литературное общество

⁶ Лотман Ю.М. Поэзия 1790—1810-х годов // Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 10. *Курсив автора.*

стало колыбелью поэтического гения Жуковского. Его ранние франклиновы дневники, памятники философии нравственно-го самоусовершенствования, речи на заседаниях о страстях, о дружбе, неистовое самообразование и жажда полезной деятельности, первые поэтические и прозаические опыты воссоздают духовную жизнь нового поколения.

Не случайно рядом с Жуковским оказываются четыре брата Тургеневы: Андрей, Александр, Сергей, Николай. Уроки своего отца, просветителя и талантливого педагога Ивана Петровича, они пронесут через всю жизнь, и Жуковский войдет в их семейство на правах духовного брата. Жизнь жестоко разбросает братьев по всему свету: преждевременно уйдет из жизни «юноша-гений» Андрей Тургенев, сойдет с ума молодой и блестящий дипломат Сергей Тургенев, воплотив в своей судьбе жизненную модель «горя от ума», окажется персоной нон грата, по существу первым русским диссидентом идеолог декабризма, талантливый политэконом, автор «Опыта теории налогов» и замечательных мемуаров «Россия и русские» Николай Тургенев, и гражданин мира, автор «Хроник русского», мятущаяся душа, один из собеседников Пушкина, проводивший его в последний путь, Александр Тургенев, простудившийся на Воробьевых горах, в пересыльной тюрьме, помогая «униженным и оскорбленным», успокоится на кладбище Ново-Девичьего монастыря в 1845 г. Их пути и судьбы, так тесно и неразрывно переплетенные с духовной Одиссеей Жуковского, — воплощение нового типа человеческой личности, людей совести и чести. Из стен Московского университетского пансиона в разное время, но в одну эпоху выйдут братья Кайсаровы и Лермонтов.

Царскосельский лицей, и прежде всего первый, пушкинский выпуск — это уже другое время, эпоха патриотического подъема, связанного с событиями Отечественной войны 1812 г. Лицейское братство стало воплощением общенационального единства. Идеи свободолюбия обретают ярко выраженную национальную прописку. Юные лицеисты, как и их предшественники — пансионеры Московского университета, творят свои поэтические миры. Дельвиг, Кюхельбекер, Илличевский и, конечно же, молодой Пушкин делают поэзию частью своего образования и воспи-

тания, да и просто ежедневного существования. Дух лицейского братства — это прежде всего атмосфера сотворчества и особого «поведенческого текста».

Становление нового человеческого типа, открытого миру высоких гуманистических идеалов, личности, свободной в своем выборе, было важным моментом формирования русской интеллигенции как особой духовной генерации. Московский университетский пансион и Царскосельский лицей противопоставили официальному человеку частного человека. Это были поистине «генералы своих судеб». Ярчайшим выражением этого типа стали Андрей Болконский и Пьер Безухов, герои толстовской эпопеи «Война и мир», современники и сопластники людей 1800—1820-х годов. Их духовные и умственные искания сконденсировали в себе феномен жизнестроительства как нравственной философии.

Философская картина мира

Философская картина мира в данную эпоху подвижна, изменчива и на первый взгляд кажется даже эклектичной. Неслучайно уже в 1820-е годы философия эклектизма французского историка и социолога Виктора Кузена была востребована в России, и ее пропагандистом становится редактор популярного журнала «Московский телеграф» Николай Полевой.

В генах русской философской мысли всегда была сильна просветительская закваска. Идеи и дух русского Просвещения, помноженные на интерес к вольтерьянству, руссоизму, пафосу французской «Энциклопедии», не удалось искоренить никаким новым веянием. Но сомнение в их безусловности закрадывается в русское сознание. Позднее русское масонство объявляет поход против Вольтера, критикует его атеистическо-материалистический дух и разъедающий скепсис. Подвергаются анализу и рационалистические теории, связанные с эстетической нормативностью и этической ортодоксальностью. Мистико-религиозные учения пока еще робко просачиваются в русскую философскую мысль. Но оказываются востре-

бованными идеи нравственной философии, как ее называли «практической философии», Франклина, Шефтсбери, Энгеля и Виланда, Вейсса и Дюкло. Теория органического развития Гердера обращает взор русских к его фундаментальному сочинению «Идеи к философии истории человечества». Проблема внутреннего человека выдвигалась в центр философской рефлексии.

1820-е годы и атмосфера гражданской экзальтации пробудили интерес к концепциям утопического социализма. В политических программах декабристов занимают свое место теории французских мыслителей Сисмонди и Сея. Михаил Лунин лично знакомится с Сен-Симоном. Идеи Оуэна, Ламенне, Луи Блана, Кабе пропагандировал в «Хрониках русского» А.И. Тургенев. О чтении важнейших сочинений английских политэкономов, прежде всего Адама Смита, широко известно: даже пушкинский Евгений Онегин увлекся его трудами. В русское культурное сознание 1830-х годов входит французская романтическая историография эпохи Реставрации, сочинения Гизо, Минье, Тьера, Баранте.

И всё это не просто круг чтения русской интеллигенции 1820—1830-х годов, но и объект пристального осмысления, споров, творческой рефлексии. Достаточно посмотреть на круг чтения, состав библиотек Жуковского, Пушкина, В.Ф. Одоевского, чтобы почувствовать это.

И все-таки магистральным направлением русского философского образования, важнейшей составляющей философской картины мира становится идеализм как система, как мировидение и жизнестроительство. Именно идеализм, по точному выражению Л.Я. Гинзбург, становится «средоточием духовной жизни»⁷. Нет необходимости говорить об истории русского идеализма, филиации его идей⁸. Важно другое: входя

⁷ Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 51.

⁸ Достаточно обратиться к некоторым специальным исследованиям. См.: Каменский З.А. Русская философия начала XIX в. и Шеллинг. М., 1980; Он же. Московский кружок Любомудров. М., 1980; Володин А.И. Гегель и русская социалистическая мысль XIX века. М., 1973; Манн Ю. Русская философская эстетика. М., 1979.

в русское сознание, немецкая классическая философия, фундаментальные труды и системы Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, проходили, говоря словами Герцена, «через врата действительности», точнее, через врата российской реальности. Не случайно русский идеализм называют просветительским, антропологическим. Вопросы духовной жизни и свободолюбия, нравственные проблемы личности, этика реального поведения, экзистенциального выбора были неразделимы в этом процессе постижения философии идеализма. Идеализм стал философской основой формирующегося русского романтизма, но вместе с тем его просветительский, антропологический пафос способствовал пересечению идей национально-освободительного и этико-философского движения. Когда рядом с декабристами формируется целое содружество «декабристов без декабря», когда у кормила альманаха «Мнемозина» оказываются рядом декабрист В.К. Кюхельбекер и Любомудр, князь В.Ф. Одоевский, когда на страницах декабристского издания «Полярная звезда» своим автором является Жуковский, то становится очевидным: идеализм в России больше чем философия, или, точнее, не совсем философия. Это идеология духовной жизни пробуждающегося общества, мироощущение молодой русской интеллигенции.

Два явления русской философской жизни становятся ее репрезентантами — Общество Любомудров и «Философическое письмо» П.Я. Чаадаева. И опять, не имея возможности говорить об этом подробно и не ощущая в том необходимости, ибо этому посвящена огромная и специальная литература, констатируем следующие моменты.

Во-первых, Общество Любомудров, «архивные юноши», московский кружок Любомудров (1823—1825 гг.), его печатный орган «Московский вестник» (1827—1830) — ярчайшее проявление сознательной деятельности по формированию национальной философии, первый опыт создания философского сообщества в России. Уже в своей номинации члены общества ориентировались на традиции русского Любомудрия, заложенные в русской культуре XVIII — начала XIX в.: у масонов, Радищева и Новикова, в статьях И. Давыдова и трактатах А.И. Галича, и подчеркива-

ли принципиальное отличие от французской просветительской философии. Вместе с тем их образ «истинной, небесной философии» соотносился с поисками Шеллинга и идеалистическими системами немецкой классической философии.

Во-вторых, это была своеобразная лаборатория выработки нового типа мышления, школа русской философской эстетики.

В-третьих, сама человеческая генерация «архивных юношей» (это определение связано с тем, что многие из них служили в московском Архиве Коллегии иностранных дел, хотя в этом определении мог скрываться и иронический подтекст, указывающий на оторванность от жизни), сам человеческий тип, воплощенный в личностях председателя Общества В.Ф. Одоевского и секретаря Д.В. Веневитинова, его членов И.В. Киреевского, А.И. Кошелёва, Н.А. Мельгунова, Н.М. Рожалина, В.П. Титова, С.П. Шевырёва, тяготевшим к ним М.П. Погодина и А.С. Хомякова, — формируют новый тип сознания, образ русского фаустианца как воплощения неустанного поиска, споров о путях национального развития и русской идее. Путь некоторых из Любомудров к славянофильству — тому свидетельство. Культ Гёте, переводы его сочинений, прежде всего «Фауста», образ русского Фауста в «Русских ночах» Одоевского — конкретизация этого «поведенческого текста» Любомудров.

В-четвертых, «Московский вестник» как печатный орган Любомудрия дал толчок к становлению нового типа русского журнала — энциклопедического, с установкой на методологические проблемы философской эстетики. Само заглавие журнала, полемически отсылающее к «Вестнику Европы», у руля которого в разное время стояли Карамзин и Жуковский и в центре которого были общепросветительские европейские ценности, ориентировало на проблемы национального мышления, на вопросы почти локальной московской жизни, но понятой как «средоточие духовной жизни» русского общества вообще.

Далеко не случайно, при всей сложности взаимоотношений «Московского вестника» и Пушкина, именно Любомудры, прежде всего Веневитинов и Киреевский не просто поддерживали возвратившегося из ссылки поэта в драматический период его жизни, но и сказали о нем едва ли не главные слова как о поэте

национального масштаба. В сентябре-октябре 1826 г. в доме Веневитиновых Пушкин впервые знакомит московскую публику с трагедией «Борис Годунов». 1828 г. в «Московском вестнике» — поистине «год Пушкина». Пушкин не только печатается в каждом номере журнала, знакомя публику со своими шедеврами: стихотворениями «Стансы», «Пророк», «Зимняя дорога», «Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем», строфами из «Евгения Онегина», но и в критическом отделе его имя в центре литературной жизни времени. Именно на страницах журнала: от статьи Веневитинова о первой главе «Евгения Онегина» к «Обозрению русской словесности за 1827 год» Шевырева и программной статье И.В. Киреевского «Нечто о характере поэзии Пушкина» — вырабатывается методология подхода к пушкинскому творчеству, его оценка с позиций философской критики.

Наконец, в-пятых, именно в недрах любомудрия зарождается то направление русской словесной культуры, которое можно назвать философским. Поэзия Веневитинова, проза Одоевского, переводческая деятельность Рожалина, книга Мельгунова (соавтор немецкого писателя Кенига) «Литературные картины из России», вышедшая в Германии, критико-эстетические статьи Веневитинова, Киреевского, Шевырева, историософия Погодина, теологические труды Хомякова способствовали сближению философии и литературы, выявлению ее метафизического потенциала, пропаганде идей немецкой классической философии.

Если любомудрие, хронологически и концептуально перекликающееся с идеями просветительского идеализма декабристской эпохи, стало важным фрагментом русской философской картины мира 1820-х годов, то вся деятельность П.Я. Чаадаева и прежде всего первое «Философическое письмо» (опубликовано в журнале «Телескоп» за 1836 г., № 15) было «выстрелом в ночи» (А.И. Герцен) 1830-х годов, последекабристской эпохи. Философская рефлексия Чаадаева в большей степени идеологична, ибо направлена не столько к проблемам чисто философским, сколько к вопросам исторического и религиозного пути России. «Письмо Чаадаева, — писал Ап. Григорьев, — <...> было тою перчаткою, которая разом разъединила два дотоле еще если не сое-

диненные, то и не разъединенные лагеря мыслящих и пишущих людей. В нем впервые *неотвлеченно* поднят был вопрос о значении нашей народности, самости, особенности, до тех пор мирно покоившийся, до тех пор никем не тронутый и не поднятый»⁹.

«Философическое письмо» стало катализатором русской мысли в постановке сущностных проблем национального бытия. Резкость позиции по отношению к историческим фактам, к религиозным ориентирам не свидетельствовала об антипатриотизме, космополитизме, нигилизме, критике православия и прославлении католицизма, в чем обвиняли Чаадаева, объявив его сумасшедшим. Его письмо из Некрополиса по своему пафосу сродни «Мертвым душам» Гоголя. Это тоже страстный призыв: «Будьте живыми, а не мертвыми душами!» и так же остро звучащий вопрос: «Русь, куда ж несешься ты?»

В «Апологии сумасшедшего», своеобразном постскриптуме к «Философическому письму», Чаадаев отчетливо выявил природу своей странной любви к России: «Я не научился любить свою родину с закрытыми глазами, с преклоненной головой, с запертыми устами»¹⁰.

В своих «Философических письмах» (а их было, кроме опубликованного первого, еще семь) Чаадаев обращается к чисто философским проблемам познания, времени и пространства, параллелизма материального и духовного миров. Но именно первое письмо стало фактом русского общественного и культурного сознания 1830-х годов. В недрах своей страстной и живой философии, ибо еще до публикации «Философического письма» его автор был, по словам П.А. Вяземского, «преподавателем с подвижной кафедры»¹¹, а после его публикации «Басманный затворник» стал самым знаменитым человеком, к нему шли на поклон, как к святому, Чаадаев выявил историософский и антропоцентрический потенциал русской философской мысли.

⁹ Григорьев Аполлон. Эстетика и критика. М., 1980. С. 177. *Курсив автора.*

¹⁰ Чаадаев П.Я. Статьи и письма. М., 1989. С. 157.

¹¹ Вяземский П.А. Стихотворения. Воспоминания. Записные книжки. М., 1988. С. 371.

И почти всю свою сознательную жизнь рядом с Чаадаевым был Пушкин. История их личных и творческих отношений — важная страница русской культуры, философских университетов русской словесности. В предсмертном, неотправленном письме к Чаадаеву Пушкин высказал свое мнение о «Философическом письме», и трудно сказать, как бы отнесся к ней друг-наставник. Но в этих словах — весь Пушкин как воплощение русского национального сознания. «Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора — меня раздражают, как человек с предрассудками — я оскорблен, — но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал»¹².

Движение русской философской мысли 1800—1830-х годов, несмотря на кажущуюся утилитарность и внешнюю эклектику, отражает общие тенденции Русского Ренессанса — поступательное развитие гуманистических идей, связанных с проблемами национального самосознания и формирования нового типа личности — героя своего времени. Отсутствие строгой системности компенсировалось, а точнее, оживлялось пафосом созидания новой исторической и эстетической реальности, атмосферы национального подъема.

Золотой век русской поэзии и пушкинская эпоха

И, конечно, не случайно в центре этого процесса русской философской и эстетической рефлексии был Пушкин. Золотой век русской поэзии и пушкинская эпоха — эти два явления диалектично взаимосвязаны. Обилие поэтических имен и творческих индивидуальностей, разнообразие жанрово-стилистических тенденций и типов лирического героя, всплеск книжной продукции, связанной с изданием именно поэтических сборников, приоритет поэтических рубрик в альманахах и журналах 1800—1820-х годов, вторая жизнь лирики в музыкальных интерпрета-

¹² Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М., 1965. Т. 10. С. 875.

циях, наконец, и прежде всего — своеобразие нового языка русской лирики, ее новой мелодики — во всем этом и за всем этим тень Пушкина.

Русский Ренессанс многолик, но все-таки его визитная карточка, его главное лицо — неповторимая личность Пушкина. Он сконцентрировал в себе лучшие черты «русского человека в его развитии», природу национального гения, «всечеловеческую отзывчивость» русской культуры. Его всеобъемлющий поэтический дар озолотил век бурного расцвета поэзии.

Когда мы начинаем говорить о пушкинской эпохе, то сразу же перед глазами возникает особое обаяние, очарование рыцарской культуры. Не случайно рыцарский дискурс столь значим в сознании эпохи: от «Духовного рыцаря» И.В. Лопухина, «Рыцаря нашего времени» Карамзина, перевода «Дон Кишота» Жуковским и его рыцарских баллад к пушкинским «Жил на свете рыцарь бедный», «Сценам из рыцарских времен», лермонтовскому «Пленному рыцарю» и рыцарям Запорожской Сечи из «Тараса Бульбы» Гоголя, к характеристикам реальных деятелей эпохи — «рыцари, кованные из чистой стали», «рыцари лихие Любви, Свободы и вина». И эти рыцари, столь живые и неистовые, — символический образ солнечного гения Пушкина, «невольника чести».

И здесь уместнее предоставить слово А.А. Ахматовой, потому что лучше о пушкинской эпохе сказать невозможно. В своем «Слове о Пушкине» она сказала: «Вся эпоха (не без скрипа, конечно) мало-помалу стала называться пушкинской. Все красавицы, фрейлины, хозяйки салонов, кавалерственные дамы, члены высочайшего двора, министры, аншефы и не-аншефы постепенно начали именоваться пушкинскими современниками, а затем просто опочили в картотеках и именных указателях (с перевранными датами рождения и смерти) пушкинских изданий.

Он победил время и пространство.

Говорят: пушкинская эпоха, пушкинский Петербург. И это уже к литературе прямого отношения не имеет, это что-то совсем другое. В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда. Про их великолепные дворцы

и особняки говорят: здесь бывал Пушкин, или: здесь не бывал Пушкин. Всё остальное никому не интересно. Государь император Николай Павлович в белых лосинах очень величественно красуется на стене Пушкинского музея; рукописи, дневники и письма начинают цениться, если там появляется магическое слово “Пушкин”...»¹³

Русский Ренессанс нашел в Пушкине свое ярчайшее выражение. И его высшее воплощение — Золотой век русской поэзии, торжество культуры как типа национального самосознания.

¹³ Ахматова А.А. Сочинения: в 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 6—7.

Литературная жизнь и литературная борьба 1800—1830-х годов

«Уже не» и «ещё не»: феномен неоклассицизма. Карамзинизм как предчувствие новой литературы. Споры вокруг проблем литературного языка и нового мышления. Архаисты и новаторы. Жизнь литературных обществ и салонов. «Беседа» и «Арзамас»: историко-литературный смысл их полемики. Споры вокруг путей развития национального искусства. От «Арзамаса» к арзамасскому братству и пушкинскому кругу писателей. Журналы и альманахи: пути и перепутья литературной борьбы. Феномен Булгарина. Пушкинский «Современник» и торговое направление в литературе 1830-х годов. На путях рождения новой прозы.

Проблема литературного языка и нового мышления

Переходная ситуация рубежа веков актуализировала в литературной жизни начала XIX в. проблему «уже не» и «еще не» как эстетическую реальность. Уходил в прошлое век классицизма и рационалистической эстетики; эпигоны сентиментализма дискредитировали стилистические новации Карамзина, превращая чувствительность в слезливость и перифрастичность. Поиск нового стиля, синтезирующего гражданские и просветительские принципы классицизма и гуманистические идеи сентименталистской антропологии в воссоздании мира маленького человека и образа автора-сочувственника, способствовал рождению феномена неоклассицизма. Драматургия Озерова, поэзия Гнедича, Боброва, Мерзлякова с наибольшей полнотой и зримостью зафиксировали этот процесс.

И почти одновременно, опираясь на одический канон, прежде всего традицию философской оды Державина, уже в самом начале появляется так называемая кладбищенская элегия, ярчайшим и характерным образцом которой становится «Сель-

ское кладбище» Жуковского, вольный перевод из английского предромантика Томаса Грея, где «жалобы человека на жизнь» (В.Г. Белинский) вписаны в контекст просветительских идей социального равенства людей, где сентиментальная антропология и чувствительность становятся частью предромантической рефлексии и концепции лирического героя, «бедного поэта», носителя высоких чувств. Неоклассицизм и предромантизм становятся двумя жанрово-стилистическими изводами общей философии карамзинизма как сентиментализма в новых исторических условиях. Прозаические опыты позднего Карамзина: «Остров Борнгольм», «Сиерра Морена», «Чувствительный и холодный», «Моя исповедь», «Марфа-посадница» и особенно «Рыцарь нашего времени» — свидетельствуют об эволюции сентиментального стиля и концепции героя.

Карамзинизм 1800-х годов — это уже философия предромантической модели мира и нового стиля. Не случайно под знаменем карамзинизма объединяется новое поколение писателей, и что характерно: не прозаиков, а поэтов. Уйдя в 1803 г. в историографию, Карамзин остается живой фигурой литературного процесса, а его стилистическая манера прозаика оказалась востребованной лирикой начала века. Стиль и язык Карамзина актуализируются в элегическом творчестве романтиков, прежде всего раннего Жуковского.

Проблема литературного языка оказывается в центре литературной жизни 1800-х годов. По существу, это не столько языковая проблема, сколько проблема нового стиля мышления. Появление в 1803 г. «Рассуждения о старом и новом слоге русского языка» А.С. Шишкова актуализировало острейшую для русского культурного сознания проблему двуязычия. Одновременное существование в обществе русского и французского языков, затруднение даже самых «русских душой» (вспомним хрестоматийный пример с «Письмом Татьяны») изъясняться и писать по-русски — всё это рождало озабоченность о судьбах русского языка, о путях его развития. Шишков и карамзинисты в этом отношении не были антагонистами. В статье «О любви к отечеству и народной гордости» (1802) Карамзин писал: «Беда наша, что мы все хотим говорить по-французски и не думаем

трудиться над обработыванием собственного языка: мудрено ли, что не умеем изъяснять им некоторых тонкостей в разговоре?»¹⁴ Для Шишкова «обработывание собственного языка» не столько его усовершенствование, сколько возвращение к «старому слогу», ориентированному на церковнославянскую книжность, на языковую архаику. Казалось бы, в противовес карамзинистскому европеизму Шишков выдвигал принцип народности; свой «старый слог» он рассматривал как возвращение к истокам, к средневековой «мудрости».

Но проблема слога не была и не могла быть только лингвистической проблемой. Было очевидно, что речь идет о новом мышлении. Шишков резко выступает против заразы не столько русифицированных понятий как таковых, сколько против их революционного смысла. Слова «революция», «общество», «гражданин», «отечество», которые еще согласно указу Павла I считались крамольными и были запрещены к употреблению в печати, в «Рассуждении...» Шишкова подвергаются остракизму. Так, приводя примеры «ненависти к природному языку своему», он замечает: «По мнению нынешних писателей, великое было бы невежество, нашед в сочиняемых ими книгах слово *переворот*, не догадаться, что оное значит *révolution*, или по крайней мере *révolte*»¹⁵.

Сам Карамзин, чуждый полемике и с 1803 г. ушедший в историографию, не отреагировал публично на шишковские инвективы в адрес карамзинистов, но его молодые последователи начинают непримиримую борьбу со староверами. Столкновение «архаистов» и «новаторов», о котором впервые во весь голос заговорил еще в конце 1920-х годов Ю.Н. Тынянов, имело не узкий и специальный характер, связанный с реформой литературного языка, выработкой нового слога. За ним стояли проблемы методологического характера — создания, сотворения нового мышления и новой литературы.

¹⁴ Карамзин Н.М. Избранные сочинения: в 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 286.

¹⁵ Шишков А.С. Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. СПб., 1803. С. 27. *Курсив автора.*

«Беседа любителей русского слова» и «Арзамас»

История культурной жизни России 1800—1830-х годов — это прежде всего история многочисленных литературных обществ и сообществ. Одни из них были узаконены программами и уставами, следовали определенному регламенту; другие имели более свободный характер и напоминали европейские литературные салоны. Пятницы Жуковского, субботы Одоевского, московский салон Зинаиды Волконской и петербургский салон Софьи Пономаревой, несмотря на существенные различия, все-таки были отражением неформальной литературной жизни, где было место и серьезным разговорам, и знакомству с литературными новинками, и встречам со знаменитостями, музыкальным вечерам, и просто приятному времяпрепровождению.

Но за всеми этими формами самоорганизации литературных сил стояла общая тенденция к их консолидации, выработке собственной эстетической позиции, созданию собственных изданий. Здесь не было дискриминации и какого-либо отсева инакомыслящих, но постепенно здесь оставались «свои», то, что можно определить как «свой круг».

Магистральным направлением литературного движения эпохи, своеобразным репрезентантом эстетической и методологической позиции ее виднейших представителей становятся две проблемы — народность и историзм. Уже в самом начале века, в 1801 г. на заседании Дружеского литературного общества юный Андрей Тургенев в речи «О русской литературе» в полемике с самим Карамзиным остро поставил вопрос о национальном содержании литературы, о необходимости ее обращения к сюжетам из русской истории. Завершая свою речь, он так определяет миссию своеобразного Петра Великого для русской литературы: «Напитанный русскою оригинальностью, одаренный творческим даром, должен он дать другой оборот нашей литературе; иначе дерево увянет, покрывшись приятными цветами, но не показав ни широких листьев, ни сочных питательных плодов»¹⁶.

¹⁶ Литературная критика 1800—1820-х годов. М., 1980. С. 47.

И на протяжении 25 лет эта проблема будет постоянно выходить на поверхность литературной жизни: сначала в полемике о старом и новом слоге, затем в балладных дискуссиях, потом в дискуссиях о «Руслане и Людмиле» и утверждении декабристского взгляда на новейшую поэзию. Да и в 1830-е годы, в эпоху становления и утверждения новой прозы и русского исторического романа эти споры не замолкнут и не утихнут, набирая разбег для раскола русской мысли в 1840-е годы, рождения славянофилов и западников.

Итак, народность и историзм как два пароля эпохи обретают масштаб опорных методологических понятий. Об этом так много сказано и написано, что одно перечисление исследований и позиций потребовало бы создания специальной работы. Попробуем это рассмотреть на материале одного эпизода литературной жизни эпохи — истории и судьбы двух литературных обществ: «Беседы любителей русского слова» (1811—1816) и «Арзамасского общества безвестных людей» (1815—1818), которые уже давно в культурном обиходе получили сокращенные названия «Беседа» и «Арзамас».

Их возникновение и развитие происходит в самом эпицентре глобальных и судьбоносных для русского исторического сознания событий — Отечественной войны 1812 г., последующих европейских и русских реформ, взлета национального самосознания. Оба общества, несмотря на принципиальные отличия организационных форм, программных установок, эстетических принципов, остро чувствовали запросы и требования времени и пытались им соответствовать. На заседаниях этих обществ, в выработке их идеологии участвовал весь цвет русской культуры, все виднейшие представители литературы того времени.

По словам исследователя, «“Беседа” сразу же приобрела ритуальный и подчеркнуто официальный характер. <...> Действительные члены и члены-сотрудники распределялись по четырем “должностным разрядам” во главе с председателями: Державиным, А.С. Хвостовым, Шишковым и И.С. Захаровым, который позднее был заменен И.М. Муравьевым-Апостолом. Заседания происходили публично, в торжественной обстановке; велся протокол — “денник”, “дневник”, скрепляемый под-

писями членов и секретаря разряда. Порядок чтений был строго регламентирован. То, что читалось на открытых заседаниях <...> печаталось в книжках “Чтений” и “Беседы”»¹⁷. Своеобразным литературным лазутчиком был в «Беседе» И.А. Крылов, возможно, оставивший память о ее заседаниях в своей басне «Квартет», заканчивавшейся известным изречением Соловья: «А вы, друзья, как ни садитесь, // Всё в музыканты не годитесь».

Члены «Арзамаса» вовсе не были «безвестными людьми». Неслучайно в комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды», представление которой состоялось 23 сентября 1815 г. в Петербурге и стало поводом к созданию общества, «беседчик», известный сатирик и комедиограф князь А.А. Шаховской в лице балладника Фиалкина попытался высмеять дух новой русской поэзии, и не только уже популярного Жуковского, но и его литературных собратьев. 14 октября 1815 г. состоялось первое собрание арзамасцев, на котором присутствовали В. Жуковский (Светлана), Д. Блудов (Кассандра), Д. Дашков (Чу!!!), С. Уваров (Старушка), А. Тургенев (Эолова Арфа), С. Жихарев (Громобой). Постепенно круг «безвестных людей» расширился до 20 членов, среди которых были поэты П. Вяземский (Асмодей), К. Батюшков (Ахилл), Д. Давыдов (Армянин), А. Воейков (Дымная Печурка), В. Пушкин (Вот, Вот я Вас) и молодой А. Пушкин (Сверчок), литераторы, дипломаты, общественные деятели, будущие декабристы: Ф. Вигель (Ивиков Журавль), А. Плещеев (Черный Вран), Д. Северин (Резвый Кот), Д. Кавелин (Пустынник), П. Полетика (Очарованный Челнок), Н. Муравьев (Адельстан, или Статный Лебедь), М. Орлов (Рейн), Н. Тургенев (Варвик). Все они получили прозвища из баллад Жуковского, так как встали на защиту «нового рода поэзии». Но чем дальше, тем становилось очевиднее: дело же, конечно, было не в балладах, а в чем-то более существенном и значимом. Арзамасцы стали творцами новой русской культуры, новой литературной идеологии. По справедливому замечанию

¹⁷ Вацуро В.Э. В преддверии пушкинской эпохи // Арзамас: Сборник в двух книгах. М., 1994. Кн. 1. С. 13.

исследователя, «идет самоопределение новой общественно-литературной генерации»¹⁸.

Сама атмосфера «Арзамаса», ориентированная на домашность, неофициальность, внутреннюю свободу, с постоянным гусем (маленький провинциальный городок Арзамас славился своими гусями), шампанским, буффонадой и галиматьей, с красным фригийским колпаком на голове постоянно меняющегося председателя, отражена в речах членов общества и гекзаметрических протоколах неизменного секретаря Жуковского-Светланы. Когда их читаешь, сразу понимаешь: это свежее дыхание новой культуры, отражение нового мышления и мироощущения. Поистине, говоря словами Пушкина: «Какой избыток чувств и сил, // Какое буйство молодое!» Названия речей: «Речь Светланы члену Вот, лежащему под шубами», «Речь Резвого Кота члену Вот, стрелявшему в чудовище», «Речь члена Чу при целовании совы при вступлении в Арзамас члена И Вот» — уже словесная игра и озорство. Но протоколы Жуковского шутоэпопеи как с точки зрения формы, так и семантики гомерического, пародийного смеха. Вот лишь несколько примеров:

Сел Арзамас, и явилось в тот миг небывалое чудо;
Нечто пузообразное, пупом венчанное, вздулось,
Громко взбурчало, и вдруг гармонией Арфы стало бурчанье.
Члены смутились, Рейн дёрнул за кофту Старушку,
С страшной перхотой Старушка бросилась в руки к Варвику,
Журка клюнул Пустынника; тот за хвост Асмодея,
Начал бодать Асмодей Громобоя, а этот облапил,
Сморщась как дряхлый сморчок, Светлану...¹⁹

Или:

¹⁸ Вацуро В.Э. В преддверии пушкинской эпохи // Арзамас: Сборник в двух книгах. М., 1994. Кн. 1. С. 7.

¹⁹ Там же. С. 421.

Совещанье

Начали члены. Приятно было послушать, как вместе
Все голоса слились в одну бестолковщину. Бегло
Своим язычком Кассандра работала. Рейн
Громко шумел, Асмодей воевал на Светлану; Светлана
Бегала взад и вперед с протоколом; впившись в Старушку,
Криком кричал Громобой, упрямясь родить анекдотец.
Арфа курлыккала песню. Пустынник возился с Варвиком.
Чем же сумятица кончилась? Делом: Журнал состоялся²⁰.

Мастер экспромта и буриме, староста «Арзамаса», В.Л. Пушкин писал «стихи на заданные рифмы». И в них — буффонада сочеталась с полемическим пафосом, обращенным к беседчикам:

Им точно славится, гордится	Арзамас,
Не трогает его и Шаховского	лапа,
Ума его никак не гнется	ватерпас,
И он певцов глава, как церкви римской	папа.
Я за него готов кричать и	«караул!»
Пусть критики твердят, что вкус его	бесовской,
Я гетмана сего вернейший	есаул:
Талантом и душой любезен мне	Жуковской ²¹ .

Дружеские стихотворные послания, эпистолярный, речи, протоколы, экспромты формировали не просто арзамасское наречие, но и были лабораторией нового стиля, нового мышления. Вместе с тем проблематика заседаний, где читались новые произведения и обсуждались проекты совместных изданий, где слушали в авторском исполнении главы из «Истории государства Российского», где высмеивались и пародировались не только «славенофилы»-беседчики, но и клеймились «хамы»-крепостники, определяла пути национальной словесной культуры.

²⁰ Вацура В.Э. В преддверии пушкинской эпохи // Арзамас: Сборник в двух книгах. М., 1994. Кн. 1. С. 425—426.

²¹ Там же. С. 351.

Многие вопросы не обсуждались непосредственно на заседаниях, не все произведения, созданные в этот период арзамасцами, вошли в обиход общества, но в полемике и пародировании беседчиков отшлифовывалось мастерство «молодых гениев»; в их спорах, обсуждениях, стихотворных и прозаических критиках, в проектах журнала выкристаллизовывались новые эстетические и поэтические принципы.

Если попытаться восстановить задуманное и созданное арзамасцами в 1815—1820 годах, то возникнет масштабная картина новых путей и общего направления русской словесной культуры. Замысел и обсуждение исторической поэмы «Владимир» Жуковского и его же переложение «Слова о полку Игореве», эпические элегии «Гезиод и Омир, соперники», «Умиравший Тасс» Батюшкова, пушкинская поэма «Руслан и Людмила» — за всем этим открывается путь к национальной поэме, к освоению исторических сюжетов. Сатиры «Сравнение Петербурга с Москвой», «Катай-валяй», «Ухаб» Вяземского, «Дом сумасшедших» Воейкова, «Тень Фонвизина» А.С. Пушкина, «Видение на берегах Леты» Батюшкова, многочисленные эпиграммы — целый пласт национальной смеховой культуры. Соцветие дружеских посланий, где переплетены вопросы литературного быта и эстетики, философии и политики, частной жизни и общественного бытия, где особое место занимает стихотворная критика, — выявляет перспективы домашней поэзии, способствует раскрепощению жанровых канонов и формированию стиля «гармонической точности». Споры о русском гекзаметре, опыты Дашкова и Батюшкова в антологическом роде, Жуковского в освоении «простонародной поэзии» через переводы идиллий Гебеля — еще одно направление русского эпоса. Присутствие на заседаниях Н.М. Карамзина, почетного члена «Арзамаса», и чтение им еще не опубликованных глав «Истории государства Российского», споры о современной истории будущих декабристов — всё это не прошло бесследно как для самих арзамасцев, так и для последующей русской культуры.

«Арзамас» и в смеховой атмосфере, и в серьезных проектах, и в дискуссиях, и в творческих замыслах, и, как убедительно

показано в последнее время, в реформаторских общественно-политических деяниях, и в своем поведенческом тексте стал катализатором новой культуры. В его деятельности было заложено будущее. Ведь не случайно молодой Пушкин — дитя «Арзамаса» и его высшее оправдание.

В своих поздних воспоминаниях П.А. Вяземский справедливо и точно заметил: «Арзамасское общество служило только оболочкой нашего нравственного братства...»²² Дело в том, что с формальным окончанием деятельности «Арзамаса» его созидательная сила не иссякла. Она перешла в его главных участников и определила их дальнейшие поиски и открытия. Как убедительно показал М.И. Гиллельсон, «Арзамас» стал колыбелью арзамасского братства, а от него тянутся нити к пушкинскому кругу писателей²³.

«Арзамас», арзамасское братство, пушкинский круг писателей — эта триединая генерация деятелей русской культуры, берущая свое начало в середине 1810- годов, прошедшая через 1820-е годы и выразившаяся с новой силой в пушкинском «Современнике», была хранителем нравственного здоровья, высоких эстетических ценностей и выразителем творческих поисков русской литературы. Менялся состав участников, время вносило свои коррективы в стратегию и тактику литературной борьбы, но неизменным оставалось одно — верность гуманистическим идеалам и чутье к «живым струнам общества». «Арзамас» стал символом возрождения и обновления этих запросов; поэтому он и пережил свое время. В его недрах происходило становление романтизма и форм национального лиро-эпоса; в его последствиях — «поэзия действительности» и новая проза, эпические тенденции набирали силу и определяли свое лицо, как тогда говорили, «национальную физиономию».

²² Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 3. С. 144.

²³ Подробнее см.: Гиллельсон М.И. 1) Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974; 2) От арзамасского братства к пушкинскому кругу писателей. Л., 1977.

Журнальный контекст эпохи

Жизнь литературных обществ, судьбу пушкинского направления, лермонтовско-гоголевской традиции невозможно представить без журнального контекста эпохи. И хотя история журналистики и тесно связанной с ней критики — особые отрасли литературоведения и специальные учебные дисциплины, проигнорировать их в курсах по истории литературы невозможно, ибо, во-первых, произведения изящной словесности живут чаще всего на страницах периодики, да и сама литературная жизнь запечатлена там же, а во-вторых, виднейшие русские писатели нередко становились издателями альманахов и журналов, формируя дух и направление художественного развития.

Посмотрим на некоторые из этих изданий как на зеркало литературной жизни 1800—1830-х годов.

Карамзинский «Вестник Европы» стал поистине журнальным долгожителем: ровно через 100 лет после его основания, в 1902 г., на его страницах выступил философ и идеолог русского символизма В.С. Соловьев со статьей о Жуковском. В начале XIX в. Карамзин, ратуя за сближение литератур Европы и России, пропагандировал произведения западноевропейской поэзии и прозы в русских переводах, открывая новые имена. Так, в 1802 г. публикацией элегии «Сельское кладбище» он открывает для русской поэзии Жуковского, который возглавит журнал в 1808—1810 гг., создав в нем атмосферу предромантических настроений и ожиданий. Позднее у его руля станет историк и публицист М.Т. Каченовский, который, несмотря на критику его позиции со стороны Пушкина и его друзей, сумеет отразить интерес русского общества к истории и даст на страницах своего журнала место произведениям Байрона, самолично сделав их прозаические переложения, и сочинениям русских романтиков.

«Вестник Европы» в 1800—1810-е годы — трибуна новой литературной стратегии и новой этико-эстетической позиции. Можно говорить о своеобразном калокагативном (от греч. kalos — прекрасный; agatos — добрый) подтексте критических выступлений его авторов, утверждавших в русской словесной куль-

туре нравственный смысл литературы, ее особое воздействие на душу читателя.

В этом отношении показательны три эпизода в истории журнала. В 1802—1803 гг. Карамзин на его страницах публикует своеобразный цикл своих статей: «Отчего в России мало авторских талантов», «О любви к отечеству и народной гордости», «О книжной торговле и любви ко чтению в России», «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств», «Приятные виды, надежды и желания нынешнего времени», в центре которых идеи просветительской философии, связанные с воспитательной функцией литературы и проблемами развития нового слога. «Язык важен для патриота», «авторы помогают согражданам лучше мыслить и говорить», «варварский вкус есть сатира на вкус народа»²⁴ — эти и другие афоризмы редактора «Вестника Европы» способствовали эстетическому воспитанию публики, прививая одновременно идеалы добра и красоты.

В 1808—1810 гг., встав во главе журнала, молодой Жуковский обращает к читателю свои критические манифесты-статьи «Письмо из уезда к издателю», «О критике», «Два разговора о критике», «Московские записки», «О нравственной пользе поэзии», «О басне и баснях Крылова», «О сатире и сатирах Кантемира», «Писатель в обществе», «О переводах вообще, и в особенности о переводах стихов», где последовательно развивает концепцию нового психологического искусства и его нравственного воздействия на читателя и зрителя, раскрывает принципы воспитательной роли искусства в формировании «внутреннего человека». «Нравственность <...> занимается не одною или некоторыми, но вообще всеми силами нашей натуры», «Предмет поэзии — чувственное совершенство, следовательно, и предмет ее теории должно быть сие же самое чувственное совершенство, изображаемое посредством языка, единственного орудия стихотворца», «На стихотворно-прекрасное должно смотреть с той же точки зрения, как и на стихотворно-истинное», «Читать <...> есть совершенствоваться, стремиться к тому высоко-

²⁴ Карамзин Н.М. Избр. соч.: в 2 т.

му предмету, который назначен для тебя Творцом, час от часу привязываться ко всему доброму и прекрасному...»²⁵ — даже эти небольшие фрагменты из статей нового редактора журнала отражают направление его деятельности.

В 1816 г., вероятно, не без содействия Жуковского, в «Вестнике Европы» появляется подборка статей К.Н. Батюшкова. Его критико-эстетические эссе «Нечто о поэте и поэзии», «О характере Ломоносова», «Путешествие в замок Сирей», «Две аллегии», «Ариост и Тасс», «Петрарка» не просто развитие идей своих предшественников. Арзамасец Батюшков эстетические проблемы тесно связывает с вопросами жизненного поведения поэта, создает оригинальную «пиитическую *диэтику*», «науку из жизни стихотворца», которую считает «едва ли не полезнее всех Аристотелевых правил». В статье «Нечто о поэте и поэзии», где он обращается к этой теории, впервые прозвучал тот девиз поэта, который войдет в генетический код русской словесной культуры: «Живи как пишешь, и пиши как живешь»²⁶. История жизни русских и европейских поэтов (Ломоносова, Вольтера, Ариосто, Тассо, Петрарки) конкретизирует принцип «поэтической диэтики» и открывает простор для рефлексии на тему «жизнь и поэзия». В опубликованной почти одновременно, но только на страницах сразу двух других изданий: «Российский Музеум» и «Сын Отечества», статье «Нечто о морали, основанной на философии и религии» Батюшков развивает идеи статьи Жуковского «О нравственной пользе поэзии». «Вера и нравственность, на ней основанная, всего нужнее писателю. Закаленные в ее светильнике мысли его становятся постояннее, важнее, сильнее, красноречие убедительнее; воображение при свете ее не заблуждается в лабиринте создания; любовь и нежное благоволение к человечеству дадут прелесть его малейшему выражению, и писатель поддержит достоинство человека на высочайшей степени»²⁷ — эти слова резюмируют общие принципы

²⁵ Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 179, 160. *Курсив автора.*

²⁶ Батюшков К.Н. Сочинения: в 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 41.

²⁷ Там же. С. 160—161.

русской калакогатии, которая сформировала нравственный климат русской словесности 1800—1810-х годов.

Эту традицию продолжают и так называемые пушкинские издания: альманах «Северные цветы», «Литературная газета», журнал «Современник». Достаточно взглянуть на общий поэтический контекст «Северных цветов на 1829 год», где темы нравственного выбора, несправедного суда и противостояния человека обстоятельствам невольно рождали память о декабризме, а вся книга стала своеобразной «тризной в честь минувшего». Столь же говорящий в пушкинском «Современнике» «патриотический текст», связанный с приближающейся 25-летней годовщиной Отечественной войны 1812 г. «Ночной смотр» Жуковского, «Записки» кавалерист-девицы Надежды Дуровой, рассуждение о партизанской войне Д. Давыдова, пушкинский «Полководец» — всё это концептуальное единство журнального текста — блистательный пролог к появившемуся уже в 1837 г. лермонтовскому «Бородино».

Журнальные тексты обладают определенной системностью: они выявляют дух времени, обозначают его формы и демонстрируют свою русскость, несмотря на рекламируемую тенденцию к бесстрастному энциклопедизму.

Русские журналы и газеты первой четверти XIX в. глубоко авторские. Несмотря на достаточно широкий круг корреспондентов и участников, они детище своих творцов. «Вестник Европы» Карамзина-Жуковского-Каченовского (по мере смены редактора), «Русский вестник» С. Глинки, «Мнемозина» Кюхельбекера-Одоевского, «Полярная звезда» Бестужева-Рылеева, «Московский телеграф» Н. Полевого, «Телескоп» Н. Надеждина, «Северная пчела» Ф. Булгарина, «Библиотека для чтения» О. Сенковского, «Литературная газета» А. Дельвига, «Европеец» И. Киреевского, «Современник» А. Пушкина — за каждым из издателей скрывается своя позиция и концепция литературного развития.

Особого разговора заслуживает проблема перевода на страницах русских журналов 1800—1830-х годов. В количественном отношении переводная продукция составляет едва ли не четверть всего объема журнального номера. Для примера возь-

мом два номера журнала «Московский вестник» (Часть VIII. № 5—6 за 1828 г.). В разделе стихотворения — «Поэзия» (Из Гёте), «Овидий. Нарцисс: Из «Превращений», кн. III), «Аккерманские степи» А. Мицкевича, «Время и поэт» (Из Гёте); в рубрике «Проза» — перевод «волшебной повести немецкого романтика Людвиг Тика «Пиетро Апоне» с примечаниями об авторе, «Госпожа Бельоль. Отрывок из Летописей Канонгетских» Вальтера Скотта с примечаниями о нем; раздел «Наука» включает перевод отрывка из «Гения христианства» французского романтика Шатобриана под заглавием «Нечто об Освобожденном Иерусалиме»; в специальной рубрике «Иностранные книги» — развернутая аннотация трех сочинений; переводной «Анекдот о Наполеоне» вошел в «Смесь». Одним словом, в 237-страничном пространстве двух номеров со сплошной нумерацией около 130 страниц отдано переводным текстам. Если учесть, что издание философского характера было ориентировано на проблемы русского любомудрия, то это покажется странным. Но в общем контексте коммуникативных стратегий эпохи, когда перевод означал, что «данная общественная проблема уже созрела в «воспринимающей» литературе, но до собственного оригинального решения ее заменит перевод»²⁸, такое положение вещей было естественным. Переводили много, что актуализировало проблему «своего» и «чужого», диалога культур, способствовало выработке «метафизического языка», ускоряло вхождение новых идей в национальное сознание. Когда в 1831 г. П.А. Вяземский берется за перевод романа известного французского романтика Бенжамена Констан «Адольф», то для него принципиально важно было в атмосфере споров о народности литературы обозначить новые пути развития русской прозы, ее метафизического языка. И журналистика была катализатором этих важных процессов выработки нового мышления. На страницах периодических журналов переводы чувствовали себя, нередко скрываясь за различными вариантами псевдонимов, более комфортно, чем в

²⁸ Кулешов В.И. Литературные связи России и Западной Европы. М., 1977. С. 89.

авторских собраниях сочинений. И самое главное — обретали больший публичный статус.

Всплеск русской журналистики (а он был очевиден по сравнению с XVIII в.) был обусловлен консолидацией литературных сил, поиском собственной литературной трибуны. Отсюда феномен альманашной литературы. Многочисленные литературные альманахи и сборники вырастали, как грибы, и уже в начале 1830-х годов вызывали усмешку и насмешку. Так, А.С. Пушкин в пародийно-иронической сценке «Альманашник» дает следующий рецепт начинающему литератору, как издавать альманах: «Вот как: выпроси у наших литераторов по несколько пьес, кой-что перепечатай сам. Выдумай заглавие, закажи в долг виньетку, да и тисни с богом»²⁹.

Но это была неизбежная стадия развития литературного процесса как форма содружества и консолидации, когда отдельные тексты и их авторы организовывались в определенную картину литературного быта. Говоря об особенностях альманахов той поры, В.Э. Вацуро писал: «Читая альманахи, мы обнаруживаем и явные признаки целенаправленной работы издателей. Она сказывается то в отборе стихов, то в критических суждениях, а иногда в самом построении книги. Люди всё же направляли альманах, эпоха с ее событиями, общими и частными, закономерными и случайными, меняла характер книжек, их содержание и состав, оставляя на альманашных страницах свои явственные следы»³⁰.

Лучшие альманахи того времени: «Полярная звезда», «Северные цветы», «Мнемозина», «Уrania», «Денница», «Галатей», «Невский альманах» и др. — расширяли пространство изящной словесности, как пчелы, собирая нектар с ее полей. Часто именно в альманахах обретали свою первую жизнь шедевры отечественной литературы. Если перечислить всё, что опубликовали в альманахах Жуковский, Батюшков, Вяземский, Давыдов, Языков,

²⁹ Пушкин А.С. Полное Собр. соч.: в 10 т. М., 1964. Т. 7. С. 154.

³⁰ Вацуро В.Э. Северные цветы: История альманаха Дельвига-Пушкина. М., 1978. С. 4.

Баратынский, Пушкин, то получится замечательная антология русской поэзии.

Шла сознательная работа по отбору лучших произведений отечественной словесности, совершалась кропотливая деятельность по извлечению тех памятников культуры, которые могли быть похоронены на страницах русских изданий, забыты в авторских сборниках. Так, в 1810—1811 гг. Жуковский издает многотомное «Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих русских журналов...» (Ч. 1—6), где пытается воссоздать историю русской поэзии от Ломоносова до современности, передать аромат уже прошедшей эпохи и обозначить тенденции сегодняшней. И это был акт самосознания, самоопределения и в то же время благодарной памяти.

Русская журналистика пыталась соответствовать времени, его неукротимому бегу, старалась запечатлеть те процессы, которые становились всё более ощутимыми, выявить идеи и формы времени. Критическая мысль бурлила на страницах лучших журналов, и ее квинтэссенцией стали годовые «обзоры» текущей литературы и «взгляды» на нее. Сам факт появления этих жанров журналистской критики и его последующая активизация свидетельствовали о росте литературного самосознания и о зримости новых тенденций в словесности. Литература воспринималась не как некое собрание авторов и произведений, а как живой историко-литературный процесс. Текущая литературная продукция не просто оценивалась с позиций вкуса, но подвергалась анализу, включалась в европейский процесс, соотносилась с предшествующей литературой, и при самом строгом взгляде выявлялось ее соответствие потребностям времени и национальным запросам.

Достаточно посмотреть на появившиеся в «Полярной звезде» обзоры А. Бестужева «Взгляд на старую и новую словесность в России» (1823) и «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 года», чтобы почувствовать остроту позиции критика, ратующего за национальное своеобразие литературы, его недовольство «германским колоритом» новейшей поэзии.

Русская журналистика и критика 1800—1830-х годов почувствовала масштаб происходящих в литературе сдвигов, активно

включилась в решение вопроса о ее национальном своеобразии, хотя единства позиций не было и быть не могло: слишком всё еще бурлило в самой литературе и общественной жизни. Но от обзоров Бестужева 1823—1825 гг. до обзоров Белинского 1840—1848 гг. на протяжении почти четверти в. происходило становление критико-эстетического сознания русской словесной культуры. «У нас нет литературы» — эти слова рефреном проходили через все обзоры, но в них был заложен не критический нигилизм, а утверждение высоких критериев к литературной продукции на фоне Пушкина, Лермонтова, Гоголя.

Критика, антикритика, перекритика, ответы и замечания на письма к издателю определяли репертуар журнальных публикаций и отражали живой литературный процесс, лишенный всякой идиллии. Когда читаешь пушкинские эпиграммы на современных журналистов, то понимаешь, как непросто утверждалось пушкинское направление в литературе, сколько было сломано копыев-перьев вокруг центральных проблем литературного развития. Но нельзя забывать и того, как прижизненная критика в лице Д. Веневитинова, И. Киреевского, Н. Гоголя почувствовала и осмыслила природу пушкинского гения, масштаб его открытий.

Пожалуй, главным идейным противником Пушкина и всего пушкинского круга оставался на протяжении 1830-х годов Фаддей Булгарин. Талантливый прозаик, автор на шумевшего романа «Иван Выжигин», успешный журналист, на протяжении многих лет издававший первую русскую газету для массового читателя — «Северную пчелу» («Пчелку»), которую почти все ругали и все читали, он прошел сложную эволюцию — от приятеля, почти друга декабристов до агента III Отделения полиции, автора политических доносов на своих коллег. И это опасное оружие он использовал для дискредитации их имени и творчества. Феномен Булгарина был неразрывно связан с проблемами и нравственными, и коммерческими. Именно в его деятельности проявилось лицо торгового направления, «железного века» в литературе, где прибыль и успех были чужды нравственности. Пушкин не случайно сравнивал Булгарина с парижским сыщиком Видоком, подчеркивая тем самым беспринципность его позиции.

Позднее, на страницах пушкинского «Современника» Гоголь в статье «О движении журнальной литературы в 1834 году» обратит свой взор на другое явление торгового направления — фигуру и деятельность барона Брамбеуса (псевдоним писателя и журналиста О.И. Сенковского), редактора журнала «Библиотека для чтения». В нем Гоголь прежде всего почувствует опасность девальвации эстетических ценностей в угоду массовому сознанию, снижение критериев вкуса и нравственности. Еще Пушкин иронически заметил, говоря о беспринципности Булгарина: «Где тепло, там и отечество». Гоголь, резко осуждая всеядность барона Брамбеуса, его хамелеонство, говорил о развращающем влиянии денег на душу художника, о том, что нашло свое художественное воплощение в повести «Портрет». В условиях демократизации общественного сознания эти проблемы приобретали методологическое значение.

Именно «Современник», хотя и не имел большого коммерческого успеха», стал пушкинским завещанием последующей русской культуре. Высокий художественный уровень произведений, актуальность проблематики, открытие новых имен и воспитание творческой молодежи, выявление новых тенденций развития литературы, связанных с торжеством прозы и принципов документально-очеркового, мемуарного повествования, и, наконец, публикация исторического романа «Капитанская дочка» — с характерным эпиграфом «Береги честь смолоду» и символической датой: «19 октября» как напоминание о лицейском братстве, человеческом и национальном единении перед угрозой гражданской войны — всё это отражало итог литературной жизни пушкинской эпохи, развитой в открытиях Лермонтова и Гоголя.

Романтизм как художественный метод и литературное направление

Историко-философские основы романтизма

Романтизм есть вечная потребность
духовной природы человека...

В. Белинский

Слова «романтика», «романтик», наверное, старше, чем понятие «романтизм». Неиссякаемый дух странствия Одиссея, пронзительная лирика Сафо и Горация, лики Сикстинской мадонны Рафаэля и Джоконды Леонардо да Винчи, рыцарь Печального образа Дон Кихот и раздираемый рефлексией принц Датский Гамлет, вечный искатель Фауст, легендарная любовь Ромео и Джульетты, готические замки с привидениями, рыцарские турниры, культ Прекрасной дамы, мушкетеры, гномы и русалки — всё это и в жизни, и в литературе появилось значительно раньше, чем в европейскую и русскую культуру вошел романтизм как художественное направление, эстетическое и философское мышление. И это лишь подтверждение великой жизненности романтизма и его неиссякаемости в истории человеческого бытия. Одним словом, если бы не было романтизма, его нужно было бы выдумать...

Но он был, и его история — целая эпоха в духовной жизни человечества. Он возник на сломе и переломе мировой цивилизации. Великая французская революция 1789 г., антинаполеоновские войны и национально-освободительное движение в Европе, Отечественная война 1812 г. и восстание декабристов в России, война за независимость в Америке, буржуазно-демократические революции 1848 г. были той питательной почвой и духовной атмосферой, где рождались новые идеи и новые формы искусства. Эйфория, энтузиазм, экзальтация определяли температуру об-

щественной и культурной жизни эпохи. И за всем этим скрывалось сладкое слово — свобода.

На вулкане общественной жизни, когда «умы клокотали» и чувства бурлили, человек начинал пристальнее всматриваться в самого себя. Он, как Колумб, открывал мир собственной души. «В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм, — писал В.Г. Белинский, — есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца»³¹. Обостренное чувство личности, связанное с понятием «внутренний человек», актуализировало значение и масштаб мирообразов мечты и идеала.

Осмысляя последствия революционных событий, мир филлистерских ценностей и буржуазного расчета, испытывая неудовлетворенность от регламентированности и рационализма классицистической эстетики, романтики противопоставляли реальной жизни, всему сущему свой собственный, идеальный мир. Именно противоречие между мечтой и действительностью, между сущим и должным становится основой романтического искусства, нервом его философии и поэтики.

Философская основа нового направления в искусстве — идеализм, который исходит из первичности духовного и принципа диалектического взгляда на мир. На смену рационалистическим концепциям механистического материализма приходит более всеобъемлющий, системный охват человеческого бытия. От «Критики чистого разума» Канта, «Наукоучения» Фихте к «Системе трансцендентального идеализма» и «философии откровения» Шеллинга и далее к «Феноменологии духа» и философии истории Гегеля — таков был путь философского мышления эпохи романтизма. В царстве духа и высоких идеалов противоречивость, антиномичность, контрасты, диалогичность бытия ощущались острее и трагичнее. Поэтому «мировая скорбь», хандра, разочарование, скепсис были неизбежными спутниками романтического сознания. И тем острее была жаж-

³¹ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. М., 1955. Т. 7. С. 145. В дальнейшем все ссылки на сочинения Белинского даются по этому изданию, с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.

да идеала и поиск внутренней свободы человека и всего человечества.

Особенности романтического отрицания

Это было какое-то отрицание всего
небесного и всего земного...

А. Мюссе

В неприятии сущего мира и его ценностей романтики были максималистами. Максимализм чувств и мыслей, неразрывно связанный с концепцией энтузиазма, определяет их мироощущение. Жермена де Сталь, «повивальная бабка юного романтизма» (В. Белинский), в трактате «О Германии» произнесла гимн энтузиазму. «Значение этого слова по-гречески, — заявила она, — наиболее возвышенно передает его смысл: энтузиазм значит «Бог в нас»³².

Поиск высших, почти божественных ценностей рождает отрицание земных, которое нередко обретает вселенский масштаб. Отсюда не случайно в лексиконе романтиков господствует слово-понятие «всё», как знак и символ безмерности в мире мер. «И всё, что пред собой он видел, // Он презирал иль ненавидел» — такова позиция лермонтовского Демона. «Могущество и страсти, добро и зло — всё, что волнует мир, — всё для меня навеки стало чуждым...» — заявляет байроновский Манфред.

Столь тотальное отрицание и неприятие действительности способствовало обнажению ее пороков. И вместе с тем определяло поиск нового, лучшего, идеального бытия. В антиномиях «здесь» и «там», «земля» и «небо», «неволя» и «Свобода» рождался феномен романтического двоемирия и психологического двойничества. Романтическое двоемирие выявляло оппозицию сущего и должного, действительности и идеала. Двойничество вскрывало неудовлетворенность личности окружающим миром,

³² Сталь А.-Л.-Ж. де. О Германии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 390.

фиксировало раздвоение сознания, внедрение психологии «черного человека» и расширяло сферу психологического анализа, предвосхищая феномен «диалектики души». Романтики с необыкновенной силой страсти и художественного мастерства раскрыли сущность злата и корысти, антигуманных отношений и высокого полета человеческого духа. Сатиры Байрона, гротески Гофмана, фантазмагии Гоголя навсегда вошли в сокровищницу мирового искусства.

Но романтическая сатира актуализирует жажду идеала, открытие иных миров. Патриархально-идиллические утопии романтиков тоже обретают космический масштаб. «...Всё обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие. <...> Всё несло. Всё танцевало...»; «...весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем по площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит...» — в этих гоголевских характеристиках стихии «Сорочинской ярмарки» открывается природа органического национального космоса.

В золотом веке античности, в рыцарстве и средневековой истории, в искусстве Возрождения, в фольклоре и религии они мучительно ищут свою мечту. мир, противостоящий реальности.

Проблема романтического героя

Кто ты, мой ангел ли хранитель,
Или коварный искуситель:
Мои сомненья разреши...

А. Пушкин

Я знал одной лишь думы власть,
Одну — но пламенную страсть...

М. Лермонтов

Носителем нового художественного и философского сознания, его сути и пафоса стал прежде всего герой. Концепция свободы, героики, мечты, идея личности, столь важные для романтического энтузиазма, способствовали перестройке человеческого

сознания. На смену герою долга, официального служения и узаконенного морального кодекса пришел частный человек, мученик расстроенного воображения, тоскующий страдалец. носитель необузданных страстей, ниспровергатель филистерской морали, свободолобец.

Этот герой решительно сбросил со своей головы парик, снял мундир, застегнутый на все пуговицы, покинул кабинет, сойдя с отведенного ему поприща. «Кудри черные до плеч», «горящие глаза», «огненный взгляд», «вольнолюбивые мечты», «дух пылкий и довольно странный», «восторженная речь», «искатель новых впечатлений», «полный смуты», «усталый пилигрим», «создание ада иль небес», «москвич в Гарольдовом плаще» — этот коллективный портрет, составленный из характеристик романтического героя Байроном, Пушкиным, Лермонтовым, вполне воссоздает личностно-индивидуальное бытие и многоликость «поведенческого текста» нового героя.

Думается, разнообразные живописные варианты лермонтовского Демона: «Сидящий Демон», «Летающий Демон», «Голова Демона на фоне гор», «Демон, смотрящий на долину», «Демон и Тамара», «Демон у стен монастыря», «Демон поверженный», сотворенные М.А. Врубелем, — воссоздают не только полисемантическую природу романтического героя, но и «громаду мысли» (А. Блок), связанную с миром романтических идей, характер символической образности и мифотворчества романтиков.

Романтический герой существует в литературе в разных ипостасях. Это прежде всего герой-титан, мифологический персонаж и богочеловек. Таковы Манфред и Каин Байрона, Прометей П.Б. Шелли, Демон Лермонтова. Это экзотический образ, наделенный неистовыми страстями и загадочной биографией: граф Монте Кристо Дюма, Квазимодо и Гуинплен Гюго, Франкенштейн Мэри Шелли, Мельмот Скиталец Метьюрина, Медард Гофмана, герои кавказских поэм Лермонтова и южных поэм Пушкина. Это герой — творческая личность (художник, музыкант, писатель): Франц Штернбальд Л. Тика, Иоганн Крейслер Гофмана, Бах и Бетховен, импровизатор Киприано В.Ф. Одоевского, живописец Аркадий Н. Полевого и художник Пискарёв Гоголя. Это и герой-странник (не только странству-

ющий, но и странный). От «Паломничества Чайльд-Гарольда» Байрона, где наметилась полемика с просветительским и сентиментальным путешествием, открывается широкая дорога к пониманию самого топоса дороги как философии жизненного пути и судьбы. Герой русского романа 1820-х годов со знаковым заглавием «Странник» Александра Вельтмана открывает новые миры не сходя с дивана, по географической карте. Совершая «путешествие воображения», он выявлял свою странность и страсть к странствованию, а автор романа развивал традицию «романтически-иронического» повествования³³.

Романтический герой, максималист и мятежник, был рожден атмосферой бурной жизни 1800—1820-х годов. «Мы все глядим в Наполеоны // Двуногих тварей миллионы // Для нас орудие одно, // Нам чувство дико и смешно...»; «Лорд Байрон прихотью удачной // Облек в унылый романтизм // И безнадежный эгоизм...» — эти две цитаты из пушкинского «Евгения Онегина» с афористической точностью и исторической прозорливостью обозначили характерные тенденции романтической эпохи и метаморфозы романтической личности.

Наполеонизм и байронизм определили масштаб романтического героя, модели его поведения и его трагическую судьбу. С другой стороны, они же обозначили индивидуалистическую природу романтического типа сознания, его эволюцию, связанную с эгоцентризмом. Не только «преждевременная старость души», но и «безнадежный эгоизм» становились приметами романтических мятежников и энтузиастов. Романтическая поза была следствием перерождения героя в антигероя. От лермонтовского Грушницкого до гончаровского Александра Адуева, тургеневских Ситникова и Кукшиной, Кармазинова из «Бесов» Достоевского русская литература исследовала феномен девальвации романтического поведения. Судьбы пушкинского Германа, Раскольникова, Андрея Болконского и Пьера Безухова, как и их европейских собратьев Жюльена Сореля из романа «Крас-

³³ Манн Ю.В. Развитие «романтически-иронического» повествования (Роман А. Вельтмана «Странник») // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 190—208.

ное и черное» Стендаля, бальзаковского Растиньяка, выявили эволюцию наполеоновского типа сознания, его кризис и путь к новым духовным ценностям.

Но при всем при том романтический герой перевернул представление о литературном персонаже. Его мятежные страсти, свободолюбивые порывы, жажда идеала, неукротимость поиска и рефлексия как органическая часть мыслящего сознания расширяли сферу психологического анализа и философский потенциал литературы. Противоречивость настроения, тоска, хандра, одиночество, максимализм, трагизм мировосприятия — всё это усложняло объем понятия «внутренний человек». В этом смысле тип романтического сознания и характер романтического героя — важный этап в развитии мирового искусства на пути к классическому роману XIX—XX вв.

Романтический историзм

Теперь история не в одном деле,
но и в памяти, в уме, на сердце у народов.
А. Бестужев

Романтическая мысль шла в глубь веков, чтобы в далеком и таинственном «там» отыскать свой идеал, выразить свою мечту. Происходило раздвижение пространства во времени. История как своеобразная ретроутопия формировала романтическую философию и романтическую поэтику. Категория «воспоминания» соединяла прошлое и настоящее, чувственное и рассудочное. «О, память сердца! ты сильнее // Рассудка памяти печальной...» — восклицал Константин Батюшков. А Василий Жуковский в четверостишии с характерным заглавием «Воспоминание» выражал эту категорию через идею «оживотворения» прошлого:

О милых спутниках, которые наш свет
Своим сопутствием для нас животворили,
Не говори с тоской: *их нет*;
Но с благодарностию: *были*.

Вместе с тем воспоминание о прошлом как «памяти сердца» и идеальной человечности способствовало рождению такого феномена романтической культуры, как исторический роман. «Айвенго» и «Роб Рой» Вальтера Скотта, «Три мушкетера» и «Королева Марго» Александра Дюма, «Собор Парижской Богоматери» и «Девяносто третий год» Виктора Гюго, «Последний из могикиан» Фенимора Купера, «Юрий Милославский» Михаила Загоскина, «Ледяной дом» Ивана Лажечникова, «Тарас Бульба» Николая Гоголя и «Капитанская дочка» Александра Пушкина — разве этого мало, чтобы осознать масштаб романтической художественной культуры. В атмосфере бурного развития историографии (чего стоят «История государства Российского» Карамзина, труды французских историков Гизо, Минье, Баранта?!) происходило становление новой повествовательной системы, того, что получило столь популярное сегодня определение «нарративной поэтики» от французского слова *narratif* (рассказ, повествование). Впервые это понятие возникло в многотомном сочинении французского историографа Амабля Гийома Проспера де Баранта «История Бургонских герцогов дома Валуа» (1824—1827) и было ориентировано на открытия «шотландского чародея» Вальтера Скотта.

В эпоху всеобщей «скоттомании» (так полусерьезно-полуиронически называли традицию основоположника исторического романа Вальтера Скотта) определились важнейшие черты исторического повествования: интерес к местному колориту, описание истории «домашним образом», становление особого типа героя — частного человека, носителя чести.

Каждый из этих компонентов эстетики исторического романа способствовал развитию словесного искусства и художественного мышления в целом. Прежде всего это было движение к постижению концепции национального. «Местный колорит» намечал пути к открытию экзотических стран и земель. Уже в байроновском «Паломничестве Чайльд Гарольда» описание Португалии, Испании, Греции было прорывом к эстетике и философии ориентализма. Таинственная и героическая Шотландия Вальтера Скотта, американские прерии Фенимора Купера, цыганская тема у Виктора Гюго были ключом к постижению

российских окраин — Кавказа, Малороссии, Лифляндии, Бессарабии, Сибири. Произведения Рылеева, Бестужева, Ф. Глинки, Гоголя, Пушкина, Лермонтова внесли свой существенный вклад в эстетику романтической национальности и художественное постижение загадки народности. Романтизм не просто сближал историю с географией: он способствовал национальному самоопределению культур.

В историческом романе эпохи романтизма особое место занимали исторические экскурсии, фольклорные предания, документальные источники. Они вырабатывали вкус к истории как науке и философии жизни. Но романтики искали прежде всего увлекательные и занимательные приемы повествования — новые нарративы. Приключения, детективные загадки и почти триллерные ситуации — всё это было органической частью их историй. И, конечно, еще любовь, преодолевающая все препятствия или же с трагическим финалом. Поэтому они писали историю «домашним образом». История народа как в зеркале отражалась в частной жизни, в семейной хронике, в мемуарном повествовании. Герои исторические, «документальные» шли по страницам романов рука об руку с героями вымышленными.

«Историческая эпоха, развитая в вымышленном повествовании» — так тонко и точно Пушкин определил пафос исторического романа вальтерскоттовского типа. Именно в романтическую эпоху исторический сюжет обрел масштаб эпохальный, потому что в центре его оказались события национально-исторического движения, борьба за свободу и независимость. Не случайно лермонтовский Печорин накануне дуэли с Грушницким так увлекся романом В. Скотта «Шотландские пуритане»: «Я читал сначала с усилием, потом забылся, увлеченный волшебным вымыслом. Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?..» Комментируя этот отрывок романа «Герой нашего времени», один из лучших исследователей творчества Лермонтова Б.М. Эйхенбаум подчеркнул важность этого чтения для понимания «гражданских взглядов и настроений» Печорина: «Печорин читает политический роман о народном восстании

против деспотической власти и «забывается», вообразая себя этим Мортонем»³⁴.

Именно Генри Мортон, герой романа, является носителем идеалов чести и свободолюбия. Его «истинные страсти», связанные с участием в народном движении против деспотии, становятся источником размышлений русского «героя нашего времени» накануне дуэли, вызванной «пустыми страстями».

Кодекс чести определяет поведение романтического героя. Пушкинский эпиграф к «Капитанской дочке»: «Береги честь смолоду» подытожил и зафиксировал нравственную программу романтического исторического романа. Клич-девиз мушкетеров Дюма: «Один за всех, и все за одного» вошел в кровеносную систему романтического поведения. «поведенческий текст» романтической культуры был неотделим от общественных идеалов свободолюбия.

«Пока свободой горим...» — эти пушкинские слова точно передают атмосферу романтической экзальтации. Мятельность байронических героев, свободолюбие персонажей исторических романов Вальтера Скотта, рыцарский кодекс чести мушкетеров Дюма, естественное вольнолюбие индейцев Купера корреспондировало с общей атмосферой эпохи. И когда русский поэт-романтик Кондратий Рылеев, один из идеологов и вождей декабризма, заявлял: «Я не Поэт, а Гражданин», он выражал общее настроение эпохи «гражданской экзальтации».

Его «Думы» — поэтическая летопись русской истории, 21 страница героических деяний почти восьми веков, от Олега Вещего до Державина, — это прежде всего опыт прочтения национальной истории, «Истории государства Российского» Карамзина как уроков гражданского мужества с целью «напомнить юношеству о подвигах предков». История в этой книге во многом модернизирована, думы «все на один покрой», «целят, но не попадают» (Пушкин), но, несмотря на всю строгость оценок автора «Бориса Годунова», Рылеев почувствовал в «Думах» дух времени, когда история уже была «в памяти, в уме, на сердце у народов».

³⁴ Эйхенбаум Б.М. «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии: Сб. статей. Л., 1986. С. 309.

Романтизм прививал вкус к истории, он вводил ее сюжеты в сферу национального самосознания. Исторический роман создавал характерный «поведенческий текст», опробовал новые формы повествования, заражал атмосферой патриотической и гражданской экзальтации. И это не могло пройти бесследно для последующей истории мировой культуры...

Романтическое мифотворчество

Сказка есть как бы канон поэзии.

Всё поэтическое должно быть сказочным.

Новалис

Эти слова одного из теоретиков немецкого романтизма воссоздают особую атмосферу романтического мифотворчества. Идея национального сознания обратила взор романтиков к кладезю народной культуры — к фольклору. «Любовные песни немецких миннезингеров», «Новая народная поэзия», «О скандинавских народных сказках», «О немецких народных книгах», «Мифология азиатского мира», «Мысли о том, как соотносятся сказания с поэзией и историей» — одно перечисление заглавий программных статей романтиков свидетельствует о глубине их «народознания».

Для них фольклор — это и важнейший источник национального духа, и образец «органических форм» искусства, и одно из проявлений идеального миропорядка, и выражение царства мечты. Собираение и издание фольклора, его комментирование — первый этап подвижнической деятельности романтиков. Во всех странах эта деятельность имела своих энтузиастов. Во Франции она связана с именем Шарля Перро, предвосхитившего романтическое погружение в мир заповедных сказаний. В Англии «озерники» (Кольридж и Вордсворт) проникли в мир лирических баллад; их эстафету принял Вальтер Скотт. В Германии титаническая деятельность братьев Гримм способствовала презентации сказаний как сокровищницы народного духа. Без собирательской деятельности П. Киреевского и Н. Языкова,

фольклорных записей Пушкина и Гоголя, без изданий сказок В. Даля и И. Сахарова русская романтическая культура утратила бы свою национальную почву.

В.Я. Пропп, блистательный исследователь морфологии русской сказки, особенно подчеркивал, что «сказка содержит какие-то вечные, неувядаемые ценности»³⁵. Романтики в поисках другого мира, своего идеала способствовали «олитературиванию» сказки. Они придали ей особый статус волшебнo-фантастического бытия, ввели ее сюжеты, мотивы и образы в мир современности.

В контексте романтической рефлексии о мечте, чуде, фантастике сказка наполнялась новым содержанием. Гофман в «Золотом горшке» и «Крошке Цахесе» обозначил сатирический подтекст сказки. Ирвинг в «Сказке об арабском звездочете», послужившей одним из источников «Сказки о золотом петушке» Пушкина, выявил общественно-политический подтекст восточной легенды. Вообще переложенные на современный язык восточные сказки наполнялись не только особой мудростью, но и новым звучанием. Вильгельм Гауф, автор замечательных сказок о Маленьком Муке и карлике Носе из книги «Караван», превратил саму Сказку в живое существо, дочь королевы Фантазии.

Литературная сказка расширяла пространство вымысла и фантазии. Она развивалась в атмосфере авторской рефлексии и играла различными формами фантастики. В этом отношении романтическая сказка — полигон для опробования всего многообразия фантастического и смехового повествования: гротесково-сатирического, иронического, пародийного, карнавально-смехового, утопического. Французский романтик Шарль Нодье в программной статье «О фантастическом в литературе», говоря об органической связи сказки и фантастики, замечал: «Сказка тогда была повсюду в жизни, в самых суровых верованиях и в самых очаровательных заблуждениях, в торжественных обрядах и празднествах»³⁶. Наконец, «Конек Горбунок» П. Ершова, «Жар-Птица» Н. Языкова, сказки Жуковского

³⁵ Пропп В.Я. Русская сказка. Л., 1984. С. 27.

³⁶ Литературные манифесты западноевропейского романтизма. С. 409.

и Пушкина доказывают созвучность русской литературной сказки атмосфере золотого века поэзии. Романтическая сказка с наслаждением облеклась в поэтические одежды и заблестала в них.

Именно романтизм обогатил содержание и форму сказки. Сделав ее органической частью литературы, он включил в нее мифологию современного мира, символично-аллегорическую образность и особую музыкальную стихию. Не случайно литературная сказка стала источником многочисленных опер и балетов. Только на сюжеты сказок братьев Гримм сочинено 30 немецких опер. «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, «Спящая царевна» и «Щелкунчик» Чайковского, «Золушка» Прокофьева, «Конек Горбунук» Щедрина — все это отзвуки романтической сказки в музыкальной культуре последующей эпохи.

Мир народных сказок, легенд, песен и баллад, окропленных живой водой романтизма, открывал для литературы сферу особого типа рефлексии. «Бродячие» сюжеты народной сказки в литературной обработке способствовали гуманистической проповеди, делали детское и национально-патриархальное сознание критерием подлинной человечности. Личность и творчество великого датского сказочника Ганса Христиана Андерсена — тому подтверждение.

Открывая мир народной сказочной мифологии, романтизм уже у истоков своих был неравнодушен к мистико-религиозным течениям. Один из катехизисов европейского романтизма — трактат французского писателя Франсуа Рене де Шатобриана «Гений христианства» (1802) — утверждал философию христианства источником художественной культуры нового времени. «Христианская вера, — писал автор, — не только увеличивает игру страстей в драме и эпосе, но и сама является своего рода страстью, которой ведомы восторг, пыл, стоны, радости, слезы, влечение к светскому обществу, либо тяга к уединению»³⁷. В религии Шатобриан увидел мир таинственности и фантастики, смутные порывы страстей, вдохновенное чувство высокого в

³⁷ Шатобриан Ф.Р. де. Гений христианства // Эстетика французского романтизма. М., 1980. С. 150.

природе, живописи, музыке. Одним словом, его трактат — это апофеоз христианства как источника романтического миро-
созерцания. Может быть, особенно зримо это проявилось в
романтической живописи, связанной с именами художников-
назарейцев (Корнелиус, Овербек, Шадов, Кох, Фейт), полотна
которых так высоко ценили Жуковский и Гоголь, в творчестве
русского художника Александра Иванова, автора картины «Яв-
ление Христа народу».

Столь же востребованными романтическим сознанием оказа-
лись эзотерическая традиция и магия. В приобщении к учению
Парацельса о стихиях духа намечался путь к романтическому
освоению волшебного мира подземного и водного царства гно-
мов и русалок, астральных пространств и стихии огня. Теосо-
фия немецкого философа-мистика Якоба Беме обращала взор
романтиков к каббалистике и оккультизму. Романтизм противо-
поставлял рационалистическому и механистическому сознанию
культ чувства и полет фантазии, тайны подсознания. Эстетика
и поэтика таинственного, фантастического, мистического полу-
чила в романтизме не только обоснование через восприятие раз-
ных сфер человеческого сознания, но и дала мощный импульс
для формирования и становления нового языка искусства.

Своеобразие романтических хронотопов

Обыденное — смерть искусства.

В. Гюго

Что шаг, то новая в глазах моих картина.

В. Жуковский

Романтизм — искусство бурных страстей. «Поэзией ночи и
сумерек»³⁸ называл романтизм Новалис. Горы и море, кладбище
и лунный свет — объекты романтической живописи Айвазов-

³⁸ Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтиз-
ма. Документы. Л., 1934. С. 135.

ского и Делакруа, Фридриха и Рунге. Музыкальные ноктюрны (от французского *nocturne* — ночной) рождали настроение загадочной меланхолии.

В этой атмосфере романтических хроносов и топосов сама жизнь человеческая превращалась в театр страстей, в поединок с судьбой. «Есть многое в природе. брат Горацію, что и не снилось нашим мудрецам» — эти шекспировские слова, неоднократно возникающие в романтических текстах, становились знаменем времени.

«Мрачен дол, и мрачен лес», «Чу!.. полночный час звучит», «Скачет по полю ездок: Борзый конь и ржет и пышет», «Чу! совы пустынной крики», «Мчатся всадник и Людмила», «Пышет конь, земля дрожит», «С громом зыблются мосты», «Светит месяц, дол сребрится; Мертвый с девицею мчится», «Чу! в лесу потрясся лист. Чу! в глуши раздался свист», «Месяц в облаке потух», «Камней ряд, кресты, могилы...», «Вот денница занялась», «Вдруг — глухой подземный гром...», «Тихо, тихо вскрылся гроб...», «Пала мертвая во прах. Стон и вопли в облаках...» — эта цитатная цепь из баллады «Людмила» Жуковского, которого Белинский называл «Коломбом русского романтизма в поэзии», глубоко символична. В ней — суггестия романтического мироощущения, неистовство страстей, ночной лунный пейзаж, таинственность происходящего, кладбищенский топос.

Не случайно один из современников Жуковского мемуарист Ф. Вигель, говоря о балладах поэта, замечал: «Упитанные литературою древних и французскою <...> мы в выборах его увидели нечто чудовищное. Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною <...>. Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он нам вкус; по крайней мере создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма»³⁹.

Разумеется, мемуарист отметил не все составляющие балладного мира Жуковского: их музыкальность, тему борения с судьбой, мотивы любовного томления, но он пронизательно уловил

³⁹ В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 164.

его связь с «новыми ощущениями» и «новыми наслаждениями», увидев в этом начало романтизма в России.

Романтическая экстремальность глубоко содержательна. Заоблачные вершины гор и бурлящее море, экзотика Востока рождали философию судьбы, фатализма и представления об идеале. Ночные, лунные, кладбищенские пейзажи вызывали раздумья о тайнах бытия, о жизни и смерти. В «Подробном отчете о луне», замечательной поэтической «лунной сонате», Жуковский рассматривает луну как «понятное знаменование души в ея земном изгнание», место, где «душа слетается с душою». В его же элегии «Море» «безмолвное море, лазурное море» живо, дышит своей «напряженной грудью», скрывает «глубокую тайну», наполнено «тревожной думой»...

Романтическая маринистика — предмет особого разговора. Кораблекрушения, штиль и шторм, лунные дорожки на глади ночного моря, отсветы заката, солнечные блики, мотив плывущего корабля и матросов на его палубе, одинокого паруса и алых парусов, сакраментальный вопрос «Куда ж нам плыть?..» — все это воспринималось в пространстве романтической рефлексии как символика моря жизни («грядущего волнуемое море») и мифология судьбы («Мир опустел... Теперь куда же // Меня б ты вынес, океан?..»). Даже в пространстве пушкинских русских сказок народно-поэтическое «море-окиян» — топос судьбы-злодейки, а в монологе летописца Пимена из «Бориса Годунова» символ жизни и истории вообще: «Минувшее проходит предо мною — // Давно ль оно несло событий полно, // Волнуясь, как море-окиян?»

Клеменс Брентано, один из теоретиков немецкого романтизма, назвав свою статью «Различные чувства, испытываемые перед морским пейзажем Фридриха», констатировал: «...чудилось — нет вокруг жизни, и чтобы все равно во всем слышались тебе ее голоса — в шуме прибоя, в веянии ветра, в проходящих облаках, в крике одинокой птицы: нужно, чтобы в сердце жило обещание, а природа упорно твердила тебе — не сбудется, не сбудется»⁴⁰.

⁴⁰ Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 359.

Романтическая натурфилософия глубоко антропоморфна. Ее космос (именно так — «Космос» названо сочинение великого натурфилософа эпохи романтизма Александра Гумбольдта) многоголос и многолик. Готтхильф Шуберт в знаковом для европейского романтизма сочинении «Взгляды на ночную сторону естественной науки», зримо воссоздав «историю формирования нашей человеческой природы», соединив четыре времени года и четыре возраста жизни, особенно подчеркивал во всей природе «высшее существование», пытался разглядеть «мерцанье глубоких сил нашего естества», определил человека как «существо двойственное», которое, «находясь на самой вершине земной природы, в то же время соединило в себе и первичные задатки природы неземной»⁴¹.

Но и проникновение в тайны «высшего существования» не помешало романтикам воссоздать красоту мира земного, найти язык для его описания. Не случайно Д.С. Лихачев в своей книге о поэзии садов посвятил большую часть исследования садам Романтизма. «Пейзажность садов», «семантика чувств», «меланхолия», «буколические мотивы», «неогражденность», «движение и перемены», «старые деревья», «цветы», «архитектура дома и архитектура сада» — уже эти опорные понятия, вынесенные в оглавление разделов, раскрывают полисемантизм романтических садов, синтез в них внешнего и внутреннего, путь к пейзажу души. Своеобразной прогулкой по садам Романтизма, ее поэтическим путеводителем для автора «Поэзии садов» стала элегия В.А. Жуковского «Славянка» (1815)⁴².

Ключом к поэтике этой панорамной элегии могут стать слова, звучащие уже в самом начале текста: «Что шаг, то новая в глазах моих картина». Этот принцип определяет такие особенности романтической натурфилософии, как движущиеся панорамы, эффекты неожиданности, ощущение воздушного пространства, дали, игра света и тени, смена времен суток и психологических состояний.

⁴¹ Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 527.

⁴² Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982. С. 251—254.

Движущаяся панорама воссоздается прежде всего через бесконечное изменение точек зрения. Состояния приближения, отдаления, перспективы конкретизируются в целой системе обстоятельств места: *окрест, вокруг меня, передо мной, сквозь чащу деревьев, между багряных лип, вдали, надо мной, здесь и там*. Такая подвижность картин обостряет восприятие мира. Динамика картин окружающего мира дополняется динамикой их восприятия. Слова «*вдруг*», «*и вдруг*», «*то вдруг*», «*лишь изредка — лишь*» закрепляют импрессионистическую игру света и тени, тишины и звуков: «опять река вдали мелькает среди долины // То в свете, то в тени, то в ней лазурь небес, // То обращенных древ вершины», «И воцарила повсюду тишина» и т.д.

Общая подвижность окружающего мира вносит существенные изменения в изображение внутреннего мира. Душа лирического героя вбирает в себя этот панорамный мир и преобразует его в потоке воспоминаний, эстетических представлений. Поистине «душа распространяется» под воздействием встречи с чудом природы. Синтезирующее «всё» сопрягает природное и духовное, что выражается в характерных поэтических формулах: «всё к размышленью здесь влечет невольно нас», «всё здесь свидетель нам», «мнится, всё, что было жертвой лет...», «и всё, что жизнь сулит, и всё, чего в ней нет».

Панорама Павловска, воссозданная с тщательностью художника-пейзажиста (характерно, что в 1824 г. Жуковский создаст «гравюры Павловских видов»), и вместе с тем атмосфера таинственных предчувствий, томительного ожидания чуда, полунамёков образуют «поэтическую топографию» элегии. Сиюминутное, конкретное и вечное, символическое как бы уравниваются в своих правах. За многочисленными «как бы», «мнится», «как будто», в атмосфере «туманного», «эфирного», «очарованного», «незримого», «неизвестного», «смутного» лишь приоткрывается другой мир — мир невыразимого. Тема Гения, связующего эти два мира, — это тема одновременно Поэзии и Жизни.

Авторская установка на сопряжение вещественной пластики окружающей природы и символической жизни духа ведет к преобразованию характера медитации. Воспоминание-

размышление в «Славянке» связано с миром историческим. Памятники русской славы и символы судьбы оживотворяются в движущейся панораме. Слияние природного и духовного материализуется поэтически в словесно-образном ряду: **Славянка — слава — сливаться**. Памятники на берегу Славянки «ведут к размышлению», но это размышление двух типов: историческое воспоминание о славе России и философская рефлексия о судьбе человека вообще. Сопряжение, слияние их — в беге времени, в течении реки. Славянка поистине из географического понятия превращается в своеобразную реку жизни, реку истории.

И конечно, все эти открытия поэта-романтика были бы невозможны без создания нового элегического языка, нового натурфилософского мышления. Поэтика переходов, отражений, оттенков, слияний, трепетаний способствует воссозданию зримого в своей загадочности мира. «...В твои глядятся воды холмы», «одетые последнею красой полуотцветших природы», «последний запах свой осыпавшийся лист с осенней свежестью сливает», «как в дыме светлая долина», «дневное сиянье верхи поблеклые и корни золотит», «завесой огненной подернут дальний лес» — эти и многие другие наблюдения поэта рожают тайну бытия и очарование природы. На смену одическому восторгу, блеску и шуму иллюминаций и «грому победы» приходит озвученная тишина. По точному замечанию исследователя, «услышанный поэтом *шум от паденья листка* («Славянка») — начало новой эры в лирике»⁴³. Вспомним этот замечательный образ из элегии Жуковского:

На сумраке листок трепещущий блестит,
Смущая тишину паденьем...

Путь Жуковского к синтезу различных сфер бытия и разнообразных форм рефлексии открывал новые перспективы для элегической поэзии. Происходило ее интонационное обогащение за счет подключения приемов ораторского красноречия, медитаций этико-философского и эстетического характера. «Весь

⁴³ Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 105.

мир в мою теснился грудь» и «всё к размышленью здесь влечет невольно нас» — эти положения Жуковского предвосхитили особый мир исторических элегий Батюшкова и открытия молодого Пушкина. Его «Воспоминания в Царском Селе» и «Деревня» генетически связаны с открытиями романтической элегии Жуковского.

Антропоморфизм романтической натурфилософии актуализировал ее антропологические и историософские потенции. Символизация морской стихии и горных заоблачных высот, мифологизация садов как царства духа острее выявляла проблему свободы и неволи человеческого существования. Тюремно-узническая проблематика романтизма с топосами тюремного замка, монастырских стен и ситуацией казни, несправедливого суда, неволи способствовала рождению особой разновидности лиро-эпоса. На дорогах русского романтизма в 1821 г. встретились два классических образца узнической поэмы — «Шильонский узник» Байрона в блистательном переводе Жуковского и «Кавказский пленник» Пушкина.

Дальнейшая история этой темы и этого жанра столь разнообразна, что для ее освещения и даже перечисления ее образцов потребовались бы десятки страниц⁴⁴. Пожалуй, нужно только указать на реализацию этого сюжета в романтической прозе, назвав «Мои темницы» Сильвио Пеллико и «Обрученные» Алессандро Мандзони, «Граф Монте Кристо» Александра Дюма и «Отверженные» Виктора Гюго.

Экстремальность ситуации и трагизм положения героя обостряют в тюремно-узнической поэме чувство нормы, естественного идеала человеческой жизни. Уже в «Шильонском узнике» Байрона-Жуковского сквозь мглу и мрак «печального свода» прорывается «утешно-сладкий» голос птички, а картина открывшейся взору узника природы рождает вечное и неистребимое чувство красоты и свободы. Но вместе с тем Байрон, а вслед за ним и другие романтики раскрыли трагедию деформации личности в неволе, историю утраты воли к жизни.

⁴⁴ Об этом подробнее см.: Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 239—292.

Романтическая натурфилософия стала прорывом в область антропологии. Природа уже была не фоном или частью пейзажа, а связующим звеном в постижении космоса человеческого существования. «Сильная сторона романтизма, — пишет современный исследователь, — состояла в понимании всего бытия и его истории в единстве и живой взаимосвязанности»⁴⁵. И в бурных страстях, и в озвученной тишине романтизм расширял сами возможности психологического анализа «внутреннего человека», искал новые формы поэтической рефлексии.

Музыка как царица романтического искусства

... Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия...

А. Пушкин

Романтизм обожествил музыку; он сделал ее царицей искусства. Музыка буквально пронизывает весь мир романтических образов. Личность музыканта определяет основные настроения романтического текста.

Мир всего лишь заколдован:
В каждой вещи спит струна,
Разбуди волшебным словом —
Будет музыка слышна⁴⁶ —

это четверостишие немецкого поэта-романтика Йозефа фон Эйхендорфа под заглавием «Волшебная лоза» вполне зримо передает дух романтического музыкацентризма.

В программном для Э.Т.А. Гофмана произведении «Крейслериана», героем которой является капельмейстер Иоганнес

⁴⁵ Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецкого романтизма. С. 33.

⁴⁶ Там же. С. 34. Перевод А. Герасимовой.

Крейслер, многие главы посвящены музыке, но особое значение имеет четвертая глава первой части под заглавием «Инструментальная музыка Бетховена», где почти в афористической форме определяется взаимосвязь музыки и романтизма: «Музыка — самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственно подлинно романтическое, потому что имеет предметом только бесконечное»⁴⁷.

Романтизм сделал музыку органической частью словесного искусства. Именно в романтизме лирика словно обручилась с музыкой, включила романс и песню в свою жанровую систему.

Но главное, именно музыка и музыкальность как поэтическая форма ее выражения расширили изобразительную сферу искусства, обогатили его язык. Философия невыразимого — важнейшее звено этого процесса. Немецкая романтическая эстетика в лице Л. Тика и В.Г. Вакенродера дала теоретическое обоснование этой философии, но в русской поэзии эта тема, этот миробраз получил живое лирическое дыхание в двух своих шедеврах — стихотворениях «Невыразимое» Жуковского и «Silentium!» Тютчева. Каждое из них — мучительное постижение языка искусства, форм лирического выражения, поиск музыки стиха. «И лишь молчание понятно говорит» — так заканчивает свой «отрывок» Жуковский. Как заклинание четырежды повторяет Тютчев: «Молчи!», вынеся уже в название это слово-понятие: «Silentium!» (лат. «молчание»). «Невыразимое подвластно ль выраженью?» — вопрошает Жуковский. «Мысль изреченная есть ложь», — безжалостно констатирует Тютчев.

Но в этих поисках невыразимого важны были не вопросы и ответы, или, точнее, не только и не столько они. Главное был сам процесс поиска, когда рождалась особая мелодика стиха, особая атмосфера озвученной тишины, когда сорванный ветерка «минутным дуновеньем» трепещущий листок «смущал тишину паденьем», когда от прикосновения ветерка звучала Эолова арфа, когда «мотылька полет незримый слышен в воздухе ночном», когда «тени сизые смесились». Эти жуковско-тютчевские обра-

⁴⁷ Гофман Э.Т.А. Избранные сочинения: в 3 т. М., 1962. Т. 3. С. 27.

зы как символы романтической музыки вырастали из тайников невыразимого и заклинаний о молчании.

Романтизм обострял слух словесного искусства, его акустические возможности, учил магии музыки. Аллитерационные и анафорические формы стиха, ритм прозы, разнообразие изобразительных средств (гротеск, фантастика, сказочность) — за всем этим скрывается романтическая эстетика музыкальности.

В романтизме, с его субъективностью и особой ролью авторской рефлексии, музыка и музыкальная мифология (образы певца, барда, Эоловой арфы, Аполлона и Орфея, Моцарта, Баха и Бетховена, импровизатора) не просто способствовали озвучиванию пространства, но и катализировали процессы мелодизации стиха, его сближения с прозой на основе авторского слова и ритмического рисунка, расширяли жанровые возможности словесного искусства через своеобразное усвоение музыкальных форм (романс, песня, кантата, реквием, симфония, соната) и овладение контрапунктической техникой⁴⁸.

Развитие русского романтизма

Без Жуковского не было бы Пушкина.
В. Белинский

Батюшков, записная книжка
нерожденного Пушкина.
О. Мандельштам

История русского романтизма тесно связана с общим процессом формирования и становления романтической философии и эстетики Европы. Есть все основания говорить и о его переключках и сближениях с американским романтизмом. Многочисленные переводы из Байрона, Вальтера Скотта, Шатобриана, Гофмана, Гейне, Купера, Э. По, споры о французском

⁴⁸ Об этом подробнее см.: Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: Первые десятилетия XX века. М., 2001.

романе и «неистой словесности», об историческом романе, о немецкой идеалистической философии — тому очевидное подтверждение.

Но несомненно и другое — «лица необщье выраженье» у русского романтизма. В атмосфере патриотического подъема 1812 г. и «гражданской экзальтации» 1820-х годов, в эпоху становления национального самосознания он имел более позитивные основания и связь с просветительской идеологией. Кроме того, острота общественной проблемы крепостного права и народа как спасителя Отечества в войне 1812 г. заметно ослабляла в русском романтизме индивидуалистические тенденции. Поиск путей сближения с народом выдвигал более глубинную связь русского романтизма с вопросами национальной истории. Не случайно «История государства Российского» Карамзина быстро становится источником многих литературных сюжетов.

Неповторимое лицо имело и русское любомудрие как выражение философских тенденций в романтизме. Несмотря на свою генетическую связь с немецким идеализмом, представители философского романтизма ратовали за поэзию Жизни. Так, в программной статье «Девятнадцатый век» (1832) Иван Киреевский, один из виднейших представителей любомудрия, заявлял: «...многие думают, что время поэзии прошло и что ее место заступила жизнь действительная. Но неужели в ином стремлении к жизни действительной нет своей особенной поэзии? — Именно из того, что Жизнь *вытесняет* Поэзию, должны мы заключить, что стремление к Жизни и к Поэзии *сошлись* и что, следовательно, час для поэта Жизни наступил»⁴⁹.

Разумеется, многие тенденции европейского романтизма были присущи и его русскому собрату. И мистико-религиозные откровения, и пафос индивидуалистического протеста не миновали русский романтизм, особенно в процессе его исторического развития. Более того — очевидна их активизация в эпоху безвременья и общественно-политической реакции 1830-х годов. Поиски позднего Жуковского и Одоевского, ссыльных декабристов, природа лермонтовского демонического героя, зарождение

⁴⁹ Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 85. *Курсив автора.*

славянофильской идеологии — все это своими корнями уходит в русскую почву.

Русский романтизм, как и европейский, многолик. Теория двух романтизмов (прогрессивного и реакционного), рожденная в недрах вульгарного социологизма, не выдержала испытания временем, а главное — более глубоким осмыслением всего многообразия романтических течений и творческих индивидуальностей. Сегодня с полным основанием можно говорить о романтизме Жуковского и поэтов его школы, о романтизме Батюшкова, о декабристском романтизме и романтизме поэтов пушкинского круга, о романтизме Любомудров, Баратынского и Тютчева, о романтизме Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Дать устойчивые определения каждой из этих моделей романтического мирозерцания весьма затруднительно, хотя и возможно: элегический, созерцательный, мистический, пластический, неоклассический, гражданский, вольнолюбивый, философский, синтетический и т.д. Беда в том, что для таких определений, заимствованных из разных современных исследований, нет единого методологического основания, да и в реальном историко-литературном процессе многие особенности романтического мировидения тесно переплелись.

Важно другое: русский романтизм во всех своих проявлениях и модификациях открывал новые возможности искусства в постижении свободы человеческого духа, природы историзма и загадок национального, в развитии языка искусства.

Уже первые русские романтики Василий Жуковский и Константин Батюшков, друзья-соперники, определили значение романтизма для духовной жизни русского общества 1800—1820-х годов. Их визитные карточки — «Сельское кладбище» и «Мечта», баллада «Людмила» и послание «Мои пенаты», патриотические гимны «Певец во стане русских воинов» и «К Дашкову», панорамные элегии «Славянка» и «На развалинах замка в Швеции», стихотворные повести «Теон и Эсхин», «Странствователь и домосед», эстетические манифесты «Граф Гапсбургский» и «Умиравший Тасс», переводы с немецкого и итальянского, античные переложения, цикл статей на общеэстетические темы в журнале «Вестник Европы» — звенья единого процесса вхож-

дения романтизма в русскую культуру. Различны были сюжеты этих текстов, их жанры, стиль, стихотворный и прозаический язык, но в своей совокупности они создавали своеобразный романтический метатекст и формировали национальное своеобразие русского романтизма.

«Стихов пленительная сладость» Жуковского и «стихов виноградное мясо» Батюшкова, то, что с удивительной поэтической силой было определено Пушкиным и Мандельштамом, выявило своеобразие их творческой индивидуальности. Формируя эстетику и поэтику романтизма, они последовательно развивали свои неповторимые поэтические стили.

Музыкально-символическая образность Жуковского, драматургия его «театра страстей» — баллад, мотивы «вечной женственности» и связи духовных миров («посол души, внимаемый душой»), мистические предчувствия, германофильство — все это устремляло его открытия к поискам Тютчева и символистов. Александр Блок считал его своим «первым вдохновителем» и учителем, а Владимир Соловьев называл элегию Жуковского «Сельское кладбище» «началом истинно человеческой поэзии в России».

Пластика, своеобразная скульптурная образность Батюшкова, поиски в области эпической элегии, трагичность и крушение его «маленькой философии», связанные с явлением «черного человека», разноликость античного мира в его поэзии, итальянomania — за всем этим возникали миры Фета и Майкова, русских акмеистов и прежде всего Осипа Мандельштама.

Жуковский и Батюшков как творческие индивидуальности, как основоположники романтизма остались в русской поэзии навсегда. Их поэзия прошла «веков завистливую даль». Но вместе с тем их открытия и уроки были поэтической школой юного Пушкина. Всматриваясь и вслушиваясь в их миры, он определял дальнейшее движение русской поэзии.

Характеризуя мир русской поэзии, Н.В. Гоголь писал: «Не знаю, в какой другой литературе показали стихотворцы такое бесконечное разнообразие оттенков звука, чему отчасти, разумеется, способствовал сам поэтический язык наш. У каждого свой

стих и свой особенный звон. Этот металлический бронзовый стих Державина, которого до сих пор не может еще позабыть наше ухо: этот густой, как смола или струя столетнего тока, стих Пушкина; этот сияющий, праздничный стих Языкова, влетающий, как луч, в душу, весь сотканный из света; этот облитый ароматами полудня стих Батюшкова, сладостный, как мед из горного ущелья; этот легкий воздушный стих Жуковского, порхающий, как неясный звук золотой арфы; этот тяжелый, как бы влачащийся по земле стих Вяземского, проникнутый подчас едкой, щемящей русской грустью, — все они, точно разнозвонные колокола или бесчисленные клавиши одного великолепного органа, разнесли благовучие по русской земле»⁵⁰.

Разумеется, Гоголь не делил русскую поэзию на романтическую и неромантическую. Во всяком случае Державин лишь стоял у истоков русского романтизма, а Пушкин из него вышел. Но с удивительной проницательностью он, сам воспитанный в атмосфере романтизма и зачерпнувший из его источника, выразил поэтическое обаяние романтической поэзии и почувствовал ее вечное значение.

Романтизм как литературное направление, как определенное состояние духа времени и мировой истории — явление вполне конкретно-историческое, связанное с эпохой революционных потрясений и философско-эстетических преобразований 1789—1848 гг.

Но как мирозерцание и философия идеализма, как стиль и форма выражения романтики человеческого бытия и определенного типа личности он вечен и неисчерпаем...

⁵⁰ Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями (гл. XXXI «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность») // Гоголь Н.В. Полное Собр. соч.: в 14 т. М.: Изд. АН СССР, 1952. Т. 8. С. 409.

Поэзия В.А. Жуковского (1783—1852)

Историко-литературное значение поэтической деятельности Жуковского. Жизнь и судьба поэта. Период нравственного самоусовершенствования и поэтического становления (1797—1806). Поиск языка психологической лирики и природа лиризма Жуковского в творчестве 1808—1814 гг. Долбинская осень 1814 года. Балладный мир Жуковского. Эпоха эстетических манифестов 1815—1824 гг. Лиро-эпос Жуковского 1820-х годов. Духовный кризис конца 1820-х годов и его последствия. 1831 г. в творческой биографии Жуковского. Жуковский и Пушкин как историко-литературная проблема. Путь к эпосу и замысел книги «Повестей для юношества». Жуковский и Гоголь: итоги и перспективы изучения. Жуковский — «гений перевода» и его «лебединая песнь — перевод «Одиссеи». «Странствующий жид» — поэма итогов.

Личность Жуковского. Начало его поэтической деятельности

В 1818 г. девятнадцатилетний Пушкин сочинил ставшую хрестоматийной «Надпись к портрету Жуковского»:

Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль
И, внемля им, вздохнет о славе младость,
Утешится безмолвная печаль
И резвая задумается радость.

Собственно говоря, это вовсе не надпись к конкретному живописному изображению поэта (хотя какой-то реальный портрет мог стоять перед его глазами); это образ поэзии Жуковского, пророчество о ее судьбе.

И это пророчество сбылось: сегодня едва ли о ком другом из поэтов пушкинской поры, Золотого века так много говорят и пи-

шут, как о Жуковском. Он пришел к нам не только как волшебный поэт, «гений перевода», «ангел-хранитель русской культуры», но и как замечательный русский мыслитель, талантливый педагог, воспитатель царя-освободителя и реформатора Александра II, друг и наставник Пушкина и Гоголя, наконец, просто как человек редкого обаяния и высокой духовной культуры. «Веков завистливая даль» не только спасла его от забвения, но чем дальше, тем больше выявила бессмертие его поэзии и масштаб его личности.

«Коломб русского романтизма в поэзии», «целый этап в нравственном развитии общества», «без Жуковского не было бы Пушкина» — эти три критических афоризма В.Г. Белинского из его пронзительной статьи о поэте (*Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая*) определяют историко-литературный смысл творческой деятельности Жуковского, выявляют его место в истории русской культуры.

Вся его жизнь (от рождения 29 января 1783 г. до смерти 12 апреля 1852 г.) — своеобразный человеческий подвиг самостояния и сотворения собственной биографии как философии и этики открытости миру и людям, деятельной помощи всем «униженным и оскорбленным», служения Отечеству. Его реальная помощь и поддержка, оказанные поэтам Е. Баратынскому и К. Батюшкову, Ф. Глинке и В. Кюхельбекеру, А. Мещевскому и Е. Милькееву, И. Козлову и А. Кольцову, Пушкину, Лермонтову и Гоголю, художникам А. Кларе и К.Д. Фридриху, К. Брюллову, Н. Уткину и А. Иванову, ссыльным декабристам и их женам, братьям Тургеневым, дерптским ученым, украинскому поэту и художнику Т. Шевченко, семейству А. Никитенко, навсегда останутся в анналах русской культуры. Список благодетельствованных Жуковским близких и совсем не знакомых людей поистине неисчерпаем. Несмотря ни на что и вопреки всему (а жизнь не баловала его), он оставался Рыцарем чести и человеческого достоинства, всегда готовым забыть о себе ради других.

От юношеских франклиновых дневников, где он почти с инквизиторской требовательностью воспитывал себя, «разрыхлял свою душу» до переложения Нового Завета и воссоздания судьбы русского скитальца в переводе «Одиссеи» и поэме «Стран-

ствующий жид», он внедрил в русское культурное сознание философию самоусовершенствования и «счастья без счастья», когда заменой простых человеческих радостей становятся высшие ценности бытия, радости творчества, и в орбиту этой практической философии попадали все, для кого Жуковский стал нравственным наставником: не только великий князь Александр Николаевич, но великие современники — Пушкин, Гоголь, Тютчев.

От элегии «Сельское кладбище» через «Певца во стане русских воинов» и балладный мир высоких страстей и духовного рыцарства, через нравственную философию «Теона и Эсхина» с девизом «Всё в жизни к великому средство», через поэтическую мифологию, связанную с образом Гения чистой красоты, через историю возрожденной души в «Ундине» и тайну самопожертвования в любви «Наля и Дамаянти» он расширял пространство русской души, русской словесной культуры, последовательно и целенаправленно почти в течение полувека внедряя в них идеи и образы добра и красоты.

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

эти слова он выстрадал всею своею судьбою и завещал их как некий духовный постулат последующей русской культуре.

Три зарубки на сердце определяют биографию раннего Жуковского: он незаконнорожденный сын тульского помещика Афанасия Ивановича Бунина и пленной турчанки Сальхи, привезенной во время сражений под Бендерами; в 1803 г. скоропостижно в возрасте 22 лет умирает его задушевный друг и духовный наставник Андрей Тургенев; в 1811—1815 гг. развивается драматическая история его любви к своей племяннице (дочери сводной сестры Екатерины Афанасьевны) Маше Протасовой. Фамилию и отчество он получил от восприемника киевского мещанина Андрея Григорьевича Жуковского и, по существу, навсегда вычеркнул из памяти имя отца. Память об Андрее Тургеневе как духовном брате найдет свое развитие и продолжение в истории отношений с семейством Тургеневых, с младшими бра-

тнями Александром, Сергеем, Николаем. Память о Маше, умершей в 1823 г., навсегда войдет в его душу и определит «поэзию чувства и сердечного воображения».

Жуковский вступил в русскую поэзию на рубеже веков и на переломе эпох. Уже уходили из нее Карамзин и Дмитриев; еще был жив Державин, но его поэзия стала достоянием и вершиной XVIII в., века «одического парения». Нужен был новый язык поэзии и новая лирическая философия.

«Внутренний человек» становится объектом поэзии Жуковского. Появившаяся в 1802 г. на страницах карамзинского «Вестника Европы» элегия «Сельское кладбище» стала визитной карточкой поэта, его творческим вероисповеданием. Через 100 лет в том же журнале философ и поэт, друг А. Блока, В.С. Соловьев назовет «Сельское кладбище» Жуковского «родиной русской поэзии», «началом истинно-человеческой поэзии в России»⁵¹.

Мир «Сельского кладбища» Жуковского элегичен по своей сути, ибо в нем все от начала до конца погружено в единое настроение. Пейзаж органично переходит в медитацию, а в последней части элегии становится как бы частью душевных переживаний молодого поэта. Композиционно завершающий элегию образ молодого мечтателя, одухотворенная всем строем чувств и концентрирующая пафос размышлений эпитафия бросают на всю элегию отсвет личности поэта.

Переводя греевскую элегию, Жуковский прежде всего добивался интонации непосредственного соучастия в происходящем. «Я» поэта обнаруживается во всем: и в пронизанности пейзажа лиризмом, и в задушевных эмоциях размышления на кладбище, и, конечно же, в тщательной разработке образа лирического героя. Формально скрыв свое «я», поэт ищет новые формы лирического выражения за счет эмоционально окрашенного пейзажа, непритязательного рассказа селянина, исповеди героя. Передавая эти точки зрения как возможные, вариативные, что неоднократно подчеркивается словами «может быть», Жуковский расширял сами возможности элегии, внедряя в нее мотивы и настроения других жанров. Этот момент поисков поэта точно

⁵¹ Соловьев В. Стихотворения и шуточные поэмы. Л., 1974. С. 118.

определил Г.А. Жуковский, говоря, что «у Жуковского и баллада — элегия, и поэма — элегия, и пейзаж — элегия»⁵². Процесс завоевания элегии для русской романтической поэзии был связан с ее обогащением новыми формами выражения. Описание и размышление, исповедь и рассказ, поток чувств и ораторские интонации способствовали созданию единого настроения.

Жуковский был подготовлен к восприятию греевской элегии внутренне: и своим социальным положением, и мировосприятием, и поэтическими поисками. Идея внесловного равенства людей, антииндивидуализма была выстрадана им и получила в переводе остроту первооткрытия.

Перевод «Сельского кладбища» открыл потенциальные возможности Жуковского как поэта новой эпохи, но для их реализации нужны были открытия в изучении себя и человека вообще. Опыт самонаблюдения и лаборатория «дневниковой психологии» ускорили этот процесс. От Грея поэт шел к себе, от «Сельского кладбища» он пришел к элегии «Вечер», которую по праву можно рассматривать как своеобразную полемику с Греем.

Прежде всего меняется атмосфера действия. Поэт с кладбища переносится в мир природы; на смену мрачным мыслям о смерти приходят светлые воспоминания о молодости, друзьях. Само слово «природа» как символ человеческого бытия активно входит в текст элегии, причем везде написано оно с большой буквы: «На лоне дремлющей Природы»; «Где клятвы, данные Природе»; «Быть другом мирных сел, любить красы Природы». Второе слово, написанное с большой буквы, и также трижды выделенное в элегии — «Муза». Сопряженность этих слов-понятий придает всему повествованию особый оттенок: элегия превращается в песнь о Природе, о радости Жизни.

По существу, «Вечер» — песенная сюита. Три первых строки — начало песни. Затем словами «Приди, о Муза благодатна» поэт обрывает песню, призывая Музу на помощь: «И, звуки оживив, туманный вечер пой...» Следующие 9 строф — это песня-романс о вечере. Внутренняя самостоятельность, цельность этой части подчеркивается композиционно. Строки «Как солнца за горой

⁵² Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1968. С. 75.

пленителен закат...» и «Как бледно брег ты озлатило!», соединяющие начало и конец этих строф, заключают весь отрывок в своеобразное кольцо⁵³.

После этой части возникает двухстрочный переход, возвращающий к теме призывания Музы:

Сию задумавшись, в душе моей мечты;
К протекшим временам лечу воспоминаньем... (1, 28).

Звучит элегия-песня «О дней моих весна...», пронизанная настроением светлой печали, воспоминаний о молодости. Заключительные пять строф — непосредственный выход в тему певца, исповедь лирического героя. Песенные интонации закрепляются в словоупотреблении: «и звуки оживив, туманный вечер пой», «где песни пламенны и Музам и свободе», «Творца, друзей, любовь и счастье воспевать», «О песни, чистый плод невинности сердечной» и т.д.

Создавая свою песнь жизни, Жуковский проявляет дар и опыт наблюдателя природы. Статичному миру сельского кладбища, где царят безмолвие, сон, холод, в «Вечере» противопоставлено движение, порыв, сконцентрированные в образе ручья-потока. Состояния вслушивания, внимания, всматривания в мир характеризуют общую тенденцию Жуковского к оживотворению, одушевлению природы. Поэт ищет в природе оттенки переходов: колебания, отражения, слияния.

Как и в «Сельском кладбище», в «Вечере» возникает образ лирического героя-певца. Но если в переводе из Грея история молодого певца еще во многом была самоцельна и имела характер некоего поэтического постскриптума, то в «Вечере» образ певца становится организующим началом, направляющим движение сюжета, развивающим настроения. Его жизненный опыт, воспоминания более активно включаются в повествование, вы-

⁵³ Показательно, что композиторы (П.И. Чайковский в «Пиковой даме», С.С. Прокофьев в «Войне и мире»), обращавшиеся к «Вечеру» для воссоздания музыкального колорита эпохи, выделяли из элегии отдельные строфы, превращая их в самостоятельные романсы.

полная роль исповеди. Образ певца функционально значим и содержательно важен: с ним связан мотив общего движения жизни. Оттенки и переходы в природе и подвижные состояния человеческой психики — звенья единого процесса вечной жизни. Кроме того, с образом певца связана тема творческого самоопределения Жуковского.

Жанровые поиски 1806—1814 гг. «Певец во стане русских воинов»

В общей системе многообразных жанровых поисков Жуковского 1808—1814 гг. особое место занимает песня. В ряду балладных опытов, открытий в области гражданско-патриотической лирики песенная стихия выступала как форма непосредственного выражения лиризма. Песня стала в творчестве Жуковского формой поэтического мышления, характеризующегося все больше стремлением к музыкальности, «суммарности словоупотребления». В этом смысле справедливо определение лиризма Жуковского как «лиризма песенного типа»⁵⁴.

В песнях 1808—1814 гг. Жуковский стремится к выражению смятенного состояния души. Мотивы бесконечного движения, стремления к идеалу, небесного-земного определяют настроение внутреннего нетерпения, подвижности состояний и эмоций, романтического томления. Для песен Жуковского особенно показательна эстетика «сквозного слова», т.е. такого слова, которое «перекочевывает за пределы лирического высказывания, подключаясь «через голову» конкретного произведения к широкому лирическому контексту всего творчества, становится формирующим фактором такого контекста»⁵⁵. Такими словами в большом контексте песен этого периода становятся слова: «крылья», «очарование», «надежда», «там-здесь», «судьба», «сон»,

⁵⁴ Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. // Учен. зап. Горьк. ун-та. 1971. Вып. 15. С. 86.

⁵⁵ Грехнев В.А. Слово и большой лирический контекст в поэзии пушкинской поры (Жуковский, Тютчев). М., 1975. С. 14.

«все». Многие из них тесно сопрягают балладный и песенный мир поэта. Такая сопряженность эстетически значима: песни Жуковского включают элементы сюжетности, повествовательности, в свою очередь, баллады как бы получают дополнительный лирический заряд.

Песня, где повествовательное начало развито слабо, но зато более определено эмоциональное отношение к происходящему, у Жуковского внутренне преобразуется. Многие песни, особенно такие, как «Путешественник», «Желание», «Жалоба», «Пловец», «Узник к мотыльку», превращаются в лирические истории с ярко обозначенным сюжетным планом. Включая «сквозное слово» в свои жизненные впечатления (поэт насыщает этими словами письма, дневники)⁵⁶, Жуковский вырабатывает философию понятия. Отсюда стремление поэта к сцеплению отдельных песен, к созданию синтетических жанровых образований.

Напряженность и драматизм лирического чувства в песнях и романах обусловлены реальными автобиографическими событиями — историей драматической любви к Маше Протасовой. По точному замечанию В.Г. Белинского, поэзия Жуковского «вышла из жизни, была найдена во глубине своей груди, истомленной тайными муками»⁵⁷. Но Жуковский сделал это чувство объектом поэтической рефлексии, поднял его до уровня общечеловеческих эмоций.

Именно это свойство лирической суггестии позволило ему расширить сферу гражданской и патриотической поэзии, стать «певцом двенадцатого года и Александра царствования». Поэтическая трилогия: «Певец во стане русских воинов», «Императору Александру» и «Вождю победителей» открывала новые пути в воссоздании гражданских эмоций как отзвуков духовных настроений всей нации и одновременно как личного, глубоко интимного лирического чувства.

⁵⁶ См., например, многообразные случаи употребления слова «надежда» в письмах-дневниках Жуковского 1814—1815 гг., обращенных к Маше Протасовой. В кн.: Памяти В.А. Жуковского и Н.В. Гоголя. СПб., 1907. Вып. 1. С. 145—146.

⁵⁷ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 190.

Первое, что бросается в глаза при чтении «Певца», – особый эмоциональный строй произведения. Выбрав форму поэтической кантаты (певец и хор), Жуковский как бы материализовал единство певца и воинов, создав песню, звучащую в унисон мыслям и настроениям слушателей. Членение монолога певца на тосты, смена настроений, тем, ритмически разнообразный стих создают атмосферу живого и непосредственного действия. Создается ощущение рождения образа на глазах. Импровизационность как выражение свободы лирического чувства, незаданности мысли – важнейший поэтический принцип в «Певце», противостоящий «одическому парению». Импровизация – источник свободных переходов от темы к теме, ассоциативных связей.

Обращение «друзья-друзи», «братья» – своеобразный знак приобщения к происходящему. Этому же способствуют разнообразные обстоятельства времени и места, которые следуют за этим обращением и зрительно приближают действие: «здесь светит нам луна! Здесь кров небес над нами», «там все, родимый милый дом! там наши жены, чада!», «...он скоро грянет!», «езде знакомый глас», а также глаголы повелительного наклонения, направленные на соучастие: «смотрите», «внимайте» и т.д.

Эстетическим обоснованием этой неразрывной связи является приобщение певца к высокой патриотической поэзии и «возвышенным певцам». «Гремят их лиры», «гимн гремел священный», «Державин грянет в струны», «и звучно грянет слава», «оне (музы) в героя // Вливают бодрость, славы жар...», «певцы сотрудники вождям, Их песни жизнь победам» – все эти характеристики создают облик певца-патриота, определяют его место в общей борьбе. Поэтому как поэтическая клятва звучат следующие слова певца:

Доселе тихим лишь полям
Моя играла лира...
Вдруг выпал жребий: к знаменам!
Прости, и сладость мира,
И отчий край, и круг друзей,
И труд уединенный,
И все!.. я там, где стук мечей, –
Где ужасы войны!

Синтез личного и гражданского приводит к слиянию ораторского, торжественного и элегического, интимного начал. По верному замечанию И.М. Семенко, «патриотизм впервые явился здесь одновременно и гражданской, и личной темой»⁵⁸. Своеобразные кличи: «Дружнее руку в руку!», «Меч во длань!», «Погибнем! мертвым срама нет!», «И смело в бой кровавый...» обретают тем большую эмоциональную силу, чем ощутимее рождаются из картин окружающего мира. «Поля, холмы родные», «родного неба милый свет», «родимый, милый дом», жены, дети, матери — воспоминание обо всем этом и вызывает святой гнев, призыв отдать «всю нашу кровь». Эмоциональное, лирическое и повествовательное, описательное в «Певце» внутренне уравновешиваются, что и дало основание назвать это произведение «поэмой» (Г.А. Жуковский).

Жуковский не просто идет на сближение картин войны и мира. Он пытается воссоздать эти две стихии как равноправные и соотнесенные друг с другом. Поэтому в словаре «Певца» все время происходит стыковка двух групп понятий и эпитетов: бранное поле, бранные споры, бранные знамена, бранные латы, кровавый бой, кровавый пир, кровавая месть, гневный взор, грозная брань, смелые дружины и веселые сновидения, синяя даль, ранняя роса, светлый день, тихий светлый берег, светлые облака, тихий стан, милый свет, золотые игры и т.д.

Принципиальное новаторство Жуковского заключалось именно в том, что он членит повествование на картины-тосты, с помощью хора акцентируя суть той или иной темы. Сам момент прерывистости повествования позволил через внутренне законченные эпизоды воссоздать страницы летописи Отечественной войны. В этом смысле «Певец» сконцентрировал многие темы и настроения лирики этих лет, создав поэтическую сюиту.

Говоря о жанровой природе «Певца» и новаторстве Жуковского, нельзя не отметить особую роль образа певца в организации материала, в повествовании, в создании своеобразной музыкальной аранжировки текста. Когда мы читаем следующий тост певца:

⁵⁸ Семенко И. М. Указ. соч. С. 26.

Отчизне кубок сей, друзья!
Страна, где мы впервые
Вкусили сладость бытия,
Поля, холмы родные,
Родного неба милый свет,
Знакомые потоки,
Златые игры первых лет
И первых лет уроки,
Что вашу прелесть заменит?
О родина святая,
Какое сердце не дрожит,
Тебя благословляя?,

то понимаем, что «Певец» воспринимался не только своим содержанием, проблематикой, но и всем строем чувств, всей музыкой слов, всей интонацией фраз. Это не просто речь Певца, его слово; это его песня, «посол души, внимаемый душой». Интимизация, одомашнивание, одушевление и оживотворение гражданского патриотического чувства — важнейшее открытие и достижение Жуковского-лирика.

Не случайно, прочитав гражданское, почти политическое послание Жуковского «Императору Александру», Пушкин предельно точно и лаконично заметил: «Вот как русский поэт говорит русскому царю», подчеркнув особое значение не столько «что», сколько «как», т.е. особый тон, манеру разговора, внутреннее достоинство подданного, но не раболепствующего.

Используя традицию героического гимна, антифонной песни, Жуковский расширяет и обогащает их возможности. Сам образ «стана русских воинов» определяет размах и мощь звучания. Из замкнутого пространства комнатных дружеских пирушек, дворцовых церемоний, салонных собраний песнь вырывается на простор бранного поля, солдатского бивуака. Возникает многогранный образ родины-матери, ее просторов. Не случайно из тоста в тост лейтмотивом проходят слова о «стране родной». Здесь и «родного неба милый свет», «и поля, холмы родные», «и ранняя роса», и «милая мать».

Сближая одическую и элегическую традиции, Жуковский создал оригинальный синтез стилей и малых поэтических форм. По общему масштабу звучания, многоплановости изображения «Певец во стане русских воинов» — героическая кантата. В этом смысле произведение Жуковского заняло особое место в лирике Отечественной войны 1812 г., выразив чувства и настроения ее участников. С точки зрения поэтического развития самого Жуковского «Певец» стал важным этапом в формировании его романтической поэтики.

Наконец, созданный в самом горниле битв Отечественной войны, «Певец во стане русских воинов» не только воплотил поэтический опыт поколения, но и стал своеобразной точкой отсчета в поисках «счастливого ученика Жуковского», молодого Пушкина. Без «Певца» невозможно понять открытия Батюшкова, Ф. Глинки в области исторической элегии, споры о сущности лирической поэзии декабристов, их опыты в области гражданской поэзии.

Баллады Жуковского 1808—1814 гг. как поэтическая система

Формирование романтической эстетики в конспектах, статьях и прозе периода «Вестника Европы» способствовало перестройке поэтической системы Жуковского. Поэту становится тесно в рамках монологической поэзии. Эстетика «театра страстей» вела к поиску обстоятельств, способствующих раскрытию страсти, психологии в действии. Жуковский создавал свой поэтический «театр страстей», где в экстремальных обстоятельствах обнажались страсти, в драматических ситуациях проявлялись характеры. Универсальной формой выражения поисков поэта 1808—1814 гг. стала прежде всего баллада, своеобразный поэтический эквивалент его романтической эстетики.

Баллады 1808—1814 гг. — строго продуманная поэтическая система, имеющая свои внутренние законы развития. Как и в творчестве первого периода («Сельское кладбище» — «Вечер»; «Успехи поэзии» — «К поэзии»), в балладах второго периода есть

логика внутреннего движения. Первые две баллады: «Людмила» и «Кассандра» — поэтическая и эстетическая параллель — Бюргер и Шиллер, осознаваемая и эстетически выраженная самим Жуковским. Простонародность и литературность, живописность картин и благородство мыслей, чувственное и мыслительное начала, действенное и рефлектирующее обозначили два направления балладных поисков. Как следствие этого возникают оригинальные жанровые дублиеты: «Людмила» — «Светлана», «Кассандра» — «Ахилл». В них же определяются и тематические полюса: любовь, побеждающая смерть («Пустынник», «Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Эолова арфа»), и тема преступления и наказания («Варвик», «Адельстан» «Ивиковы журавли», «Баллада о старушке...», «Громобой»). Антитезность как отражение контраста настроений, колорита, как выражение столкновения страстей становится организующим началом балладного мира Жуковского.

Все 13 баллад как эстетическая целостность прежде всего открыли новый мир идей и чувств, балладный мир. Главным в этом мире оказался новый характер мироощущения. Герои баллад Жуковского — люди с пробудившимся чувством личности. Поэтому не случайно в центре «маленьких драм» (Шевырев) оказывается столкновение человека с судьбой, своеобразный бунт против судьбы. Мотив рока, судьбы варьируется во всех балладах и закрепляется в системе поэтических формулировок. «Час судьбы его приспел», «вьет нити роковых сетей» («Ивиковы журавли»), «<...> но року вздумалось лихому мне повредить» («Алина и Альсим»), «роковое слово» («Эльвина и Эдвин»), «роковая приготовлена стрела», «так судил мне Рок жестокой», «тайный Рок вас удержал», «глас небес изрек судьбину» («Ахилл») и т.д. — эти и многие другие образы намечают природу конфликта, драматического столкновения в балладах.

Тема судьбы, рока определяет драматизм характеров и конфликтов. Земные желания и чувства героев, их мечты о счастье сталкиваются с неумолимой силой социальных обстоятельств и загадками бытия. Как следствие этого — атмосфера борения жизни и смерти, бунта и смирения в балладах Жуковского. В отличие от героев античной и классицистической трагедии герои

баллад постоянно находятся в смятении чувств, вихре противоречивых настроений. Атмосфера бури, вихря, «мятели и выюги» углубляет этот мятеж души, выраженный в такой системе определений: «на распутии вздыхала», «безмятежное незнание», «в смутной думе», «как смутный океан», «гроза души, ума смутитель», «зыблемый сомнением — меж истиной и заблуждением», «бледен, трепетен, смятенный», «но для души смятенной был сладок бури вой», «в смятении», «в какой борьбе в нем страсти», «в ней сердце смутилось».

Такое разнообразие оттенков страсти эстетически укрупняет конфликт. Герои баллад — максималисты, которым не страшны «муки ада» и не нужны «небесные награды». Мотив побега от судьбы, от вины материализуется в балладах в неистовых ритмах полета коня и плавного движения человека. Эти сцены не просто придают балладам динамику, но и определяют столь важную для них проблему ответственности человека за свои поступки. По существу, Жуковский во всех этих сценах показывает невозможность человека убежать от себя: от своей любви, греха и преступления, от памяти. Важнейшим моментом этической оценки Жуковского становится идея справедливости, понятая как идея нравственного суда.

Жуковский своими балладами 1808—1814 гг. прежде всего вносит в русскую поэзию не виданный еще накал этической проблематики. В центре поэтических размышлений Жуковского-балладника стоит проблема греха, нарушения общепринятых норм. С этой точки зрения баллады разделяются на три группы. Первая группа баллад — о любви, восстающей против предрассудков и запретов. Герои этих баллад, бросая вызов обществу, небу, оказываются, победителями. Их любовь сильнее смерти, всяких фантастических испытаний («Людмила», «Светлана», «Эолова арфа», «Алина и Альсим», «Пустынник», «Эльвина и Эдвин»). Вторая группа баллад — истории без вины виноватых. Муки пророчицы Кассандры, всевидящего Ахилла приоткрывают трагедию рока в ее балладном варианте. Наконец, третья группа баллад — драмы преступников-отщепенцев, купивших счастье и переходящие блага «ужасною ценою». Таковы герои баллад «Адельстан», «Варвик», «Громобой», «О старушке...».

В соотношении этих трех групп баллад, их переключке открывается тема преступления и наказания, столь важная для последующей русской литературы. Экстремальные обстоятельства баллады заостряют ситуацию. Гибель духовно родственных душ влюбленных, для которых смерть лучше жизни в разлуке, оттеняет муки великих грешников, превыше всего ставящих личное благополучие. Прекрасное «вместе» противопоставляется страшному эгоизму и одиночеству продавших душу. Тема антииндивидуализма звучит во весь голос именно в балладах.

Весь этот комплекс этических проблем придавал балладам Жуковского живое современное звучание. Без выявления этой содержательности баллад вряд ли можно понять причины их воздействия на современников. Создавая балладный «театр страстей», Жуковский прежде всего выразил конфликты своей эпохи и отразил ее эстетические поиски. Проблема прав и обязанностей личности, духовного пробуждения получила в балладах 1808—1814 гг. глубоко романтическое воплощение.

В основе поэтики баллад этого периода идея времени как мерила жизни, ее нравственной ценности. Сам образ времени — неумолимого судьи организует ритмико-интонационную структуру баллад. Убыстряющийся темп диалогов, временные перемены создают своеобразную партитуру действия. Достаточно просто подряд выписать из какой-нибудь баллады все определения времени, чтобы понять, насколько психологически значима эта категория у Жуковского. Поэту удастся передать жизнь в разных временных измерениях, индивидуальное восприятие ее течения (ср. реплики Людмилы и ее жениха, Минваны и Арминия, Адельстана и Лоры, Громобоя и его дочерей). Но главное в этом восприятии времени — этическая оценка. «Часы стоят, окованы тоскою; А месяцы бегут...» («Варвик»), «Здесь судьба ему сулила // Долгий, но бесславный век; // Он мгновение со славой, // Хладну жизнь презрев, избрал» («Ахилл»), «Он мне будущее дал, // Но веселие мгновенья // Настоящего отнял» («Кассандра»), «И невозвратные бегут // Дни, месяцы и годы» («Громобой»). Все эти поэтические формулы вносили в динамический мир баллады, где «земля дрожит», «с громом зыблются мосты», «ужасный вой, ужасный гром и треск», ноты размышле-

ния о жизни, понимание того, что здесь, по словам Белинского, «главное не событие, а ощущение, которое оно возбуждает, дума, на которую оно наводит читателя»⁵⁹.

В подвижности состояний, их зыбкости — ключ к эстетике таинственного, чудесного в балладах Жуковского. Фантастическое у него глубоко психологично. В системе романтического двоемирия Жуковского чудесное не столько заостряло разрыв фантастического и реального, сколько расширяло представление о сфере необычного, исключительного. Именно с этим связано такое свойство балладной поэтики Жуковского как. зыбкость состояний, переходность явлений.

С другой стороны, этим же определяется и атмосфера неистовости, экстремальности в природе и человеческом поведении. Характерно, что чудесное способствует универсализации ситуации. Общая сумятица жизни подчеркивается особенно частым в лексиконе баллад словом «всё». Ср.: «всё погибло», «всё прости, всему конец» («Людмила»), «всё в обители Приама Возвещало брачный час», «всё окрест очарованье», «все предчувствуя и зная» («Кассандра»), «пусто всё вокруг», «всё утихло», «всё в глубоком сне», «всё блесит» («Светлана»), «Лишь Гелиос то зрел священный, Всё озаряющий с небес», «И всё, и всё еще в молчанье», «всё поколебалось» («Ивиковы журавли») и т.д. «Всё» в балладах — указание на всеобщность, космичность происходящего, говоря словами Гоголя, обозначение «целокупности бытия» и вместе с тем это своеобразное уравнивание в правах обычного, тихого состояния мира и вздыбленного, фантастического его напряжения. Возникает состояние всеобщей фантасмагории, повышенной психологической возбудимости. Жуковскому важнее всего показать страсть на пределе человеческих возможностей, раскрыть ее «высший градус», напряжение. Поэтому космическое «всё» постоянно взрывается изнутри неожиданными вторжениями случайно или жалобами на одиночество. Сочетания «всё тихо... — вдруг...» и «всё окрест очарованье — я одна мертва душой...» содержательно значимы.

⁵⁹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 51.

Формируется важное для балладного мира Жуковского состояние подвижности, «движения в неподвижном мире». Мотив неистового полета приобретает поистине космические масштабы. Баллады 1808—1814 гг. всей своей совокупностью приоткрывали масштаб романтических оппозиций, выразившихся в столкновении подвижного и неподвижного, части и целого, темного и светлого, а главное — в сшибке различных нравственных понятий.

Говоря о поэтической системности баллад Жуковского 1808—1814 гг., необходимо заметить не только общие мотивы, темы, но и средства создания поэтической магии настроения. Эмоциональное воздействие для балладника важнее всяких размышлений и морали. Показывая героя в состоянии аффекта, экстремальной ситуации, поэт нагнетает настроение. Возникает музыка баллады, создающая единство настроения за счет звукообраза. Это звуковой ряд в балладной системе Жуковского, передающий доминирующее настроение и создающий выразительную, образную основу чувства.

Уже в двух первых балладах («Людмила» и «Кассандра») Жуковский добивается впечатления образного единства звуковой системы. Первая баллада, обращенная к миру средневековых верований и передающая неистовую схватку героини с судьбой, вся пронизана атмосферой вслушивания в окружающий мир и в биение собственного сердца. Глагол «слышать» и его модификации определяют лексику баллады: «Чу! полночный час звучит», «тихим шепотом сказали», «Чу! совы пустынной крики. // Слышишь? Пенье, брачны лики // Слышишь? Борзый конь заржал», «Слышишь? Конь грызет бразды», «Слышишь? Колокол гудит», «Чу! в лесу потрясся лист, Чу! в глуши раздался свист», «Слышат шорох тихих теней», «Слышат: сосны зашатались; Слышат: спал с ворот запор», «И в траве чуть слышный шепот» и т.д.

Процесс вслушивания передается и в системе повторяющихся слов: «близко, близко», «ждет-пождет», «едем, едем», «тихо, тихо», и в лейтмотивном образе тишины: «тихо в терем свой идет», «вот и месяц величавой Встал над тихою дубравой», «тихо брякнуло кольцо», «тихим шепотом сказали», «стихнет бор», «ветер

стихнул», «хладен, тих, уединенный», «шорох тихих теней» и т.д. Но поэт создает экспрессию тишины, озвучивая ее. Озвученная тишина в балладе, переданная многообразными средствами: динамикой движения, эффектами внезапности и нетерпения, выраженными звоном колоколов, полетом коня, ночными звуками, словами «вдруг» и «вот», — получает и вполне последовательно закрепленный звукообраз «чу!» Это отглагольное междометие (от глагола «чувать»), выражающее напряжение чувств, связано с процессом обостренного вслушивания. В балладе оно выражает не только высшие всплески чувств, напряжение прислушивания, но и озвучивает всю словесно-образную ткань. Такие слова, как «чужеземная краса», «чуждых стран», «чугунное кольцо», «чужом краю», «чую», «чуть», «чудится», «скачут», а также «шумною толпой», «шумит», «слышут», «тучи», «потух», «туманит», «петух», «застучали», «стук», где аффриката «ч» распадается на ффрикативное «ш» и «т», создают инструментовку, единую мелодию баллады.

В «Кассандре» — другой образный ряд. Античный мир организуется по законам пластики. В большей степени, чем Шиллер, Жуковский подчиняет повествование процессу всматривания в мир. Героиня-пророчица у Жуковского — прежде всего провидица. Поэтому многочисленные повторения глаголов «вижу», «зрю», «предвидит», «смотрит», существительных: «взор», «очи», «слепота», «мрак», «сновиденья» вводят в образную систему баллады зрительно-живописные картины античного мира. Появляются отсутствующие у Шиллера «пурпурны ткани», «своды лавров», «запах роз и фимиама», «гимны дев и лирный глас», «дышащие фимиамом стогны», «уготовленье пиров». Однако в монологической структуре жалоб Кассандры зримый пластический мир античности разрушается. Происходит его одушевление, а вместе с тем и озвучивание.

Баллады Жуковского были поистине «формой времени». Психологическая экзальтация как обостренное восприятие окружающего мира отвечала настроениям эпохи. В условиях пробуждения национального самосознания, вызванного антинаполеоновскими войнами и Отечественной войной 1812 г., идеи справедливости, самопожертвования, верности долгу, выра-

женные «русским балладником» в сфере нравственных чувств, были близки его современникам. Психологическая экзальтация героев баллад остро отзывалась в атмосфере патриотической экзальтации. Рационалистическим представлениям о мире Жуковский противопоставил подвижность чувств, смятение души, сомнение в этических и общественных догмах. И это тоже было в духе времени. Наконец, установка на национальное мировосприятие, проявившееся не столько в фольклорных мотивах и образах, сколько в складе мышления и общей атмосфере действия, вызывала интерес к балладам. Система баллад 1808—1814 гг. открывала русскому читателю целостный мир новых страстей и эмоций. Эпическая потенция этого жанра, которая, по словам Гегеля, охватывает «в большинстве случаев полноту внутри себя замкнутого события, хотя и в меньшем масштабе, чем в эпической поэзии в собственном смысле»⁶⁰, вполне реализовалась в 13 историях о людях и страстях. Баллада в поэзии Жуковского второго периода его творческого развития — не эпизод, а выражение новой эстетики и поэтики, реализация принципов романтического универсализма.

Эпоха романтических манифестов

В творческом развитии Жуковского третий период (1815—1824 гг.) занимает совершенно особое место. Он вобрал в себя события, имеющие одновременно и биографический, и творческий характер. История расставания с Машей Протасовой, «Арзамас», роль воспитателя при царском дворе, первое заграничное путешествие, начало дружбы с А.С. Пушкиным — все это так тесно переплелось в биографии Жуковского, что трудно сказать, где кончается жизнь и начинается творчество. «Жизнь и Поэзия — одно» — это поистине творческий принцип, выражение романтического «жизнетворчества».

Появляется первое собрание стихотворений Жуковского, первые арзамасские протоколы, первые идиллии, первые лиро-

⁶⁰ Гегель. Сочинения. М., 1958. Т. 14. С. 295.

эпические опыты. И все-таки этот период — время подведения итогов, обоснования собственной творческой позиции. Не случайно у Жуковского в это время такое обилие рассуждений на эстетические темы. Специальные статьи, дневниковые записи, письма, конспекты пронизаны мыслями об искусстве, его воздействии на современного человека. Рафаэль и Тициан, Гольбейн, художник-романтик Фридрих, швейцарская природа и окрестности Павловска, Шиллер, Гердер, Бутервек, Шлегели, Жан-Поль, Байрон, Мур, античность — все это и многое другое попадает в сферу его интересов и получает эстетическое толкование.

Но самое главное — пропагандистом новой эстетики становится поэзия Жуковского. Никогда еще в его творчестве она не была столь насыщена эстетическими проблемами. Десятки стихотворений посвящены проблемам вдохновения, тайнам поэзии, кризисным состояниям художника, одним словом, вопросам творчества. В них ставятся не просто частные проблемы творческой лаборатории поэта Жуковского, но намечаются существенные аспекты романтической эстетики, открываются характерные черты мировосприятия русского романтизма. Именно поэтому Жуковский в центре литературных споров, он желанный гость на страницах русских журналов, наконец, он питает своими идеями и образами молодую романтическую поэзию.

От «Славянки» до «Невыразимого» и стихотворения «Я музы юную, бывало...» Жуковский в течение десятилетия совершил то, что во многих странах делалось за десятилетия: он «завоевал русскую поэзию для романтизма». Десятилетие стало эпохой в поэтическом развитии как самого Жуковского, так и русской поэзии вообще. В недрах этой эпохи сложилось новое поколение поэтов, во главе которого встал Пушкин. Но «без Жуковского мы не имели бы Пушкина» — эти слова Белинского подтверждены всем ходом творческого развития Жуковского.

По существу, поэзия Жуковского этого периода — это лирическая философия, эстетические манифесты. В описаниях природы, в незамысловатых придворных историях, в любовных воспоминаниях звучит тема высоких мгновений встречи с вдохновением, с тайнами искусства. Здесь действительно важен

не столько повод, побудивший поэта взяться за перо, сколько особая философия, эмоциональный настрой, передающий мировосприятие человека эпохи романтизма. Зримая и вещественная в своей сюжетно-описательной основе, поэзия этого периода глубоко символична. Быт расширяется до бытия, конкретное — до всеобщего. Такое сопряжение эстетически значимо: поэзия сквозных мотивов и слов, самоповторов и автореминисценций у Жуковского переживает обновление.

Элегия «Славянка» в этом смысле обозначила характерные черты поэтики Жуковского. Не случайно он открыл ею вторую часть своего собрания стихотворений 1815—1817 гг., где поместил произведения, созданные до 1815 г. «Славянка» стала поэтическим резюме того пути, который начался элегиями «Сельское кладбище», «Опустевшая деревня», «Вечер». В «Стихотворениях Василия Жуковского» (Ч. 2. СПб., 1816) «Вечер» завершает раздел «Смесь», который открывает «Славянка». Новые открытия в области элегии проецируются на творчество предшествующего периода.

Безусловна типологическая общность всех этих произведений. Это элегии панорамного типа. Движение в пространстве (посещение сельского кладбища, вечерняя прогулка, путешествие по берегам Славянки) поэт сопровождает движением своих мыслей. Сфера непосредственных впечатлений и мыслей по поводу их расширяется за счет воспоминаний. «Сельское кладбище» лишь обозначило момент движения, синтеза внешнего мира и медитации, в «Вечере» больше органики в сопряжении стихии реального и идеального, хотя описательное начало растворено в лиризме песенного типа. Эмоция выражает индивидуальное чувство, воспоминание носит характер личного переживания. На смену локально-замкнутому миру сельского кладбища приходит разомкнутый в пространстве мир «дремлющей Природы». Но положение наблюдателя остается тем же. Ср.: «Сельское кладбище» — «лежал, задумавшись над светлою рекой», «он томными очами уныло следовал за тихою зарей»; «Вечер» — «сичу задумавшись», «простершись на траве под ивой наклоненной, внимаю...» Окружающий мир во многом еще статичен и пространственно ограничен точкой наблюдения.

Не то — в «Славянке». Ключом к новой поэтике могут стать слова: «что шаг, то новая в глазах моих картина» (2, 97). Этот принцип определяет такие особенности романтической элегии пейзажного типа, как движущиеся панорамы, эффекты неожиданности, ощущение «воздушного пространства, дали, желания преодолеть это пространство», «любовь к призрачной жизни», «бесконечная смена разнообразных поэтических мгновений, отраженных образов — зыбких, непрочных, слабо уловимых, движущихся», «стремление к созданию иллюзий»⁶¹. «Славянка» Жуковского — это поистине прогулка по «садам Романтизма».

Движущаяся панорама воссоздается прежде всего через бесконечное изменение точек зрения. Состояния приближения, отдаления, перспективы конкретизируются в целой системе обстоятельств места: окрест, вокруг меня, передо мной, сквозь чащу деревьев, между багряных лип, вдали, надо мной, здесь и там. Такая подвижность картин обостряет восприятие мира. Динамика картин окружающего мира дополняется динамикой восприятия. Слова «вдруг», «и вдруг», «то вдруг», «лишь изредка — лишь» закрепляют импрессионистическую игру света и тени, тишины и звуков: «опять река вдали мелькает среди долины То в свете, то в тени, то в ней лазурь небес. То обращенных древ вершины», «И воцарилася повсюду тишина» и т.д.

Общая подвижность окружающего мира вносит существенные изменения в изображение внутреннего мира. Душа лирического героя вбирает в себя этот панорамный мир и преобразует его в потоке воспоминаний, эстетических представлений. Поистине «распространяется душа» под воздействием встречи с чудом природы. Синтезирующее «все» сопрягает природное и духовное, выражается в характерных поэтических формулах: «все к размышленью здесь влечет невольно нас», «все здесь свидетель нам», «мнится, все, что было жертвой лет», «и все, что жизнь сулит, и все, чего в ней нет».

⁶¹ Подробнее об этих особенностях элегии Жуковского см.: Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982 (глава «Сады Романтизма»). С. 189—300.

Авторская установка на сопряжение вещественной пластики окружающей природы и символической жизни духа ведет к преобразованию характера медитации. Воспоминание-размышление в «Славянке» в большей степени, чем в «Вечере», связано с миром историческим. Памятники славы и Судьбы оживотворяются в движущейся панораме. Слияние природного и духовного материализуется поэтически в словесно-образном ряду: Славянка — слава — сливаться. Памятники на берегу Славянки «ведут к размышлению», но это размышления двух типов: историческое воспоминание о славе России и философская рефлексия о судьбе человека вообще. Сопряжение — в беге времени, в течении реки. Славянка поистине из географического понятия превращается в своеобразную реку жизни, реку истории.

Путь Жуковского к синтезу различных сфер бытия и разнообразных форм рефлексии открывал новые перспективы для элегической поэзии. Происходило ее интонационное обогащение за счет подключения приемов ораторского красноречия, медитаций этико-философского и эстетического характера. «Весь мир в мою теснился грудь» и «все к размышленью здесь влечет невольнo нас» — эти положения Жуковского предвосхищали особый мир исторических элегий Батюшкова и в особенности молодого Пушкина. Пушкинские «Воспоминания в Царском Селе» и «Деревня» генетически связаны с открытиями Жуковского.

В «Славянке» Жуковский наметил то отличительное свойство своей поэзии, которое почти не обозначилось у его современников: тенденцию к воплощению в поэтическом тексте своих эстетических принципов, «лирической философии». Появление в заключительной части элегии образа Гения, «тайного вождя», «минутного гостя», «призрака», «чистого ангела» намечало особую сопряженность жизни и поэзии в его творчестве. Символическая образность с ярко выраженной эстетической наполненностью придавала элегии Жуковского масштаб эстетического манифеста, активно подключала ее к системе исторических воззрений поэта. Эта «тенденция элегического мышления Жуковского вела к «Умиравшему Тассу» Батюшкова, к «южным» элегиям Пушкина. В творчестве самого Жуковского

ее плодотворность проявилась в подборке эстетических манифестов 1818—1824 гг.

Стихотворения Жуковского 1818—1824 гг. («Невыразимое», «Цвет завета», «К мимопролетевшему знакомому гению», «Лалла Рук», «Явление поэзии в виде Лалла Рук», «Таинственный посетитель», «Я музу юную, бывало» и т.д.) по праву занимают в творческом развитии поэта особое место. Они концентрируют его эстетические принципы, являются своеобразной лирической философией. Исследователи уже давно обратили внимание на их лейтмотивность, внутреннюю связь. И это естественно: каждое стихотворение ощущалось автором как отрывок, фрагмент его эстетической и философской концепции. На это указывает не только подзаголовок «отрывок» по отношению к «Невыразимому», но и общая атмосфера мимолетности, воспоминания, случайности, призрачности, бесконечных вопросов. И вместе с тем происходит сопряжение всех этих состояний; одно стихотворение как бы переливается в другое, подзаряжая его не просто своим содержанием, но и включая его в систему своих образов, настроений.

Уже знакомые нам свойства поэзии Жуковского: контекстность, поэтика «сквозных слов», автореминисцентность — обретают в этот период новое качество. Поэт придает своим эстетическим идеям универсальный смысл. Происходит дальнейшее развитие поэтических принципов «Славянки»: эстетические размышления вторгаются в разнообразные сферы бытия. Мотивы эстетического посвящения к «Двенадцати спящим девам» переходят в натурфилософские медитации типа «Цвет завета». Оттуда они распространяются в ткань элегии «На кончину ея Величества королевы Виртембергской», дружеских посланий, павловских стихотворений.

Стихотворение Жуковского «К мимопролетевшему знакомому гению» — эстетический манифест именно потому, что в нем идея поэтизации жизни под влиянием встречи с Гением является всепроникающей. Гений для поэта одновременно и символ «земной жизни», и «ангел-хранитель души». Многозначность этого образа, переданная в следующей системе определений: «пленитель безымянной», «беседой сердца был», «прежних дум

напрасный пробудитель», «гений мой», «бывалый друг», «ангел-хранитель души», многообразие состояний духовной жизни сделали это стихотворение Жуковского неотъемлемой частью русской романтической эстетики, определили его место в истории русской поэзии.

Сам комплекс образов и мотивов, намеченных в стихотворении «К мимопролетевшему знакомому гению»: «Поэзии священным вдохновеньем», «божественным виденьем», «в чистейшие минуты бытия», «судьбы святыня», «обетованная страна», пролагал дорогу к одному из важнейших для Жуковского и последующей русской поэзии образу «Гения чистой красоты». Сначала в стихотворении «Лалла Рук» (1820), а затем в стихотворении «Я музу юную, бывало...» (1823—1824) этот образ стал символом высших мгновений жизни и творчества.

Сквозные мотивы и темы эстетических манифестов, система автореминисценций способствовали обогащению самих возможностей образа в лирике. Уже в «Славянке» обозначилась его способность жить на пересечении двух смыслов: реального, пластического, натурфилософского и символического, тяготеющего к философско-эстетическому универсуму. Мир природы, ее подвижных и в высшей степени конкретных состояний, мир исторических картин у поэта как бы отражается в мире «прекрасного видения». В этом смысле последние шесть строф «Славянки» не в меньшей, а, может быть, в большей степени, чем «К мимопролетевшему знакомому гению», — отзвуки «Песни» Шеллинга. Именно в них мотив натурфилософского жизнетворчества выражен со всей определенностью:

Помедли улетать, прекрасный сын небес;
Младая Жизнь в слезах простерта пред тобою...
Одна лишь смутная мечта в душе моей:
Как будто мир земной в ничто преобразился...

Но и в «Славянке» этот мотив имеет прежде всего эстетический смысл: открытие символического образа бытия. Эта проблема имела принципиальное значение для эстетики Жуковского. В предисловии к «Овсяному киселю», где с особенной

зримостью и эпической детальностью поэт воссоздал мир устойчивых ценностей, читаем: «И тленная былинка неприметно становится эмблемой человеческой жизни»⁶². Говоря о картинах Фридриха, где нет «ничего мечтательного», Жуковский отмечал как главное достоинство следующее: «живописец смотрел на природу не как артист, который в ней ищет образцы для кисти, а как человек с чувством и воображением, который повсюду находит в ней символ человеческой жизни»⁶³. В примечании к «Славянке», описывая памятники Павловска, Жуковский вновь подчеркивает их символический смысл: «Жизнь в виде юного Гения, простирается у Ея ног и хочет удержать летящую, но Она ее не замечает, Она повинуется одному небу — и уже над головой Ея сияет звезда новой жизни».

Само слово «символ» активно входит в поэзию Жуковского, отражая процесс расширения реального смысла вещей, философского обобщения. Вот лишь несколько примеров: «Святый символ надежд и утешенья!» («На кончину Ея Величества, королевы Виртембергской»), «Символ любви и жизни молодой» («Цвет завета»), «Таинственный символ его завета» («Старцу Эверсу»).

Не менее важен для поэзии Жуковского этого периода прием уподобления, открытой метафоризации. На этом поэтическом приеме основано все стихотворение «Таинственный посетитель», в котором каждая строфа — разгадка тайны, открытие символического смысла явления: «Не *Надежда* ль ты младая...», «Не *Любовь* ли нам собою тайно ты изобразил?..», «Не волшебница ли *Дума* Здесь в тебе явилась нам?», «Иль в тебе сама святая Здесь *Поэзия* была?..», «Иль Предчувствие сходило К нам во образе твоём...» (3, 67—68). Процесс «развоплощения» явления, переданного в системе понятий-абстракций, получает у Жуковского философское обоснование. Эстетика «двойного бытия» — нерв его манифестов. Конкретным ее воплощением является образ «покрова», «занавеса», «покрывала», проходящий, по су-

⁶² Труды Общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете. М., 1818. Ч. 10. С. 63 второй пагинации.

⁶³ Русская старина. 1901. Т. 108. С. 39.

ществу, через все его произведения 1818—1824 гг. Этот образ не только связующая нить «земного» и «небесного»:

Чтоб о небе сердце знало
В темной области земной,
Нам туда сквозь покрывало
Он даст взглянуть порой («Лалла Рук»).

«Волшебное покрывало» в системе романтической философии Жуковского — это символ поэтизации жизни («Могу ль опять одеть покровом Знакомой жизни наготу?»), воплощение тайны искусства и жизни, соединение вещественного и духовного («Рафаэлева мадонна», «Отчет о луне», «Таинственный посетитель» и др.).

Открытие тайного смысла явлений у Жуковского определяет расширение самих возможностей поэтического мышления, философствования. Используя и метафору, и аллгорию, и олицетворение, и миф, и эмблематику, Жуковский создает особый тип символического мышления. Функция каждого из этих приемов открывается у Жуковского в пределах того или иного стихотворного ряда, но символическое значение понятий «цвет завета», «таинственный посетитель», «мимопролетевший гений», «Лалла Рук», «Гений чистой красоты» открывается в общей системе стихотворений, в системе опосредований.

«Символизация» бытия у Жуковского связана с созданием моделей нового эстетического мышления. В этих символах приоткрывается не просто суть явления, а дано указание на процесс постижения этой сути. По точному замечанию А.Ф. Лосева, «символ указывает на какой-то неизвестный нам предмет, хотя и дает нам в то же самое время всяческие возможности сделать необходимые выводы, чтобы этот предмет стал известным»⁶⁴. У Жуковского этот момент тайны и ее узнавания является эстетически программным. Невыразимое — это не столько непознаваемое, сколько таинственно скрытое, неизвестное до тех пор, пока не бу-

⁶⁴ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство М., 1976. С. 156.

дет открыто, не отзовется на призывы души. По существу, невыразимое — это философия символического у Жуковского.

В одном из итоговых эстетических манифестов «Я Музу юную, бывало...» Жуковский дает концентрат этой философии. Романтическая символизация охватывает весь мир стихотворения. Поэт встречает Музу, к нему летает Вдохновение, от него уходят светлые вдохновения, его посещает «дарователь песнопений». Но весь этот мир — знакомый незнакомец. Поэт утверждает: «Но ты знаком мне, чистый Гений», говорит о его доступности. Весь мир создан поэтом как модель жизни, он жизнеподобен. Но это жизнеподобие имеет второй смысл: воссоздается летопись творческого процесса. Мир поэзии с его непредугаданностью, непредсказанностью, тайной воссоздан через движение философии символического. «Гений чистой красоты», «чистый гений» — символическая концентрация идеи «Жизни-Поэзии».

Но эта идея формировалась поэтом во всей системе эстетических манифестов. Романтическая символика придала ей особый масштаб и программность. В течение почти десяти лет поэт формировал в сознании русских читателей и русской романтической поэзии идею творчества как процесса познания тайны бытия, как тайну невыразимости. В системе символов он передал масштаб этого явления, универсальность и особую жизненную силу его.

Исследователи давно отметили особую философско-эстетическую функцию мотива воспоминания в поэзии Жуковского. Настойчивое развитие этого мотива в лирике, создание стихотворений под названием «Воспоминание», конечно же, не случайно.

Так, в «Цвете завета», который для поэта «символ любви и жизни молодой», оживление отжившего ведет к заполнению пространства стихотворения картинами природы, воспоминаниями о «прекрасном союзе» друзей. В стихотворении «К мимо-пролетевшему знакомому гению» воспоминание-вдохновение ведет за собой тоску о «душистом луге» и «светло-ясных водах», о «часах утрат» и «часах печали тайной». Эти эскизы, наброски расширяются до больших живописных полотен в павловских посланиях, которые по праву могут быть названы

натурфилософскими комментариями к эстетическим манифестам Жуковского.

Природа у Жуковского прежде всего подвижна. Намеченный в «Славянке» принцип «движущихся картин» становится в стихотворениях 1818—1824 гг. важнейшим эстетическим принципом, ибо бесконечное изменение в природе — отражение подвижности впечатлений души. Многочисленные «там», «здесь», союзы «иль», «то — то», местоимение «сей» — спутники движения как картин природы, так и мыслей, живых впечатлений души. Органичное сопряжение эстетической символики и натурфилософской образности позволило Жуковскому эстетические проблемы сделать глубоко жизненными, тесно связать их с чувственным миром окружающей жизни.

В этом отношении во многом итоговим в творчестве Жуковского третьего периода стало стихотворение «Невыразимое». Оно выделилось на правах отрывка из «Подробного отчета о луне». Вычеркнув его из текста «Отчета...», Жуковский придал ему композиционную законченность и в то же время сумел передать его внутреннюю открытость, сделать его частью своих размышлений об искусстве вообще.

Тема «невыразимого» — не только органическая часть эстетики Жуковского, его дневниковых записей, выписок из немецкой эстетики. Это устойчивый мотив его лирики 1818—1824 гг., своеобразный подтекст мотива «таинственного покрывала». Вот лишь некоторые примеры:

Хочу, чтобы она пленяла
Не тем, что может взор пленять,
Чему легко название дать,
На что есть в лексиконе слово,
Но что умчит стремленье лет...
Но тем, чему названия нет...
«К кн. А.Ю. Оболенской», 1820.

Изобразю ль души смятенной чувство?
Могу ль найти согласный с ним язык?
«Государыне вел. кн. Александре Федоровне...», 1818.

О, верный цвет, без слов беседуй с нами
О том, чего не выразить словами...
«Цвет завета», 1819.

И это все, что сердцу ясно,
А выраженью неподвластно,
Сии приметы знаю я!
«В.А. Перовскому», 1820.

Во всех этих созданных почти одновременно с «Невыразимым» стихотворениях Жуковский прежде всего говорит о языке искусства, соотношении чувств и материальных (языковых) средств их выражения. Для Жуковского невыразимое — это область душевных переживаний, которые невозможно выразить с помощью обычных слов. Но это тот «запретный плод», к которому тянется поэт. Настойчивое указание на него, подчеркнутое семикратным употреблением местоимения «сей», система определений, передающих особую привлекательность невыразимого: «волнующее нас», «обворожающего глас», «к далекому стремленье», «шепнувшее душе воспоминанье», «сходящая святыня с вышины», «присутствие Создателя в создание» — за всем этим скрывается стремление проникнуть в невыразимое, попытаться сделать его выразимым. «Яркие черты» природы, видимые глазами, по Жуковскому, уже легко «ловятся мыслью», есть «слова для их блестящей красоты». Для выражения явлений духовной жизни он ищет не слов (характерно, что Жуковский курсивом подчеркивает это), а именно особого языка («Какой для них язык?»).

В «Невыразимом» зримой, «блестящей красоте», ее «ярким чертам», словно взятым из стихотворений Державина, «Вечера» самого Жуковского, противостоит другой образный ряд. «Смутное, волнующее нас», «внемлемый одной душою обворожающего глас», «к далекому стремленье», «шепнувшее душе воспоминанье» и т.д. — за всем этим открывается еще неизвестный русской поэзии мир романтических ощущений. «Смысловые и эмоциональные оппозиции» (Ю. Манн), лежащие в основе «Невыразимого», передают поиск Жуковским романтических кате-

горий в мире окружающей жизни. «Единство», «беспредельное», «необъятное», «единый» — этот последовательный ряд понятий раскрывает идею романтического универсализма. Муки совмещения «универсума» и отдельных зримых черт, красот мира, поиски соотношения нового языка искусства и уже известных, знакомых слов — важнейшая особенность творческого процесса, воссозданного в «Невыразимом». В этом смысле «Невыразимое» — романтическая философия Жуковского и манифест его новой поэтики.

Подвижность человеческой психики, ее способность остро реагировать на происходящее, душевное беспокойство — вот что прежде всего Жуковский пытался передать в своих эстетических манифестах. Главное в них — атмосфера постоянного поиска, великой тайны и силы поэзии. Об этом и «Невыразимое», произведение не только программное в творчестве Жуковского, но и магистральное в истории русской романтической поэзии. Именно оно, с его неразделимостью патетико-ораторской интонации, философского характера и лирического настроения, определило особый тип стихотворения.

Цепь ассоциаций, ретроспекций, анафоры и эмоциональный синтаксис — все это рождает ощущение удивительной свободы высказывания, раскованности чувств и вместе с тем почти музыкальной гармонии. Не случайно в этот период Жуковский активно обращается к октаве, видя в этой строфической организации большие возможности гармонии и поэтической гибкости. Развивается одно из важнейших свойств лирики Жуковского — импровизационность. Поэт словно разыгрывает вариации одной и той же темы, дополняя ее новыми оттенками, углубляя через новые повороты.

Интонации живой речи, имитация размышления на глазах, на слуху у читателей, элементы проповедничества, что проявляется в повторах тем, мотивов, принципиальны для Жуковского, автора эстетических манифестов. Может быть, поэтому именно у него впервые стихотворение как бы обнажает свою этимологию: творение стиха, творчество в стихах. Оно выявляет свою родовую сущность: непосредственное лирическое высказывание. Именно здесь берет свое начало не только русская философская

лирика, но и концепция стихотворения как особого типа поэзии, что проявится в «Стихотворениях Александра Пушкина», где уже в названии — творческая позиция.

Эстетические манифесты Жуковского 1818—1824 гг., разумеется, не исчерпывают всей картины его творчества данного периода. Такие шедевры его поэзии, как «На кончину ея Величества, королевы Виртембергской», «Море», «Мотылек и цветы», переводы из Гете и Шиллера, свидетельствуют о многообразии поэтических исканий первого русского романтика. Но и эти произведения при их ближайшем рассмотрении пронизаны мотивами и идеями эстетических манифестов. Более того, они их конкретизация. «Умение говорить за другую душу», «выкапывать сокровеннейшие пружины сердца и двигать их» (Вяземский), приемы символического мышления и натурфилософского оживотворения бытия, а самое главное — стремление к эстетизации любого жизненного факта, к выявлению его общепhilosophического смысла — за всем этим обнаруживается органическая связь всей лирики Жуковского этого периода с его романтической эстетикой. Речь должна идти прежде всего о системе романтической поэзии Жуковского.

Заметим, что, пожалуй, как никогда раньше и позже, Жуковский в этот период мало обращается к переводам. Стремление найти для некоторых эстетических манифестов Жуковского те или иные источники, в основном немецкие, может быть понято. Выработка своей оригинальной системы романтического мирозерцания, разумеется, опиралась на общеромантические идеи, на опыт немецкой романтической эстетики. Но в поэтическом воплощении этих идей Жуковский шел своим путем и искал свои формы. Он открыл для русской поэзии особый тип стихотворения, где эстетическая проблематика была прочно связана с натурфилософией и бытовыми зарисовками, с философской символикой и личными чувствами. Произошло расширение возможностей поэзии, поэтического слова. Жуковский подготовил тот тип поэзии, который можно было бы назвать эстетическим и этическим вероисповеданием.

Опыты 1820-х годов в лиро-эпическом роде: идиллии и романтические поэмы

Процесс оживотворения природы, программно выразившийся в эстетических манифестах 1818—1824 гг., проходил у Жуковского в недрах его поэзии 1816—1818 гг. На пути от «Славянки» к манифестам, в атмосфере арзамасских заседаний формировался новый тип поэтического мышления Жуковского. Уже за буффонадой арзамасских протоколов поэта открывался принцип эпической детализации: общая картина заседания в гекзаметрах Жуковского обрастала такой массой подробностей из быта арзамасцев, что превращалась в своеобразную шутоэпопею. Гекзаметр способствовал развитию принципов свободного повествования: сам прием бесконечного перечисления событий, лиц, действий как нельзя лучше соответствовал плавному течению гекзаметра.

Именно на арзамасских заседаниях Жуковский и познакомил своих товарищей и единомышленников с опытами в «совершенно новом и нам еще неизвестном роде». Речь идет о его переводах идиллий Гебеля, прочитанных и в «Арзамасе», и на заседаниях Общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете. Характерно, что в течение небольшого промежутка времени (1817—1818) Жуковский трижды публикует идиллию «Овсяный кисель», тем самым придавая ей программный характер. Но, вероятно, неприятие этих опытов даже друзьями (Батюшков, Вяземский), полемика вокруг них, пародии определяли ситуацию своеобразной эстетической демонстрации.

«Я ничего лучше не знаю! Поэзия во всем совершенстве простоты и непорочности. Переведу еще многое» — за этими словами слышалось самоутверждение. Нельзя забывать, что идиллии появились и как отклик поэта на бурную полемику вокруг его баллад, когда его обвиняли в отходе от жизни, в отсутствии натуры. Не принимая прямого участия в этой полемике, Жуковский как бы демонстрировал свои возможности живописать натуру, изображать «свежими, яркими красками неодушевленную природу».

В примечании к «Овсяному киселю», опираясь на мнение Гёте, он настойчиво проводит мысль о конкретизации идиллического характера, о близости к природе и сельской жизни, о «привлекательном языке простодушия». В многочисленных предисловиях к идиллиям Жуковский говорит об экспериментаторском характере своих опытов. «Переводчик сказки, — писал он в предисловии к «Красному карбункулу», — желал испытать: 1-е, может ли сия привлекательная простота, столь драгоценная для Поэзии, быть свойственна Поэзии Русской? 2-е, прилично ли будет в простом рассказе употребить Гексаметр, который доселе был посвящен единственно великому и высокому?» Такая установка придавала этим опытам Жуковского совершенно особый характер: поэт рассматривал их в русле новых тенденций русской поэзии, как первый шаг в становлении романтического эпоса.

Говоря об опытах Жуковского в области идиллии, необходимо заметить, что Жуковскому был вообще близок этот поэтический жанр. Более того — идиллическое мирозерцание, как особая концепция бытия, присуще поэту на всем протяжении его творчества, включая работу над переводом гомеровского эпоса.

Жуковский в идиллиях Гебеля ищет «новый род поэзии», новую модель мира. Не только в «Овсяном киселе», «Красном карбункуле», но и в других переводах из Гебеля он стремится в обыкновенном и будничном открыть поэзию жизни. Принцип оживотворения бытия, выявления его всеобщего смысла: «итленная былинка неприметно становится эмблемою человеческой жизни» — направлял внимание поэта на окружающий мир, способствовал становлению в его поэзии принципа эпической детализации. Когда в «Овсяном киселе» простодушная история овсяного зернышка, рассказанная крестьянкой, превращается в поэму о пробуждающейся жизни, то виновник этого — русский поэт-романтик. Простодушие рассказа Гебеля он переводит в план высокой поэзии крестьянской жизни. В предисловии к этому произведению Жуковский замечал: «Говоря о простой былинке, он возбуждает в душе Читателя прекрасные мысли о Провидении. Все оживлено в его картине. Каждое растение имеет своего Ангела; жребий невидимого зародыша также зани-

мает всеобъемлющую любовь Создателя, как и блистательный жребий планеты». И добавляет: «Нет витиеватого умствования <...>, но есть живое, сильное, всеоживляющее чувство». В этих декларациях переводчика открывается установка на эпическое воссоздание бытия и его индивидуальное переживание. Лиро-эпос Жуковского в этих переводах обретал свои зримые формы.

Идиллии, эстетические манифесты, формируя романтическую концепцию Жуковского, стали трамплином для его опытов в области лиро-эпической поэмы и героического эпоса. Почти одновременное появление переложений и переводов «Слова о полку Игореве», гердеровских романсов о Сиде, отрывков из «Энеиды» Вергилия и «Метаморфоз» Овидия, «Шильонского узника» Байрона, «Пери и ангела» Мура, «Орлеанской девы» Шиллера — знаменательный факт не только творческой биографии Жуковского, но и русского историко-литературного процесса в целом.

Во-первых, Жуковский осваивал самые различные формы древнего эпоса и европейской поэмы: байроновскую романтическую модель, «драматическую поэму» Шиллера, «восточную повесть» Мура, структуру русского и испанского эпоса, античной эпической поэмы и тем самым открывал их для русского читателя в качестве образцов для формирующегося романтического лиро-эпоса. Он искал образца и на путях национального эпоса. В меланхолии и патриотизме древних он видел переключку с запросами сегодняшнего художественного развития.

Во-вторых, поэт на этом материале, путем его особой концентрации и обработки создавал ситуации русской романтической поэмы: тюремно-узническую, демоническую, патриотической жертвенности, безграничной любовной преданности.

В-третьих, первый русский романтик чутко угадывал ритмы нового времени, формируя новые стихотворные модели, перспективные для будущей русской поэмы (белый пятистопный ямб «Орлеанской девы», четырехстопный ямб со сплошными мужскими окончаниями «Шильонского узника», гекзаметр античных переложений).

В центре всех лиро-эпических опытов Жуковского — личность, находящаяся в особых обстоятельствах. Пожалуй, как и в балладах, эти обстоятельства экстремальны. Для Иоан-

ны, Гальционы, Бонивара, Приама, Сиды, князя Игоря, героев «Пери и ангела» остро стоит проблема выбора, поведения в минуту, когда решается судьба отчизны, жизни и смерти. Каждый из героев Жуковского передаст другому эстафету мужества и нравственной силы. Герои разных эпох и народов приближены к русскому читателю как носители высокой нравственной идеи. Эта идея приобретала и важный гражданский смысл, ибо чистота помыслов большинства героев была подчинена патристическому служению. Гибель Иоанны и Приама, трагическая судьба Бонивара и князя Игоря, борьба Сиды, страшные картины разрушения — за всем этим открывалась панорама вечного сражения за идеалы.

Словарь лиро-эпических опытов Жуковского все отчетливее пополняется лексикой нового ряда, словами-сигналами общественного звучания типа «отчизна», «свобода», «народ», «друг», «брат», «тюрьма», «воля» и т.д. Только в тексте «Шильонского узника» слова «свобода» и «воля» повторяются около 20 раз. В «Орлеанской девице» эти слова, как и «отчизна», «народ», становятся ключевыми, приобретают большую концентрацию, чем у Шиллера. «Кровь бунтует в жилах, И душу всю я выплакать готов, Смотри на бедную отчизну», «спасение отчизны торжествуя, Рукоплескал народ за колесницей», «мы рыцарски стоим За честь отечества, за наше право», «Что ж человечески прекрасней, чище Святой борьбы за родину?», «Ужель теперь покинешь Ты дело общее, когда все гибнет. Когда рука могучая в защиту Отечеству нужна?» — эти и многие другие примеры из монологов героини «Орлеанской девицы» отражают общий всплеск «гражданской экзальтации» в русской поэзии. И отбор произведений для переложения, и их интерпретацию, выразившуюся в особой концентрации образов, заострении мысли, вряд ли можно признать случайными. Весь массив лиро-эпических опытов, с их опорой на исторический факт: разрушение Трои, борьба русских с татаро-монгольским игом, легендарно-героическая история Сиды и Орлеанской девицы, подлинная судьба «мученика веры и патриотизма» жевевского гражданина Франциска Бонивара — был устремлен к формированию романтического эпоса.

Переводя почти одновременно отрывки из античного эпоса, поэм новейших романтиков, Шиллера, перелагая русскую эпическую песнь и испанские романсы, Жуковский самой их системой, их сопряжением вызывал определенную «художественную эмоцию». Он почувствовал время рождения русской романтической поэмы. Не случайно вслед за его опытами, одновременно с ними рождались «южные поэмы» Пушкина, поэмы Козлова.

Творчество 1830-х годов. Книга «Баллад и повестей» 1831 г.

Трехтомное собрание стихотворений Жуковского 1824 г. подводило итог его поэтической деятельности более чем за 20 лет. Это был смотр его достижений в области отдельных жанров: издание имело ярко выраженный жанровый принцип. Но что характерно: абсолютное большинство его эстетических манифестов 1818—1824 г. оказалось вне собрания. И «Таинственный посетитель», и «Невыразимое», и «К мимопролетевшему знакомому гению», и «Цвет завета», и «Лалла Рук» существовали вне строгих жанровых определений, а многие из них появлялись на страницах журналов уже после издания «Стихотворений В.А. Жуковского», тем самым подчеркивая свое особое значение в творческом развитии поэта. Об отсутствии некоторых из них в собрании 1824 г. жалели друзья, а Пушкин обвинял Жуковского в том, что он «слушается маркиза Блудова», не включая «Надпись к Гете», «Ах, если б мой милый», «Гения», которые «прелесть»⁶⁵, в собрание стихотворений.

Но, думается, дело было сложнее: все эти стихотворения не вмещались в рамки общепринятых жанров и, кроме того, имели для поэта особый эстетический смысл, были манифестами романтической поэзии, фактами не столько даже его собственного поэтического развития, сколько явлениями русской романтической эстетики 1820-х годов вообще. И, может быть, поэтому, как и «Рафаэлева мадонна», жили на страницах журналов и аль-

⁶⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М., 1965. Т. 10. С. 141.

манахов. В период почти шестилетнего молчания (1825—1830) поэт напоминал ими о себе и о своем месте в истории русской поэзии.

Шестилетнее молчание поэта (за весь этот период им было создано буквально считанное количество произведений) — особый этап в его творческом развитии. Если это и был творческий кризис, то кризис, имевший плодотворное значение для будущего развития поэта. Из него Жуковский вышел возрожденным, что и определило поэтический взлет 1831 г. В этом смысле данный период поистине пролог к творчеству Жуковского 1830-х годов. Именно в недрах этого шестилетия формировались те особенности его мирозерцания, которые отчетливо проявились в поэзии 1830-х годов, прежде всего в ее движении от лирики к эпосу, к новым формам поэтического мышления.

В течение нескольких месяцев 1831 г. выходят двумя изданиями «Баллады и повести» Жуковского. Эти два издания не просто повторяли друг друга, но и отражали процесс художественного развития поэта. Первое издание, состоящее из двух частей, намечало своеобразную очную ставку двух этапов творчества: баллад 1809—1822 гг. и баллад, созданных в основном в 1831 г. Повести, заключающие вторую часть, обозначали общую перспективу движения, путь к новым формам художественного мышления. Собранные под одним переплетом, баллады и повести воссоздавали особый мир, своеобразный тип мышления, единство мироощущения.

Показав читателю два своих творческих лика, напомнив о своем прошлом творчестве и познакомив с новыми произведениями, Жуковский вторым изданием «Баллад и повестей» заострял внимание на новом качестве своей поэзии. В пределах теперь уже одной части, единой книги он концентрировал свои поиски 1831 г., воссоздавал характерные черты новой баллады. Поэт демонстративно заявлял о своей творческой эволюции, о своем новом лице «русского балладника». Художественное единство его «Баллад и повестей» 1831 г. принципиально различно в каждом издании. В первом — это единство противоположностей, жанровых инвариантов, единство и развитие поэтической индивидуальности в пределах различных периодов творчества.

Во втором — единство мироощущения, общность поэтики, книга итогов.

Сравнение баллад Жуковского двух периодов со всей очевидностью обозначало общее направление поисков поэта. Если в балладах 1809—1814 гг. в центре был процесс постижения и восприятия внутренней жизни индивида, «театр страстей», то постепенно в балладах Жуковского нарастает власть события, говоря словами Гегеля, «охват полноты внутри себя замкнутого события»⁶⁶. Индивидуальное бытие обретает свое воплощение и наиболее полное раскрытие в сфере всеобщего. Тем самым все отчетливее проявляется эпическая сущность баллады: ее установка на субстанциальные формы бытия, событийность, повествовательность.

Достаточно с этой точки зрения посмотреть на два переложения бюргеровской баллады «Ленора»: «Людмилу» 1809 г. и «Ленору» 1831 г. Эти две баллады, оказавшись рядом в первом издании, как бы в сравнении обнажали сущность эволюции балладного творчества поэта. Жуковский дает не просто два варианта одного произведения, но раскрывает различные возможности жанра романтической баллады, открывает перспективы ее внутреннего развития. В своих лекциях по эстетике Гегель с удивительной точностью определил двойственную природу жанра баллады, выявил ее эпические и лирические потенции. Он показал, что содержание в ней «имеет эпический характер, обработка же — лирическая» и что суть ее «составляет не внесубъектное описание и обрисовка реальных событий, а, наоборот, манера постижения и восприятия субъекта»⁶⁷.

Перевод бюргеровой «Леноры» 1831 г. отразил общий процесс эпизации баллады, ее сближения со стихотворной повестью. Сам факт соединения баллад и повестей в одну книгу, приемы их циклизации заслуживают пристального внимания. 12 баллад, вошедшие в эту книгу, образуют внутреннее единство. В центре всех их — тема судьбы, своеобразного поединка человека и обстоятельств. Для Жуковского 1827—1831 гг. эта проблема

⁶⁶ Гегель. Сочинения. М., 1958. Т. 14. С. 295.

⁶⁷ Там же. С. 294.

имела особое значение. С ней было связано его представление о достоинстве личности, смысле человеческого существования вообще.

В этом смысле баллады и повести Жуковского, созданные в 1831 г., сконцентрировали поиски и размышления поэта. Исследователи справедливо выделяют среди них группу рыцарских баллад, где создан «общий образ средневековья», где дана «квинтэссенция романтики средневековья», но, думается, важнее романтической темы средневековья для Жуковского в это время была современная проблема человека и обстоятельств. Сам отбор текстов западноевропейской баллады (переводы из Шиллера и Уланда, Саути и В. Скотта, Гебеля и Бюргера) позволил Жуковскому создать своеобразную антологию баллады судьбы. В основе отобранных для перевода и для объединения в одну книгу баллад — мифы и легенды разных времен и народов. Древнегреческие мифы чередуются с немецкими, английскими, финскими легендами IX — XVII вв., рассказ из «Истории» Геродота и христианская легенда с героическими испанскими романсами о Сиде. Такая установка позволяла выявить различные варианты темы, намечала оригинальное движение мысли.

Год появления «Баллад и повестей» Жуковского — особая веха в истории русской литературы. Почти одновременно с ними появляются «Повести Белкина» Пушкина и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя. Этот сколь хорошо известный, столь и недостаточно осмысленный факт заслуживает самого пристального внимания. Прозаические циклы Пушкина и Гоголя обозначили новую эпоху русской прозы, тенденцию к демократизации литературы. Вместе с тем три книги 1831 г. — эти три своеобразных поэтических мира — выразили потребность в национальном эпосе, обозначили три пути его формирования.

Опыты стихотворных переложений прозы. «Ундина»

Поиски Жуковского начала 1830-х годов в области форм повествования, принципов организации стиха остро выдвинули

в его эстетике вопрос о соотношении поэзии и прозы, стихов и прозаического повествования. Для русской литературы этого времени проблема поэзии и прозы приобретает особое значение. Создание целой группы стихотворных переложений прозаических произведений — характерный эпизод в творческой биографии Жуковского начала 1830-годов. В эпоху расцвета русской прозы Жуковский пытается внести новое в формы стихотворного повествования, обогатить поэтический язык. Используя достижения романтической прозы, безыскусственных рассказов Гебеля и фольклорных сказаний, он идет по пути эпизации, уславливает повествовательное начало в ней.

Тенденция к выявлению эпических возможностей поэзии, к сближению поэзии и прозы в стихотворных переложениях получит свое дальнейшее развитие в опытах Жуковского 1830-х годов, в частности в его «старинной повести» «Ундина», одном из значительных и характерных произведений поэта.

Прозаическая повесть Ламонтт-Фуке — стилизация под средневековую сказку. Этим определяются некоторые черты ее поэтики. Прежде всего бросается в глаза очевидная нарочитость в передаче наивного мировосприятия героев. Фуке лаконичен в раскрытии их внутреннего мира, грубоват в выражении чувств. Он стремится к известному «упрощению» языка. Фантастическая история воссоздается им как естественная часть тогдашней жизни. Сама стихия водного потока, вечного движения волн и подвижность, изменчивость Ундины в повести малодинамичны, так как предстают в статичных картинах отдаленной от автора жизни. Дистанция между автором-стилизатором и изображенной жизнью столь значительна, что легенда живет по каким-то своим законам. Автор смотрит на все события чуть-чуть свысока, ощущая силу своей авторской воли и свое умственное превосходство над героями.

По всей вероятности, Жуковского повесть Фуке вначале привлекла как благодатный материал для баллады. История трагической любви, синтез фантастического и реального, острота действия, богатые возможности для пейзажных зарисовок — все это вполне соотносилось с балладным миром Жуковского. Но и объем повести Фуке, и характер патриархально-простодушных

сцен из жизни рыбака, и соотношение трех психологии героев требовали другой формы. Обращение к прозаическому пересказу повести обозначило поиск более адекватной, чем баллада, формы переложения «Ундины». Быстрый отказ от идеи прозаического перевода глубоко показателен: в период своих первых гекзаметрических опытов Жуковский серьезно задумывается над возможностью передачи прозы с помощью поэтических средств.

Прежде всего очевидна установка Жуковского на стихотворный эпос. Повествовательная стихия гекзаметра способствует особой размеренности, плавности рассказа. Жуковский сознательно идет к осуществлению своего принципа: «чтобы рассказ, несмотря на затруднение метра, лился как простая, непринужденная речь». В самом тексте «Ундины» поэт настойчиво подчеркивает, где это возможно, установку на повествовательность. «Теперь ты расскажешь повесть свою», «с просьбой, чтоб начал рассказ свой», «рассказ свой так продолжал», «кончил рассказ свой», «говорил о том, как <...>, как <...>, как <...> », «так говоря», «и так он продолжал», «слушая нашу повесть», «чуждую повесть любили проходим рассказывать» — все эти рудименты сказовой формы в «Ундине» способствуют известной объективации повествования. Унифицировано название всех глав. В них дана именно установка на повествование: «О том, как...», «О том, что...» и т.д.

Вся история драматической судьбы героини предстает в живых рассказах, сопровождаемых характерными примечаниями: «в самом деле», «правда», «словом сказать», «вот как это случилось», «вот что стояло в записке» и т.д. Установка на живую разговорную речь активно проявляется в использовании не только различных форм диалога, но и в обилии глаголов говорения. Стремление к воссозданию живого потока рассказа способствует общей динамике рассказа.

Жуковский заставляет активно двигаться стилизованные и оттого несколько статичные картины Фуке, заполняя все пространство повести буквально водоворотом глаголов и глагольных форм. Бурлящая водная стихия материализуется в потоке глаголов. Вот лишь один пример: «...и поверхность Дуная // Вся

как будто бы прыгала, вся сверкала глазами, // Щелкала множеством зуб, хохотала, гремела, шипела. // Шикала...». Столь же содержательна глагольная сгущенность в передаче настроений Ундины и Струя: «...и их обнимала // С лаской сердечной она, просила прощенья, смеялась, // Плакала, милые все имена им давала» или «...и он беспрестанно // Их поправлял, закидывал на руку полы, вертелся, // Прыгал...»

Эпическое начало выявляется все определеннее в последних главах переложения, созданных уже в 1835—1836 гг. Здесь очевидно стремление к лаконизму повествования, к обнажению события. Вот лишь одна картина из 14-й главы: «Рыцарь сел с Бертадьою в фуру, коня привязали // Сзади, бичом захлопал погонщик, дернули дружно // Лошади, фура поехала...» (V, 89). Жуковский добивается здесь предельной простоты стихотворной речи, приближаясь к прозаическим ритмам пушкинской прозы.

Эта глава, рассказывающая о драматических событиях в Черной долине, намечает новое качество стихотворного эпоса Жуковского — последовательное раскрытие действия, события. Вся картина страшной ночи даже в своей цветовой гамме обнаруживает графическую четкость рисунка. Черный и белый цвета, сочетаясь и контрастируя, воссоздают борьбу света и тьмы в природе и человеческих чувствах. «Черной долины», «черен поток», «.черной, тяжелой тучей», «белое что-то в потемках», «белый образ из черной тьмы», «в потемках <...> белые лошади», «в белом плаще», «белой холстиной», «с моими белыми», «белым голубем» — этот последовательно выписанный ряд цветовых пятен не заслоняет общего действия, а лишь создаст необходимый фон.

Событие выявляется поэтом во всей последовательности протекания, что подчеркивается постоянным напоминанием о времени: «засветло встретиться он торопился», «напрасно не тратить времени», «тою порою», «было так уж темно», «с этой минуты», «час от часу», «в то же время», «и вдруг», «скоро», «не время было расспрашивать» и т.д.

Эпическое движение событий в «Ундине» Жуковский передает и с помощью системы присоединительных конструкций.

Анафорические союзы «и», «что», «как» воссоздают поток мысли, раздробляют события-состояния и в то же время соединяют их в единую повествовательную цепь. В пределах часто одного длинного предложения он стремится выразить процесс сцепления мыслей и чувств, ввести их в общую атмосферу окружающей жизни. 10—15 стихов, составляющих такие предложения-периоды, вмещают развитие события, сочетают мозаику движущихся картин. В одном случае (например, описание подземной области гномов в IV гл.) на глазах читателя рождается фантастический калейдоскоп «кипящей стихии», в другом — панорама многолюдной жизни (описание ночного города в X гл.), в третьем — как в замедленной съемке воссоздается весь процесс медленных переходов из одного состояния в другое (сцена гибели Ундины в XV гл., сон рыцаря в XVII). Поэт с помощью этого приема повествования добивается зримости всего события, его своеобразной объемности. Вот характерный пример:

Странное что-то чувствовал рыцарь, скитаясь во мраке
Ночи, под шумом бури, один, в бесполезном исканьи:
Снова стало казаться ему, что Ундина лишь призрак,
В темном лесу его обманувший, была; и при свисте
Вихря, при громе воды, при треске деревьев, при чудном
Всей за минуту столь мирно-прекрасной страны превраще-
нии,
Начал он думать, что море, луг, источник, рыбацья
Хижина, старый рыбак и все, что с ним ни случилось,
Было обман; но жалобный крик старика, зовущий Ундину,
Всё ему издали слышался...

Три прозаических предложения повести Фуке Жуковский преобразовал в одно поэтическое. Предельно распространив обстоятельства действия, детализировав мысли и чувства, поэт передает душевную сумятицу героя, подчеркнутую буйством природы. Человек и природа у Жуковского столь тесно слиты, что их взаимодействие органично. Включая жизнь человека в жизнь природы, Жуковский более последовательно, чем немецкий романтик, раскрывает целостность бытия. Романтический

конфликт цивилизации, индивидуализма и природы, альтруизма лишь острее выявляет эпическую устойчивость мира природы, нравственную его основу.

Эпическое содержание «Ундины» Жуковского определяется целым рядом взаимосвязанных компонентов: характером стиха, ритмом, синтаксисом, типом действия-события, особенностями повествовательно-сказового начала и т.д. Но, пожалуй, важнейшее — единство мироощущения, какая-то магия настроения. Это хорошо почувствовали уже первые читатели «Ундины». Герцен, прочитав только что вышедшую отдельным изданием повесть, писал в июне 1837 г. Н.А. Захарьиной: «Как хорош, как юн его гений!»⁶⁸. Н.М. Языков посвятил повести целое стихотворение под названием «Ундина», где, говоря о воздействии повести на читателя, замечает: «<...> читай Жуковского «Ундину»: она тебя займет и освежит...»⁶⁹. Об этом же ощущении свежести и юности говорили и критики — П.А. Плетнев, В.Г. Белинский. Позднее М. Цветаева и А. Блок⁷⁰ связывали с «Ундиной» настроение нравственного освежения.

Художественное воздействие «Ундины» определяется многими факторами, но едва ли не важнейший среди них — оригинальный синтез эпического и лирического начал. Ритм сказового гекзаметра, простота рассказа, психологическая детализация, универсализм мышления придают произведению повествовательность и эпическую целостность. Жуковский умело воссоздает неторопливое движение эпического события. Но стихотворный эпос Жуковского глубоко субъективен. «Циркуляция лиризма», материализованная в голосе автора, в сердечном тоне, ощутима во всем художественном организме повести. Лирический поток с такой силой охватывает повествование, ход событий, что превращает гекзаметр в чистую музыку, событие — в

⁶⁸ Герцен А.И. Собр. соч.: в 30 т. М., 1961. Т. 21. С. 179.

⁶⁹ Языков Н.М. Собр. стихотворений (Библиотека поэта). М.; Л., 1948. С. 244.

⁷⁰ «Вчера я перечитал ночью «Ундину» Жуковского... — писал Блок в 1903 г., — и почувствовал, что бывает на свете, что надо *вспомнить* и чему *служить*» (Александр Блок. Письма к жене // Лит. наследство. М., 1978. Т. 89. С. 129—130. *Выделено Блоком*).

настроение. Эпическое состояние мира от этого не разрушается, а обретает дополнительную поэтическую емкость, психологическую процессуальность. Вот два отрывка, взятые из непрерывного сюжетного повествования:

<...> а крепче, все крепче к нему прижимаясь,
Плакала, плакала тихо, плакала долго, как будто
Выплакать душу хотела; и быстро, быстро лиясь,
Слезы ее проникали рыцарю в очи и с сладкой
Болью к нему заливались в грудь...

И еще:

Лебеди снова со звоном, со стоном, начали веять,
Начали реять; и снова рыцарю видеться стало,
Будто летит он, летит над горами, летит над водами,
Будто на замок Рингштеттен слетел и будто проснулся.

Синтез лирического и эпического принципиально важен для творчества Жуковского 1830-х годов. Поэт-романтик на пути к эпосу остается верен лирике как форме выражения авторской субъективности. Стихотворные переложения западноевропейской прозы, в особенности «старинная повесть» «Ундина», обозначили и эволюцию лирических форм, и путь русского поэта к эпосу.

Формы лирического выражения в поэзии 1837—1839 гг.

Переложение «Ундины» во многом подвело итоги поискам Жуковского 1830-х годов в области эпических форм повествования. Но открытая лирическая субъективность, стихия лиризма бесследно не исчезли в его творчестве. Творчество 1837—1839 гг. стало выражением нового направления в лирике Жуковского, внутренней ее перестройки. Достаточно посмотреть на такие произведения этого времени, как «Бородинская годовщина»,

перевод «Сельского кладбища» 1839 г., драматический отрывок «Камоэнс», циклы стихотворений «Из альбома, подаренного гр. Ростопчиной» и «Эолова арфа», чтобы обнаружить две тенденции развития лирики Жуковского конца 1830-х годов.

Во-первых, это стремление к укрупнению лирических форм, путь к «эпическому стихотворению». Во-вторых, печать размышлений о судьбе Пушкина, отзвуки его настроений, следы его поисков. Два этих момента тесно переплетены в творческом сознании поэта. Судьба Пушкина становится для его старшего друга точкой отсчета, ценностным мерилom в осмыслении судьбы человеческой вообще. Сам пафос философско-исторического исследования явлений, тот принцип поэтического воссоздания, когда «все предметное и бытовое поднято <...> на высоту мыслей о времени, о жизни и смерти», свойственный поэзии Пушкина 1830-х годов, оказался близок и Жуковскому. Всплеск лирического вдохновения в конце 1830-х годов во многом определяется событиями трагической гибели Пушкина, размышлениями о его судьбе.

Гибель Пушкина, общественные выступления Жуковского в защиту его памяти (письма С.Л. Пушкину, Бенкендорфу), работа с его рукописями, издание его сочинений — все это оставило определенный отпечаток на мирозерцании поэта. Можно с уверенностью сказать, что и путешествие с наследником по России в 1837—1838 гг., и последующее заграничное путешествие (1838—1839 гг.) проходят под знаком памяти о Пушкине. Если в письмах С.Л. Пушкину и Бенкендорфу Жуковский выступил как свидетель последних дней поэта и как разоблачитель виновников его гибели, то в частных письмах и беседах он вновь и вновь возвращается к воспоминаниям о Пушкине и его поэзии.

Развернутое воплощение эти мысли Жуковского получили в переводе драматической поэмы немецкого поэта Ф. Мюнх-Беллинггаузена (Фр. Гальма) «Камоэнс». Именно этот «свободный перевод» стал поистине эстетическим манифестом Жуковского конца 1830-х годов, что проявилось и в оригинальной жанровой форме перевода, и в его обильном уснащении автореминисценциями и реминисценциями из Пушкина. Развернутые монологи Камоэнса и Васко Квеvedo — своеобразные поэтиче-

ские речи в защиту подлинной поэзии, раздумья о муках и радостях творчества, назначении поэта. Эстетическая манифестарность этих речей обнажена в глубоких по силе обобщенности афоризмах, напоминающих не только о «Таинственном посетителе», «Невыразимом», «Лалла Рук» и других произведениях Жуковского, но и о «Памятнике», «Осени», «Поэту», «Андре Шенье», «Египетских ночах», «Моцарте и Сальери» Пушкина.

«Я дорогой купил ценой // Признание, что счастье земное // Не на пути поэта», «Таков в своих наградах свет: страшись // Моей стези, беги надежд, поэт!», «Но не умрет живая песнь твоя; // Во всех веках и поколениях будут // Ей отвечать возвышенные души. // Ты жил и будешь жить для всех времен: // Прямой поэт, твое бессмертно слово!», «И здесь любил я истину святую, // И голос мой был голосом ее; // И не развеется, как прах ничтожный, // Жизнь вдохновенная моя; бессмертны // Мои мечты; их семена живые // Не пропадут на жатве поколений» — эти и многие другие эстетические афоризмы, как и широко известное определение долга поэта, его призвания, вложенное в уста молодого Васко, создают особую атмосферу высокого поэтического горения и трагической участи поэта-пророка. Сложная структура поэмы, подводившая выдвинуть в центр действия столкновение мировоззрений, различных точек зрения, внутренние сомнения поэта, свидетельствовала как об усвоении традиции пушкинского диалогизма, так и движении Жуковского к поэзии широких обобщений и большого интеллектуального накала.

Универсализация конфликта, выдвижение в основу драматического действия романтических оппозиций придавали всей трагической истории португальского поэта общеэстетическое значение. Стремление некоторых исследователей видеть в «Камюэнсе» усиление религиозности Жуковского не представляется убедительным. Такие часто цитируемые слова из текста произведения, как «поэзия небесной Религии сестра земная» или «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли», в общем контексте перевода отчетливо обозначают мысль о святом, великом предназначении поэзии на земле. Отсюда предельное насыщение текста эпитетом «святой», подчеркивающим высоту идеалов поэта:

«о святая пора любви», «святая память, верность Прекрасному минувшему», «святая тайна», «двери отворю в мое Святилище», «святость жизни Являть во всей ее красе небесной», «губителей всего святого», «святое назначение», «верные друзья святыни», «клянусь <:...> всем святым, что я в душе хранил», «что здесь прекрасного, великого, святого Я вдохновенною угадывал мечтой» и т.д.

Земное и небесное в эстетической концепции Жуковского не выступают как антиномии, признаки двоemiрия. Понятие «святости» в искусстве соединяет их: поэт в земном, в частности в поэзии, ищет то, что видит в своих мечтах и идеалах. Поэтому определение поэзии как «небесной религии сестры земной» не исчерпывает позиции поэта. После точки с запятой он уточняет это положение: «светлый Маяк, самым создателем зажженный. Чтоб мы во тьме житейских бурь не сбились С пути...» И далее «маяк» поэзии рассматривается как опора, поддержка для «труженика земного».

Разумеется, Жуковскому не была чужда идея религиозной миссии искусства, но в «Камоэнсе» торжествует мысль о преобразующей силе поэзии, величии ее идеалов. Само слово «поэзия» настолько заполняет пространство произведения, что превращается в своеобразную внутреннюю рифму к имени героя — Камоэнс. Это слово «окружается родственною звуковой средой» (Ю. Тынянов), объединенной этими словами: поэзия — Камоэнс и включающей слова-понятия: жизнь, блаженство, прекрасное, песнь, пламень, весна, достоинство, гармония, гений, воспоминание и т.д. В этом образном ряду тема поэта и поэзии приобретает особый масштаб: каждый монолог воспринимается как поэтическая программа.

История португальского поэта становится для Жуковского частью его философии искусства. Столкновение святой поэзии и торгашеского меркантилизма, воплощенное в емкой формуле «Лавровый лист скупать ты на вес можешь, Но о венках лавровых не заботься», придает этой философии современное звучание. В откровенной циничной, торгашеской идеологии Квеведо, все меряющего на «барыш», «прибыток», «наследство», призывающего поэта к благоразумию, смирению, слышатся отзвуки

голосов пушкинских героев: книгопродавца, цензора, румяного критика, ростовщика. Сама же трагическая судьба творца «Лузиады» окрашивала этот конфликт в драматические тона и общим своим пафосом соотносилась с поисками Одоевского и Баратынского, Гоголя, автора повестей о художниках.

Но особое значение этот «драматический отрывок» имел для творческой эволюции самого Жуковского: в его сложной структуре, эстетических и философских обобщениях отразилось направление поэтического движения русского романтика к синтезу идей и образов, к «укрупнению» лирической формы. Принцип романтического универсализма искал у Жуковского новых форм своего выражения.

Процесс циклизации в лирике Жуковского конца 1830-х годов — продолжение его раздумий о «стихотворном эпосе», эпической поэзии. Поэт включает в сферу своего лирического излияния все мироздание. Романтический универсализм определяется выбором для выражения своего «я» субстанциальных материй. Судьба, жизнь и смерть, любовь и несказанное волнение, бесконечное стремление — все это окрашено у Жуковского живыми человеческими эмоциями. Космос жизни у поэта — прежде всего космос человеческой души. Отсюда лирическая страстность в воссоздании эпического содержания.

Формы выражения субъективного в лирике Жуковского антииндивидуалистичны. Приобщение к жизни, простым ее материям определяет концепцию лирического героя в циклах 1830-х годов. Но, пожалуй, свое итоговое выражение она находит в переводе элегии Грея «Сельское кладбище», выполненном в 1839 г. Это произведение именно потому, что напоминало о начале поэтической деятельности Жуковского, о его знаменитом переводе 1802 г., связывая 37 лет творческой деятельности, — зримое воплощение принципов творческой эволюции поэта.

Сам факт обращения Жуковского к переводу произведения, уже широко известного, вошедшего в сознание современников, связанного с его именем, — не прихоть. Для Жуковского и «Ленора», и «Сельское кладбище», и «Бородинская годовщина» не были воспоминанием о прошлом или повторением пройденного. Он возвращением к произведениям и темам своей поэтической

молодости напоминал о новом качестве своей поэзии, ее новых задачах. «Ленора» 1831 г. в общей системе книги «Баллад и повестей» продемонстрировала эпические возможности баллады, установку на повествовательность. «Бородинская годовщина», звуча живой памятью о «Певце во стане русских воинов», открывала эпические масштабы исторической темы, превращала кантату в историческую элегию. Перевод «Сельского кладбища» 1839 г. выявлял новые пути развития элегии, общий процесс эпизации лирики.

Как уже неоднократно и убедительно показано исследователями переводческой деятельности Жуковского, в переводе «Сельского кладбища» 1802 г. определяющим началом была установка на создание элегической модели карамзинского толка. В переводе 1839 г. изначально видим разрушение принципов сентименталистской поэтики. Отказ от строфического деления, гекзаметр способствуют воссозданию единого лирического потока как мыслительного и описательного процесса. В связи с этим жанровые признаки затушевываются. Открываются перспективы нового жанрового определения, введенного Жуковским для поздней лирики — «эпическое стихотворение».

«Уснувший мир уступая молчанию и мне» (IV, 28—29) — эти слова, столь важные для поэтики греевской элегии и отсутствующие в первом переводе — указание на синтез описательно-панорамного и субъективного начал. Мир воссоздан Жуковским в объективном описании и в восприятии личности. Для Жуковского важна здесь авторская позиция. Меняется прежде всего облик лирического героя. На смену «певцу уединенному» приходит герой, более связанный с миром: «простую повесть об них рассказавший». Определение «простая», трижды повторяющееся в тексте перевода: «простая летопись бедного», «простая надпись», «простая повесть», скрепляет мир простых человеческих ценностей и позицию героя. Характерно в этом отношении последовательное изъятие из его характеристики определения «чувствительный».

Думается, это изменение важного для перевода 1802 г. определения связано с общим разрушением атмосферы существования лирического героя. В первом переводе его биография

пронизана сентименталистскими формулами, передающими состояние чувствований и заданных эмоций. Устойчивые элегические формулы -препятствуют раскрытию живого облика человека-героя. В переводе 1839 г. его поведение более жизненно и действенно; он не только автор «простой повести», но и сама его история проще.

Жуковский решительно изымает из текста перевода 1839 г. всю психологическую атрибутику чувствительного героя. В рассказе «поседелого старожила» его действия естественнее и от того жизненнее. Поведение героя в большей степени определяется его размышлениями на сельском кладбище: Жуковский теперь и подчеркивает это. Восприятие мира в этом переводе глубоко лично, в то время как в раннем переводе судьба героя лишь постскрипtum к общей элегической медитации. Элемент риторики ощутим из-за разъединенности двух типов повествования. Обилие старославянизмов типа «праотцы», «всемощные», «вотще», «персть», «стезя», «глас», «потщившись», которыми насыщена медитация, указывает на связь перевода 1802 г. с одической традицией. Риторическое начало вступает в известное противоречие с обликом чувствительного героя, что и делает всю историю героя всего лишь эпилогом к элегии.

В переводе 1839 г. описательный и риторический пласты слиты более органично как части единого эмоционального потока. Риторический пласт приобретает от этого большую лирическую обобщенность и жизненную достоверность. Ораторские тирады и живая лирическая эмоция взаимодействуют. На смену лиризму песенного типа, характеризующемуся предельной обобщенностью эмоции, приходит более детализированное описание чувства. Вариативность чувства подчеркнута его дифференциацией, вероятностью («быть может»). Детализация, обусловленная общим эпическим контекстом, способствует становлению лирики более конкретного выражения и настроения. И вопросы, и рассуждения в большей степени теперь прикреплены к субъекту высказывания, а картины окрашены его живым, непосредственным чувством.

В переводе 1839 г. Жуковский «заземляет», «одомашнивает» ситуацию. «Веселый голос прохладно-душистого утра» — образ,

вобравший и «денницы тихий глас», и «дня юного дыханье», образ-камертон для всего последующего повествования. Трель ласточки, труба петуха, отзывный рог — конкретизация этого образа, музыка утра. Если в переводе 1802 г. из образной системы жизни мысль поэта сразу же обращается к царству смерти («не вызовет почивших из гробов»), то в переводе 1839 г. и потусторонний мир дан в координатах той же образной цепи: «не подымет их боле с их бедной постели». Большой мир («уснувший мир», «мир <:...> безмолвного древнего царства», «вечный мир»), бытие, раскрывается в богатой гамме звуков жизни. «Колокол поздний», «тихое блеянье стада», «жужжанье жука», «жалобный крик совы», звук топора и т.д. — во всех этих звуках мир сельского кладбища хранит память о живом мире, живущих людях.

В воспоминаниях о поселянах, в которых «холод нужды умертвил благородный их пламень...», возникает веселый мир: «веселый голос прохладно-душистого утра», «как весело в поле <....> они выходили», «вдоль свежей, сладко-бесшумной долины жизни», «цветущим пределом радостно-светлого дня». Эпическое повествование, сняв риторику сентиментального чувствования, придало не просто обстоятельность, конкретность описаниям, но и выявило многокрасочность чувства.

Прославление жизни перед лицом смерти, утверждение высоких ценностей и простых глубоких чувств перед суетой пышности, богатства и чванства — этот пафос перевода «Сельского кладбища» 1839 г. родился в ощущении живой памяти о пушкинской поэтической традиции. Пушкинское мироощущение «пира во время чумы» вряд ли было близко Жуковскому, но настроение «светлой печали» и вечной жизни, отчетливо звучащее в таких стихотворениях Пушкина 1830-х годов, как «Чем чаще празднует лицей...», «Стою печален на кладбище...», «Вновь я посетил...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», было свойственно и Жуковскому.

«Баллады и повести», сказки, драматический отрывок «Камоэнс», «Ундина», историческая элегия «Бородинская годовщина», лирические циклы 1837—1839 гг., «эпическое стихотворение» — перевод «Сельского кладбища» 1839 г. — на всех этих

произведениях лежит ответ пушкинских опытов и русского литературного развития 1830-х годов. И тем не менее в них — выражение собственного пути Жуковского в поэзии, отражение нового этапа в его творческом развитии.

1840-е годы: путь к эпосу. Перевод «Одиссеи» Гомера как итог поисков в области эпоса

1840-е годы — новый и самостоятельный период в творческой биографии Жуковского. Одиннадцать последних лет жизни поэта прошли за границей. Оторванный от русской действительности и погруженный в атмосферу бурных событий европейской жизни, он остро ощущал себя причастным к судьбе России. Его страстная мечта вырваться на родину, избавиться от «бывачной заграничной жизни» рождала особое чувство, которое точно определил А.Н. Веселовский: «идеализация дали»⁷¹. За этой идеализацией открывалась жажда общественно-исторических обобщений, стремление увидеть Россию как «особенный мир». Пожалуй, как никогда раньше, поэт пытался разобраться в политике, определить свое отношение к происходящему.

Самостоятельность данного периода в творческом развитии Жуковского прежде всего обнаруживается в его поэзии. Поиск новых форм выражения, программное тяготение к эпосу, идея «воспитательной поэзии» — все это выразилось в его стихотворных повестях, переводах восточного и античного эпоса, в «Странствующем жиде», многочисленных набросках, грандиозном замысле «Повестей для юношества». Не случайно полемика вокруг его перевода «Одиссеи» — одно из значительнейших явлений в русской критике 1840-х годов.

Новое вероисповедание ощутимо во всех сферах деятельности позднего Жуковского. Отсюда — страстность выражения мысли, тяготение к публицистике, усиленная доза дидактизма. Многие из своих статей Жуковский печатает в виде небольших брошюр, тем самым подчеркивая их программный характер. Об этом

⁷¹ Веселовский А.Н. Указ. соч. С. 415.

же свидетельствует публикация целого ряда писем в журналах того времени. Установка на личное восприятие событий и вместе с тем осязаемое стремление к предельным обобщениям — не просто особенности слога позднего Жуковского, но и суть его мышления. Путь поэта к эпосу — вот пафос его творчества 1840-х годов, и здесь — ключ ко всем его поискам данного периода.

О творческих результатах Жуковского 1840-х годов в освоении эпической формы можно судить в основном по его переводу гомеровской «Одиссеи» и переложению эпизодов из восточного эпоса («Наль и Дамаянти», «Рустем и Зораб»). Между тем путь к этим произведениям был длителен, и он интересен для уяснения общего направления поисков Жуковского, для определения характерных черт поэтики эпоса у него.

Важнейшим этапом на пути реализации концепции эпоса, ее поэтического воплощения стали переложения образцов восточного эпоса. «Наль и Дамаянти» (1837—1841) — отрывок из древнеиндийского эпоса «Махабхарата», «Рустем и Зораб» (1846—1847) — эпизод из эпической поэмы персидского поэта Фирдоуси «Шах-наме» в переложениях немецкого поэта Фридриха Рюккерта взволновали его воображение. Сам факт посредничества немецкого поэта свидетельствует о том, что для Жуковского восточный эпос не имел самоцельного значения. Он обратил свой взор на те его эпизоды, которые отвечали его представлениям об эпосе и его жизненным воззрениям. В этом отношении он следовал русской и западноевропейской традиции использования филоориентализма для гуманистической проповеди.

Выбрав наиболее драматические эпизоды восточного эпоса, Жуковский пытается с максимальной полнотой выявить их этический пафос. Мотив пути, странствия приобретает в повествовании особый смысл. Полет коней, «без крыльев крылатых» — поэтическое выражение этого мотива. Но не менее значима в переложении Жуковского «дорога печали» («Наль и Дамаянти», гл. X, песнь 1). Путь к себе оказывается дольше и труднее, чем сказочный полет богатырских коней. И Наль, и Дамаянти, и Рустем, и Зораб преодолевают этот путь «мучительно долго», чтобы «долгим страданьем свой выплатить долг». Само слово

«странствие», столь частое в словаре переложений Жуковского, обретает поистине мировоззренческое значение. «Наша жизнь есть странствие по свету» — так в «Двух повестях» поэт определяет смысл человеческого существования, подчеркивая, что вопросы «куда, зачем и кто по ней идти велит» составляют основу жизненной позиции личности.

Итогом эпических поисков Жуковского, воплощением его мечты об «идеальном» эпосе стал перевод гомеровской «Одиссеи», над которым поэт работал на протяжении почти всех 40-х годов (1842—1849). Два этапа этой работы: перевод 1—12 песен в 1842—1844 годы и перевод 13—24 песен в 1848—1849 годах — тесно связаны с другими опытами Жуковского. Перевод «Наля и Дамаянти», предшествующий первому этапу работы, и создание группы повестей, «Рустема и Зораба» накануне работы над последними песнями «Одиссеи» дополняют картину поисков Жуковского в передаче содержания и формы гомеровского эпоса. Переложения восточных сказаний, с их мотивами супружеской верности, женской нежности, странствия, неузнавания, трагических отношений отца и сына, стали своеобразным прологом к разработке основных мотивов «Одиссеи». История взаимоотношений Одиссея и Пенелопы, Одиссея и Телемака, все перипетии путешествия героя предстали в переводе Жуковского в отсвете драматических событий восточных сказаний. Античный эпос у него стал не бегством в мир патриархальной утопии, не уходом от собственных нравственных и эстетических поисков, а возвращением к проблемам современности, к экспериментам в области эпической формы. В этом смысле перевод «Одиссеи» — важное звено в творческой эволюции поэта, его своеобразная исповедь в форме гомеровского эпоса.

Общая тенденция русской литературы 40-х годов к освоению эпических форм повествования: повести, очерка, романа — определяла интерес к «первообразу» эпической поэзии. Характер охвата материала, приемы его обобщения, соотношение духовной жизни и быта, принципы повествования — все это вызывало определенную реакцию русских читателей, критиков и писателей 1840-х годов. В этом отношении заслуживают самого пристального внимания высказывания о Гомере и его поэзии молодых

Герцена, Гончарова, Тургенева, Островского, Достоевского, вступивших именно в эти годы в большую литературу. Для них всех поэзия Гомера — источник истинной поэзии и образец эпоса.

Уже современная критика, занимавшаяся сравнением перевода Жуковского с подлинником, была единодушна в признании его субъективности. В переводе «Одиссеи» Жуковского идея противостояния человека судьбе, его бесконечного стремления вперед, к «милой родине», родному дому, любимой и верной жене, сыну стала не просто определяющей. Она получила у него особую силу эмоционального звучания. «Роковое долгое странствие» героя, составляющее основу фабулы и в гомеровской поэме, у Жуковского получило большую этическую подоплеку. Исследователи гомеровского эпоса подсчитали, что в «Одиссее» 45 эпитетов, характеризующих главного героя. Жуковский употребляет около 60 определений героя, причем добывается нагнетения двух моментов в его характеристике: драматизма его судьбы («отец отдаленный», «злополучный муж», «из живущих самый несчастливый», «светом забытый», «безгробный», «бедный странник», «бездомный скиталец», «плачевный скиталец») и силы духа, стойкости («непреклонный в бедах», «дерзкорешительный муж», «твердый в бедствиях», «могучий», «бодрый», «непокорный», «многосильный» и т.д.). Эти определения, разбросанные по всему простору эпического действия, у Жуковского не превращаются в постоянные эпитеты, в устойчивые формулы, как это чаще всего бывает у Гомера, а «работают» в общем психологическом контексте. В отличие от «эпической этики» Гомера, в которой «идеал человека еще не содержит в себе моральных свойств в их развитой форме», Жуковский с его идеей дидактического эпоса пытается дать поведению героя этическую и психологическую оценку и мотивировку. Устойчивая формула «рассудком и сердцем колеблясь» наполняется у него оттенками разнообразных психологических состояний: «утекала медлительно, капля за каплей, жизнь для него в непрестанной тоске по отчизне», «крушимой тоской по отчизне», «на душе несказанное горе», «с трепетом сердца мы ждали», «наш ум помутился от скорби», «могучим горем проникнутый в сердце», «с разорванным сердцем, без всякой защиты странствовал я».

Все эти и многие другие состояния Одиссея, отсутствующие у Гомера, вводятся Жуковским для психологической объемности личности эпического героя. Устойчивым состояниям, эпической определенности Гомера Жуковский противопоставляет неопределенность и зыбкость живых эмоций, невыразимость чувств. Само понятие «невыразимого», одного из важнейших в романтической эстетике Жуковского, едва ли не наиболее распространенное в поэтике перевода. Причем, как правило, оно употребляется в наиболее «романтических» эпизодах «Одиссеи»: сценах пения, встреч с родиной и родными; одним словом, там, где в наибольшей степени приоткрывается духовная жизнь человека. Так, например, в одной из наиболее драматических песен (XXIII), посвященной узнаванию Одиссея Пенелопой, Жуковский, максимально насыщая текст своими любимыми словами «душа», «сладкий», «милый», «печаль», «скорбь», «нежный», неоднократно говорит о невозможности выразить словами чувство: «в слезах несказанных», «в несказанном волнении», «несказанное горе» и т.д. В этих определениях слились воедино два значения: степень высокого накала страсти и невозможность ее выражения.

Погружая историю Одиссея в поток современных чувств и эмоций, Жуковский добивается определенного восприятия древнего эпоса. Как точно замечает И.М. Семенко, «на огромном пространстве текста «Одиссеи» происходит наращивание нового слоя; отдельные маленькие уклонения приводят к несомненному смещению общей перспективы»⁷². Русский переводчик Гомера сознательно стремился передать поток эпического повествования, забывая «частное для целого».

Отсюда — плавное течение гекзаметра, своеобразная ритмическая организация материала, насыщенность перевода атрибутикой эпического повествования: устойчивыми зачинами, ретардацией, сложными эпитетами. Перед читателем действительно возникает поток эпического повествования «во всей его полноте и светлости». Но поэт, отказавшись от поиска «фортуны каждого слова отдельно», верный принципу романтического универса-

⁷² Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 238—239.

лизма, воплощал в эпическом повествовании свои поэтические принципы, свое мироощущение. Он не просто модернизировал гомеровскую эпопею, он вводил ее в логику собственных поисков, пытался выразить в ней свой идеал современного эпоса.

«Эпический синкретизм героической поэмы странствий» у Жуковского во многом разрушен, так как личностное начало, рефлексия несовместимы с устойчивостью мира, сращенностью понятия и образа. Эмоциональный мир героев «Одиссеи» у Жуковского богаче и по способам выражения романтичен. Многие рассуждения и рассказы Одиссея пронизаны элегическими вкраплениями. Возникают своеобразные романтические микрожанры в системе эпического повествования. Драматизируя ситуации, пронизывая их субъективным меланхолическим чувством, русский переводчик превращает некоторые истории Одиссея в баллады; в других же очевидно столь важное для элегий Жуковского настроение — «жалобы человека на жизнь» (Белинский). Вот лишь два небольших примера из медитаций Одиссея:

Слушай же, друг, и размысли о том, что услышишь:
Все на земле изменяется, все скоротечно; всего же,
Что ни цветет, ни живет на земле, человек скоротечней;
Он о возможной в грядущем беде не помыслит, покуда
Счастьем боги лелеют его и стоит на ногах он;
Если ж беду ниспешлют на него всемогущие боги,
Он негодует, но твердой душой неизбежное сносит;
Так суждено уж нам всем, на земле обитающим людям...

И еще:

Мне не до игр; на душе несказанное горе; довольно
Бед испытал и не мало великих трудов перенес я;
Ныне ж, крушимый тоской по отчизне, сижу перед вами,
Вас и царя умоляя помочь мне в мой дом возвратиться...

Элегические настроения, отражающие внутреннюю рефлексию героя, не заслоняют его мужество и стойкость в борьбе с судьбой. Но для Жуковского момент очеловечивания эпическо-

го героя связан с передачей подвижности его чувств и эмоций. Казалось бы, предельная насыщенность перевода сложными эпитетами (в переводе Жуковского их около 500!), вполне соответствующими стилю Гомера, должна была способствовать эпизации повествования: за ними открывалась бы наглядность изображаемого, его пластичность, масштабность и объемность увиденного, устойчивость жизни. И в какой-то степени их употребление подчинено этой задаче. В десятках определений моря, Итаки, природных стихий, бытовых деталей рождается эпический простор и складывается осязаемый образ Древней Греции.

Но и здесь Жуковский — поэт нового времени. Существенная часть сложных эпитетов способствует передаче психологических состояний героев, несет в себе этическую оценку. Сам характер объединения частей в них подчинен усилению настроения, выявлению страсти. Достаточно перечислить некоторые из них, чтобы это стало очевидно. Гореусладный, бесприютно-пустынный, седце-губящее горе, бесславно-печальная смерть, многоиспытанный, несказанно-страдавшее сердце, долгопечальный, нежно-приветное сердце, сладко-милая жизнь, необузданно-смелый, незаконно-развратные, нежно-уступчивое сердце — эти и многие другие сложные эпитеты связаны с духовной жизнью героев, передают богатство эмоционального мира. Такое одухотворение античного эпоса — главное направление поисков Жуковского — переводчика «Одиссеи».

Странствия Одиссея в его передаче — прежде всего мир человеческих отношений, чувств людей, на долю которых выпали тяжелые испытания, проверка человека на человечность. В переводе Жуковского, по точному замечанию критика 1840-х годов, господствует «верность общечеловеческим, глубоко поэтическим началам Одиссеи». Выявляя эти начала, русский поэт был сыном своего времени. В этом смысле глубоко справедливо и остроумно определение перевода Жуковского как «Теодиссеи»⁷³, так как творение Жуковского стало органическим выражением

⁷³ Виноцкий И. Теодиссея Жуковского: Гомеровский эпос и революция 1848—1849 годов // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. С. 171—193.

его мирозерцания 1840-х годов и отзвуком эпохальных событий.

Обогащая эмоционально-образную систему гомеровской поэмы, развивая принципы психологического анализа, стремясь к четкости этических оценок, Жуковский выявлял специфику эпического воссоздания жизни. В переложении «Слова о полку Игореве», романсов о Сиде, в экспериментах с «малыми эпопеями», в пристальном внимании к восточному эпосу, наконец, в переводе «Одиссеи» он выразил свое представление о национальном эпосе, принципах изображения в нем. И в этом смысле его поиски находятся в русле магистрального развития русской литературы, ее движения к эпическим формам сознания, русскому психологическому роману, роману-эпопее, к эпической поэме.

Герцен, Тургенев, Островский, Некрасов, Достоевский, Толстой — все они начинали свой творческий путь в эпоху споров вокруг «Мертвых душ» и перевода «Одиссеи», вокруг проблем национального эпоса. И каждый по-своему отозвался на эти споры в своем последующем творчестве. В этом смысле перевод Жуковского можно по праву назвать «Одиссеей нового времени», «русской Одиссеей».

«Одиссея» подвела итоги поискам Жуковского в области эпических форм повествования, но не стала его последним словом. Своей «лебединой песней» поэт назвал незавершенную поэму «Странствующий жид», в которой он выразил мысли и настроения, поэтические принципы последнего периода творческого развития.

На фоне многочисленных поисков в обработке легенды об Агасфере путь Жуковского представляется глубоко оригинальным и закономерным. Его обращение к истории вечного скитальца — итог размышлений об «Одиссее человеческого духа». В поэме Жуковского есть и картины всемирной истории, и черты демонизма, и этико-религиозные рассуждения. Но не это главное. Русский романтик остался верен себе: он прежде всего попытался выявить внутреннюю эволюцию героя, раскрыть его путь к духовности, к постижению подлинной веры.

Пожалуй, ни в одной из повестей 1840-х годов Жуковский не смог с такой силой передать душевные страдания героя, а глав-

ное — мучительный поиск идеала. Очеловечивание Агасфера связано с процессом его одухотворения и внутренней борьбы. Слово «душа» буквально заполняет все пространство поэмы. «И помнящей минувшее душою», «что ныло в моей душе», «вся душа была задавлена», «что днем в моей душе кипело», «С мутящим землю бешенством стихий Я бешенством души моей сливался», «В моей душе блеснула Надежда бедная», «так в моем Несокрушимом теле задыхалась Отчаянно моя душа», «Когда с очей Души вдруг слепота начнет спадать» — все это лишь малая толика примеров, передающих направление поисков Жуковского. Последовательное приведение всех случаев словоупотребления этого понятия (около 40 примеров) создало бы своеобразную «психологическую энциклопедию» внутри поэмы. «Очи души» Агасфера — отражение сложного пути сомнения, борьбы и эволюции героя.

Проблема «человек и судьба», столь остро стоящая в балладах и повестях Жуковского 1830-х годов, получает в «Странствующем жиде» дальнейшее развитие. «Что был бы я без этой казни, всю Мою пересоздавшей душу?» — этот вопрос определяет идею противостояния человека судьбе. Путь Агасфера к добру, жизнь «любовью к людям безнаградной», размышления о том, «что могу я сделать для людей», — не следствие решительных перемен в его судьбе, а результат его нового отношения к жизни. Об этом герой говорит совершенно определенно: «<...> Но ведай: если Моя судьба не изменилась — сам я Уже не тот...»

На смену озлобленности, окаменелости к герою поэмы Жуковского приходит жизненный оптимизм, вера в людей. Источником этих изменений у поэта являются идеи христианской философии. Мотивы религиозной проповеди усиливаются в позднем творчестве поэта. Но пафос поэмы, несмотря на все эти мотивы, во многом заданные и самим сюжетом легенды, в утверждении гуманистических идеалов добра. Индивидуализм, мизантропия — вот главные объекты осуждения русского романтика.

Далеко не случайно уже в самом начале поэмы история Агасфера, уже возрожденного, соотносится с судьбой Наполеона. Жуковский две эти хронологически столь отдаленные судьбы

сразу же выносит в центр размышлений и тем самым придает легенде, «сказке» еще более современное звучание. К сожалению, неизвестно, как развивалось бы действие поэмы, какое продолжение получила бы наполеоновская тема, но стыковка двух судеб закономерна. Рассказ о Наполеоне — узнике, испытывающем «отвращенье к себе и к жизни», стоящем на пороге самоубийства, — современная и историческая вариация на тему легенды об Агасфере. Нравственный крах Наполеона, обнищание его души, по мысли Жуковского, соотносятся с судьбой Агасфера, который при встрече с Наполеоном прямо заявляет: «Врачом твоей души // Хочу я быть...» Такой поворот легенды в высшей степени показателен для Жуковского. Как и в балладах, в переложениях восточного и античного эпоса, даже в сказках Жуковский превращал легенду, миф, сказку в современную повесть о нравственных проблемах человеческой личности.

Поэтический эпос позднего Жуковского впитал все достижения его романтической поэзии. Экспрессия монологов героев и вместе с тем психологическая нюансировка, масштабность картин и одновременно их лирическая окраска, синтез ораторского и элегического начал, эпическая плавность, объективность и пронзительный лиризм, повествовательность гекзаметра и белого пятистопного ямба, предельный драматизм интонаций — таковы отличительные черты образов эпической формы в творчестве Жуковского 1840-х годов. Все это и позволило русскому романтику «очеловечить» легенду об Агасфере, сделать ее психологической эпической поэмой. Путь позднего Жуковского к эпосу — отражение общей эволюции его творчества и выражение процессов развития русской литературы 1830—1840-х годов. Открытия Жуковского неотделимы от поисков позднего русского романтизма, от творческих достижений Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Своим пафосом они устремлены в будущее.

Жизнь и судьба Жуковского — материал для замечательно-го биографического романа. Не случайно один из хранителей духовного и нравственного наследия русской культуры Борис Зайцев именно ему посвятил свое жизнеописание. В его личности писатель увидел прежде всего огромные резервы и потенции

русской души. «Если вспомнить, что это был человек совершенной чистоты и душа вообще «небесная», — писал автор книги «Жуковский», — то ведь скажешь: единственный кандидат в святые от литературы»⁷⁴.

Но и поэтический путь «Коломба русского романтизма» и прежде всего поиски Жуковского в области языка русской лирики, ее новых форм, нравственного содержания входят в магистральное направление русской литературы. Его творчество оригинального поэта, «гения перевода», педагога, прозаика, критика, мыслителя бесценно, именно потому, что было востребовано всей последующей русской культурой от Пушкина до символистов, Цветаевой и Пастернака.

⁷⁴ Зайцев Б.К. Сочинения: в 3 т. М., 1993. Т. 3. С. 338.

Поэзия К.Н. Батюшкова (1787—1855)

Жизнь и судьба. «Этих стихов виноградное мясо...» Античное мироощущение, «маленькая философия» и «лёгкая поэзия». Кризисность мировоззрения. Война 1812 г. и крушение «маленькой философии». Выход в пространство современности. Этические элегии Батюшкова. «Опыты в стихах и прозе» — итоговая книга поэта.

Жизнь и судьба поэта

Физическое существование Константина Николаевича Батюшкова может быть обозначено не двумя, как обычно, а тремя датами: 1787—1821—1855. Его жизнь раскололась пополам в 1821 г., когда тяжелое психическое заболевание приводит к сумасшествию и лишает поэта творческой деятельности. Конечно, в этой трагической судьбе не обошлось без наследственности: в 1795 г. умерла его мать, за несколько лет до этого лишившаяся рассудка; позднее такая же участь постигнет его любимую и верную сестру Александру Николаевну.

И все-таки дело не только в этом и, может быть, даже не столько в этом: хрупкая психическая организация поэта не выдержала превратностей судьбы. Его неустроенность, неумение «пресмыкаться», «прислуживаться», постоянная «охота к перемене мест», когда «ум с сердцем не в ладу», история драматической любви и бурных общественных событий — всё это реальный вариант философии горя от ума.

«Малютка Батюшков, гигант по дарованью» — эта характеристика Жуковского выявила не столько определенное противоречие между физическим обликом поэта и масштабом его творческих сил, сколько проявила метаморфозы его судьбы: невозможность противостоять обстоятельствам. И его арзамасское прозвище Ахилл, взятое из одноименной баллады Жуковского по мотивам гомеровской «Илиады», стало пророческим.

Его сразила «роковая стрела» судьбы. В прозвище совмести-лось и высокое, героическое имя героя-воина, верного друга, и каламбурно-сниженное выражение физической немощи: «Ах! хил!»

Памятник, установленный на родине поэта, в Вологде, к 200-летию со дня рождения, изображает его воином, с опущенной головой, стоящим рядом с конем и держащим его за поводок. Не то возвращение домой, не то стремление снова уйти в поход. Физически слабый, склонный к постоянным депрессиям, Батюшков поистине был вечный воин и в жизни, и в поэзии.

Его путь в русской словесной культуре был недолог: всего каких-то 15—16 лет, но его единственная прижизненная книга «Опыты в стихах и прозе», включающая 15 прозаических и 65 стихотворных текстов, — «томов премногих тяжелей», ибо в ней, как это с афористической точностью сформулировано в инициальном стихотворении «К друзьям», поэт отразил «Историю моих страстей, // Ума и сердца заблужденья...» И в этой истории — наследие одного из великих русских поэтов, без которого не было бы не только Пушкина, но и целого направления русской словесной культуры.

Своеобразие поэтической индивидуальности

Осип Мандельштам, виднейший представитель русского акмеизма и поэзии Серебряного века, поэт трагической судьбы, остро почувствовал в Батюшкове своего духовного собрата, что пронзительно передал в стихотворении «Батюшков» (1932). Это стихотворение — своеобразная прогулка с любимым поэтом, восхищение им и точное определение пафоса его поэзии, ее эмоционального воздействия:

Только стихов виноградное мясо
Мне освежило случайно язык⁷⁵.

⁷⁵ Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1978. С. 166.

Образ молодого, бродящего, терпкого и искрящегося вина разлит в мехах Батюшковской поэзии. Он придает ему особое ощущение молодости и в то же время мудрости, сладострастья высоких мыслей. В лексиконе его поэзии словообраз «сладострастье» едва ли не самый устойчивый и философски содержательный. Вот лишь несколько примеров из стихотворений разных лет: «Мы пили чашу *сладострастья...*» (К другу), «*Души прямое сладострастье...*» (Послание к Т<ургене>ву), «*Души великих сладострастие...*» (Счастливец), «*О сладострастие... себя, всего забвень!*» (Мщение), «*Сладострастие в мечтах...*» (Ложный страх), «*Лишь в мечтаньях сладострастных...*» (Любовь в челноке), «*На ложе сладострастья...*», «*Сердечно сладострастие*», «*Упьемся сладострастием...*» (Мои пенаты).

Батюшковское сладострастие — на первый взгляд своеобразная философия *dolce vita* (сладкой жизни), но это только на первый взгляд. В поэзии Батюшкова сладострастие — состояние душевной жизни, ее мечтаний, великих чувств и мыслей.

Брожение молодого вина — это символ высшего напряжения чувства, то, что определяет жизнь сердца. У Батюшкова сердце — средоточие жизненной энергии, высшего накала чувств. В лексиконе поэта «сердце» заметно теснит «душу», нарушая гармонию ума и чувства. «Память сердца» — устойчивый мир-образ в поэзии и прозе Батюшкова. В широко известном и программном стихотворении «Мой гений» (1815) он так выразит свою позицию: «О, память сердца! ты сильнее // Рассудка памяти печальной...»⁷⁶, а в статье «О лучших свойствах сердца» (1815) соотнесет эту позицию со своей нравственной философией: «Эта память сердца есть лучшая добродетель человека...» (1,148). В подборке «Мыслей» (1810), восходящих к жанру «максим» французских мыслителей Монтеня, Кондильяка и др., читаем: «Что есть благодарность? — Память сердца» (1, 266). Такое настойчивое варьирование одной и той же мысли — утверж-

⁷⁶ Батюшков К.Н. Сочинения: в 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 179. В дальнейшем все произведения Батюшкова цитируются по этому изданию, с указанием тома и страницы арабскими цифрами в скобке после цитаты (1, 179).

дение особой роли эмоциональной сферы человеческого бытия, ее главенства в духовной жизни человека.

Нередко вместилищем этой сферы чувств становится «грудь». «Все чувства борются в пылающей *груди*», «Томится *грудь* ее и тягостно вздыхает», «Изнемогает жизнь в *груди* моей остылой...», «Друзья! но что мою стесняет *грудь*? // Что сердце так и ноет и трепещет?», «*Грудь* любовью полна...», «Тут *грудь* ее кропя горячими слезами...», «Три раза не поставлю *грудь* // Перед врагом сомкнутом строем...» — эти и многие другие примеры варьируют образы духовного и телесного ряда. Сам Батюшков признавался: «Стихи как женщины: нам с ними ли расстаться?..» (Послание к стихам моим). Поэтому память сердца — это история страстей, где есть место и гражданским чувствам, и эстетическим размышлениям, и любовным, эротическим эмоциям.

«Стихов виноградное мясо...» — это сама плоть, мякоть плода, его телесная сущность. «Мне освежило случайно язык» — то состояние, которое сопрягает чувственное и духовное. Раздвигая пространство «памяти сердца», Батюшков уравнивает в правах чувствительность и чувственность, духовное и материальное, уплотняет сам поэтический образ.

Батюшковская телесность лишена всякой брутальности: она насквозь озарена духовным светом. Его эротика не плотская, а воздушная, таинственно-маяющая. Вот лишь несколько примеров:

Я помню голос милых слов,
Я помню очи голубые,
Я помню локоны золотые
Небрежно выющихся власов...
(Мой гений)

От каштановых волос
Тонкий запах свежих роз...
(Привидение)

И кудри льняно-золотые
На алебастровых плечах.
(Послание к Т<ургене>ву)

И алых уст твоих дыханье,
И слезы пламенем сверкающих очей,
И поцелуев сочетанье,
И вздохи страстные, и сила милых слов
Меня из области печали,
От Орковых полей, от Леты берегов
Для сладострастия призвали.
(Выздоровление)

Описывая свои поэтические пенаты, он вводит бытовые детали, создает атмосферу небрежной простоты:
Стулья, книга — всё разбросано:
Тут Вольтер лежит на Библии,
Календарь на философии.
У дверей моих мяучит кот,
А у ног собака верная
На него глядит с досадою.
(К Филисе)

В сей хижине убогой
Стоит перед окном
Стол ветхой и треногой
С изорванным сукном...
(Мои пенаты)

Но важны были не эти образы домашней поэзии, уже достаточно освоенные другими поэтами и введенные в мир дружеских посланий. Батюшков из этих деталей и элементов формирует «прелесть осязаемой существенности». И здесь нельзя не процитировать замечательную характеристику Батюшкова, образа его поэзии, данную Гоголем. В статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» (1847) он писал: «В то время, когда Жуковский стоял еще на первой поре своего поэтического развития, отрешая нашу поэзию от земли и существенности и унося ее в область бестелесных видений, другой поэт, Батюшков, как бы нарочно ему в отпор, стал прикреплять ее к земле и телу, выказывая всю очаровательную прелесть

осязаемой существенности. Как тот терялся весь в неясном еще для него самом идеальном, так этот весь потонул в роскошной прелести видимого, которое так ясно слышал и так сильно чувствовал... Два разнородные поэта внесли вдруг два разнородные начала в нашу поэзию; из двух начал вмиг образовалось третье: явился Пушкин. В нем середина»⁷⁷.

«Осязаемая существенность», «прелесть видимого» не просто оболочка образного мира Батюшкова, но и самая сердцевина его философии жизни, которую он называл «маленькой философией». Эта «маленькая философия» — своеобразная идеология духовного и творческого самостояния поэта, его творческая обитель. И вмещает она в себя не так уж и мало, поэтому вряд ли возможно свести ее к одному какому-то источнику и обозначить одним каким-то определением: «гедонизм», «эпикуреизм».

«Маленькая философия» и «легкая поэзия» Батюшкова

Разумеется, античное мироощущение, античная пластика — органическая составная этой философии. И образ «моих пенатов», и отзвуки античной мифологии — оттуда же. В этом смысле Белинский был прав, когда говорил: «Батюшков столько же *классик*, сколько Жуковский *романтик*»⁷⁸. Разумеется, речь шла не о классицистической традиции и не имелся в виду набиравший силу неоклассицизм. Критик говорил о классической ясности, зримости: «В стихах его много пластики, много *скульптурности*, если можно так выразиться. Стих его часто не только слышим уху, но видим глазу: хочется ощупать извивы и складки его мраморной драпировки»⁷⁹. Стихийно-материалистическая закваска была сильна в мировоззрении Батюшкова, особенно в ранние годы. Его наставником и духовным учителем был просветитель и поэт М.Н. Муравьев, которого позднее Батюшков

⁷⁷ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 379—380.

⁷⁸ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. VII. С. 224. *Курсив автора*.

⁷⁹ Там же.

отблагодарит «памятью сердца» — изданием его сочинений. Французские энциклопедисты и моралисты, прежде всего Вольтер и Монтень, определяют круг его философских пристрастий. А «Опыты» Монтеня, о которых в своей записной книжке «Разные замечания» он скажет: «Вот книга, которую буду перечитывать во всю мою жизнь!» (2, 24), станут образцом для его «Опытов в стихах и прозе».

Один из критиков назвал Батюшкова «первым русским итальяноманом» (И.Н. Розанов), и в этом определении — большая доля истины. Горацианство и петраркизм рано вошли в его мышление, определив содержание и стиль его поэзии. Работая над «Пантеоном итальянскй словесности», он в замыслах переводов из Боккаччо и Данте, Ариосто и Тассо, Маккиавелли обнаружил глубокое знание итальянской культуры. Его путеводцем на протяжении всей жизни: от раннего стихотворения «К Тассу» (1808), статьи «Ариост и Тасс» (1815), опытов перевода отрывков из «Освобожденного Иерусалима» (1817) и элегии «Умирающий Тасс» (1817) к не дошедшему до нас, вероятно, сожженному произведению о нем — становится «божественный поэт» и мученик судьбы Торквато Тассо. Батюшков разглядел в нем философа духовного самостояния, увидел его путь «из садов Армидиных, от сельского убежища Эрминии <...> в стан христианский, где всё дышит благочестием, набожностью и смирением» («Ариост и Тасс»).

Отстаивая свою внутреннюю свободу, мир «моих пенатов», поэт открывал большой мир «памяти сердца»: эпикуреизм как радость ежедневных наслаждений, горацианство как философию «золотой середины», скепсис Вольтера и мудрость Монтеня, сладостный стиль Петрарки и горечь Тассовой судьбы и многое-многое другое, о чем он будет говорить и в «Моих пенатах», и в статьях, и в записных книжках. «Маленькая философия» Батюшкова по-своему энциклопедична, потому что она жизненна и отражает «историю страстей».

На фундаменте «маленькой философии» Батюшков формирует свой поэтический мир, свой поэтический мирозобраз. 17 июля 1816 г. в «Обществе любителей российской словесности» он произносит «Речь о влиянии лёгкой поэзии на язык».

Найдено слово, которое уже достаточно долго гнездилося в языке и стиле его стихов: *лёгкая поэзия*. В своих подражаниях французскому поэту Грессе, вольных переводах из Петрарки, в обращении к творчеству Э. Парни, в освоении форм античной и итальянской поэзии он пестовал это понятие, это определение своего направления в русской поэзии. Оно имело уже традицию во французской литературе (Грессе, Парни, Шолье), но у Батюшкова наполнилось своим собственным смыслом и национальным содержанием. В центре его раздумий — язык поэзии. Вся история русской и мировой поэзии: от Ломоносова и Гомера до современников — это прежде всего формирование, становление, развитие, обработка стихотворного слога. Поэтому «лёгкий род поэзии» для Батюшкова не изобретение нового времени, а принадлежность истинного искусства во все времена. И этот «лёгкий род» на поверку оказывается едва ли не самым тяжелым: «В лёгком роде поэзии читатель требует возможного совершенства, чистоты выражения, стройности в слоге, гибкости, плавности; он требует истины в чувствах и сохранения строжайшего приличия во всех отношениях...» (1, 34).

«Маленькая философия» и «лёгкая поэзия» взаимодополняют друг друга в творческом сознании Батюшкова. Это глубоко выстраданная позиция самоопределения и растущего самосознания личности. В этом мироизжительном тандеме формируется образ лирического героя и романтическая эстетика Батюшкова. Он классик в своей традиции, мироощущении, пластике и скульптурности образов, но он романтик в своем образе мыслей, в раздвоенности своего сознания.

Можно без преувеличения сказать, что Батюшков создал поэтическую энциклопедию мечты. В одноименном стихотворении, первая редакция которого появилась уже в самом начале творческого пути (1804—1805), а окончательная редакция специально была подготовлена для «Опытов в стихах и прозе» (1817), имевшем многочисленные промежуточные варианты, Батюшков, называя Мечту «моей богиней», рассматривает ее прежде всего как источник творческого дара: «Мечтание — душа поэтов и стихов». Вместе с тем она — спасение от превратностей судьбы, источник житейского счастья: «И счастием даришь лю-

бимца своего...» Этот мирообраз сопровождает поэта постоянно, модифицируясь в разном словесном оформлении: «И от печали злыя // *Мечта* нам щит» (Гнедичу), «*Мечта* — прямая счастья мать!» (Совет друзьям), «Сладострастие в *мечтах*» (Ложный страх) и т.д.

В этом царстве мечты уютно поэту, и его лирический герой становится воплощением всех радостей бытия. «Счастливец», «Радость», «Весёлый час» — уже заглавия этих стихотворений провозглашают здравицу в честь жизни и ее чудных мгновений. Восклицательная интонация, глаголы повелительного наклонения («Станем, други, наслаждаться, // Станем розами венчаться...», Выпьем разом и до дна // Море светлого вина!», «О радость! радости! Вакх весёлый // Толпу утех сзывает нам...», всеобъемлемость бытия и космизм чувства (Всё мне улыбнулось! — // И солнце весеннее, // И рощи кудрявые, // И воды прозрачные, // И холмы Парнасские!)), пленительная сладость стиля (златые чаши, светлое вино, счастливые дни, счастья наслажденье, ручьи кристальные, душ великих сладострастье, воздух синий, бисерные облака), летучие, порхающие рифмы (двухсложные и трехсложные стихотворные размеры) — всё это создает атмосферу почти языческой вакханалии, стихию всеобщего праздника бытия.

Но этот мир лишен всякого умиротворения и статики. Батюшковское царство мечты постоянно взрывается грозными напоминаниями о грядущей смерти, о скоротечности жизни. «Но Парки темною рукою // Прядут, прядут дней тонку нить...» (Совет друзьям), «Повсюду рыщет смерть на суше, на водах...» (Элегия. Из Тибулла), «Могилу зрит свою и тихо смерти ждет...» (Воспоминание), «Смерти мрачной занавеса // Упадет — и я забыт!» (Привидение), «Умру, и всё умрет со мной!..» (Весёлый час) — этот скорбный список цитат можно продолжать бесконечно, ибо смерть у Батюшкова — верный спутник радостей и счастья.

Дыхание смерти обостряет само чувство жизни, делает его неистовым в своих проявлениях. Бег времени — одно из характернейших состояний лирического героя Батюшкова. «Часы

крылаты! не летите, // И счастье мигом хоть продлите!», «Увы! бегут счастливы дни, // Бегут, летят стрелой они!» — так в стихотворении «Весёлый час» поэт фиксирует свою философию бытия. И в «Моих пенатах», воссоздающих, кажется, мир устойчивых ценностей, настроение нетерпения, полета, бега времени является определяющим и рождает тревожное состояние крушения, исчезновения иллюзорного мира мечты. «Порыв крылатых дум», «светлый ум, летя в поднебесной», «Небесно вдохновенье, // Зачем летишь стрелой...», «Смотрю на твой полет», «Стрелую мчится время, // Веселие стрелой!», «Пока бежит за нами // Бег времени седой», «Мой друг! скорей за счастьем // В путь жизни полетим...» — все эти фрагменты текста из послания Батюшкова скреплены миром «моих пенатов», идеями «маленькой философии».

Но душа поэта в смятении. Бег времени — это его Бог, который вторгается во все построения и подвергает их своеобразной ревизии на прочность. Неистовый век его Вакханки из одноименного стихотворения — символ этого духовного состояния поэта. Батюшков как поэт романтического сознания не столько соотносит и сталкивает мир мечты, идеала и действительности, хотя, конечно, романтическая онтология двоемирия ему не чужда. Он выявляет антропологию двойничества, находя противоречия бытия в душе человека. В этом смысле его столь пластичная, зримо-вещественная, почти скульптурная поэзия глубоко психологична. «Внутренний человек» является ее главным ре-визором.

В широко известном размышлении из записной книжки «Чужое — моё сокровище»: «Недавно я имел случай познакомиться с странным человеком; каких много! <...> В нём два человека <...> Он — который из них, белый или черный? <...> Это Я! Догадались ли теперь?» (2, 49—51). Батюшков впервые в русской словесной культуре зафиксировал феномен «чёрного человека», который получит свое развитие в литературе от Пушкина до Есенина. Эта тень страшного призрака в его поэзии автопсихологична: своё состояние хандры, депрессии поэт материализовал в образе вечно напоминающей о себе смерти.

Стихотворение «Счастливец» — вольное переложение из итальянского поэта Дж. Касти — включает сентенцию из повести французского романтика. Ф.-Р. Шатобриана «Атала»:

Сердце наше — кладезь мрачной:
Тих, покоен сверху вид;
Но спустись ко дну... ужасно!
Крокодил на нем лежит! (1, 236).

И эта сентенция — ключ к истории счастлильца, которого ни богатства, ни власть не спасли от «зоркого стража сердец» — мук совести.

Поэзия Батюшкова, как и поэзия Жуковского, устремлена к нравственным проблемам личности. Проблема «возвышения души», ее воспитания не была ему чужда. Но у него был иной путь в образном выражении этого процесса рождения человеческого в человеке.

Он тщательно в начале своего творческого развития создавал мир своих ценностей, не чуждый просветительским идеям, формировал принципы «маленькой философии», ориентированной на идеи античности, обосновывал «лёгкую поэзию», способствовал рождению «школы гармонической точности». Тем трагичнее было крушение этого мирообраза под натиском судьбы: жизненных обстоятельств и душевной болезни.

Кризисность мировоззрения и этапы творческой эволюции

Мировоззрение Батюшкова кризисно. Как убедительно показал В.А. Кошелев, в 12 лет его творческого пути уместились четыре внутренних творческих кризиса: осенью 1809 г. — «кризис переосмысления», в конце 1812 г. — «кризис идеологических ориентаций», в начале 1815 г. — «кризис возврата», в 1817 г. — «кризис отказа»⁸⁰. И каждый из этих кризисов рождал новое

⁸⁰ См.: Кошелев В.А. Творческий путь К.Н. Батюшкова. Л., 1986. С. 70—74.

качество его поэзии, был этапным на его творческом пути. Батюшков не изменял себе, своим нравственным и эстетическим принципам, своей поэтической манере; он менялся, развивая и совершенствуя их. И в этом смысле его поэтическая индивидуальность целостна и едина. Может быть, только в конце творческого пути, оборвавшегося внезапно, он открывал для себя новые горизонты, пытаясь «дать новое направление моей крохотной музе». Но, как он сам признавался: «Я похож на человека, который не дошел до цели своей, а нёс он на голове красивый сосуд, чем-то наполненный. Сосуд сорвался с головы, упал и разбился вдребезги. Поди узнай теперь, что в нем было!»⁸¹

Предлагаемая в «Приложении» синхронистическая таблица дает наглядное представление об эволюции творческой системы поэта и открывает некоторые моменты его биографии.

И все-таки небольшой комментарий, касающийся отдельных произведений Батюшкова, не будет лишним.

Как и для всего русского общества, Отечественная война 1812 г. стала для поэта переломным моментом. По болезни не принимавший в ней непосредственного участия, он стал очевидцем пожара и разорения Москвы, и его послание «К Д<ашко>ву» (1813) стало своеобразным реквиемом по уходящей эпохе и русской жизни вообще, и своей собственной в частности. Обращенное к другу-арзамасцу, поэту и государственному деятелю, послание — «песнь грустного содержания». Не случайно позднее, составляя свои «Опыты в стихах и прозе», он включит его в раздел не «Посланий», а «Элегий», тем самым подчеркнув важность его настроения и рефлексии, а не факт адресованности.

Это 62-стишное произведение, не разбитое на строфы, воспринимается как монолог патриота и гражданина, как поэтическая исповедь и страстная клятва. Поэтический синтаксис, членивший текст на предложения различной длины (от четырех до двенадцати и даже шестнадцати стихов), с обилием восклицательных знаков, усиленных анафорическим «Нет, нет!», интимным обращением «Мой друг», «товарищ мой», образ очевидца, отмеченный повторяющимися «я видел», способствуют превра-

⁸¹ Вяземский П.А. Полн. собр. соч.: в 12 т. СПб., 1883. Т. 8. С. 481.

щению эпического содержания в «память сердца». Реальные картины сожженной Москвы поэт «слезами скорби омочил» и чувство патриота рождает в нем пересмотр прежних ценностей, эстетических ориентиров. Заключительные слова элегии звучат как присяга на верность гражданскому чувству:

Нет, нет! пока на поле чести
За древний град моих отцов
Не понесу я в жертву мести
И жизнь, и к родине любовь;
Пока с израненным героем,
Кому известен к славе путь,
Три раза не поставлю грудь
Перед врагов сомкнутым строем, —
Мой друг, дотоле будут мне
Все чужды Музы и Хариты,
Венки, рукой любви свиты,
И радость шумная в вине! (1, 191).

И так же как Жуковский стал в сознании современников «певцом во стане русских воинов», Батюшков может быть назван «певцом на развалинах сожженной Москвы». Именно их два стихотворения стали высшим достижением поэзии Отечественной войны 1812 г.

Свою клятву верности, чести и любви к родине поэт реализовал не на словах, а в заграничных походах русской армии, войдя вместе с нею 19 марта 1814 г. в покоренный Париж. Участием в сражениях, ранением, смертью друга («Воспоминание о Петине» и «Тень друга») он сполна заплатил за поруганную Москву. Стихотворениями «Пленный», «Переход русских войск через Неман 1 января 1813 года», «Переход через Рейн 1814», «К Никите» он расширил пространство батальной поэзии, проложив дорогу к вонным сценам в «Севастопольских рассказах», «Войне и мире» Л. Толстого. И если ностальгические чувства пленного казака Пушкин иронически сравнивал с песнью трубадура, то эпические картины переходов русских войск пронизаны горькой и суровой правдой военных буден: «на сне-

ге труп чернеет», «недвижим смутный взор вперив на мертвы ноги», «в полях кровавая войны». Батюшков упоен радостью побед, но он рассмотрел и показал горечь утрат. В своей «военной прозе» («Воспоминание о Петине») он воссоздал картину «кровавого поля» битвы, «заваленного трупами людей, коней, разбитыми ящиками и проч.».

Если послание «К Дашкову» стало отражением реальных исторических событий, то другое этапное произведение — «Странствователь и Домосед» (1815) стало вероисповеданием поэта, выражением его нравственной философии. Образ странника-путешественника и одновременно чудака, «странного человека» («Я странен, а не странен кто ж?» — будет позднее вопрошать Чацкий) — устойчивый образ романтической культуры, разновидность изгоя, бегущего от людей и не понятого ими, художественной натуры, безумца. В элегии «Теон и Эсхин» (1814) Жуковский показал нравственный крах своего странствования Эсхина: «И роскошь, и слава, и Вакх, и Эрот — // Лишь сердце они изнурили; // Цвет жизни был сорван; увяла душа; // В ней скука сменила надежду». Носителем высоких духовных ценностей оказывается домосед Теон, утверждающий, что «Сердца нетленные блага: любовь // И сладость возвышенных мыслей — // Вот счастье...» Антиномия «возвышенных мыслей» и «изменяющих благ» определяет нравственный выбор поэта, провозглашающего: «Всё в жизни к великому средство...»

Батюшков, вероятно, знакомый с произведением Жуковского, не столько полемизирует с ним, отдавая свои симпатии неумемному странствователю Филалету, сколько повествует о драматической судьбе «любителя истины» (так с греческого переводится имя героя), его духовной Одиссее («Признаться, он вздохнул, начавши Одиссею...»). Мемфис, Кротона, Этна, философическая пустыня, афинская площадь — все эти этапы пути батюшковского героя чреваты опасностями, боями, неудовлетворенностью. Спасенный братом-домоседом, он находит домашний очаг и уют, но не может отказаться от странствий. Его бегство за розами в снега Гипербореев, наверное, еще одна химера. Но на все призывы брата, просьбы остаться, ответ один: «Чудак не воротился — // Рукой махнул... и скрылся».

«Сказка» Батюшкова, как именовал свое творение поэт, воссоздает

Историю моих страстей,
Ума и сердца заблужденья,
Заботы, суеты, печали прежних дней
И легкокрылы наслажденья;
Как в жизни падал, как вставал,
Как вовсе умирал для света,
Как снова мой челнок фортуне поверял... (1, 164).

Эти стихи из предпосланного ко второй части «Опытов» послания «К друзьям» — своеобразный постскрипtum к сказке, ибо странствователь-чудак Филалет и вечный странник, поэт Батюшков не столь различны меж собой. Не случайно в тексте «Странствования и Домоседа» греческие реалии погружены в контекст петербургской жизни и воспоминаний автора.

Элегия «Умиравший Тасс» (1817) — эстетический манифест поэта. Как и в другой своей элегии «Гезиод и Омир, соперники» (1816—1817), Батюшков обращается к судьбе гонимого поэта. И Гомер (Омир), и Торквато Тассо — страдальцы и мученики, лишенные пристанища и признания, но «духом цари». И если Гомер «скрывается от суетной толпы» и уходит в неизвестность, то, казалось бы, получивший признание, возвратившийся в родной Рим на свой триумф Тасс умирает. Батюшков щедро насыщает текст элегий рефлексией великих поэтов. Их голос — творческий акт самосознания и человеческого самостояния.

Земное гибнет всё... и слава, и венец...
Искусств и муз творенья величавы:
Но там всё вечное, как вечен сам Творец,
Податель нам венца небренной славы! (1, 257) —

эти слова из предсмертной речи Тассо — утверждение бессмертия подлинной поэзии вопреки всем превратностям судьбы ее творцов. Именно в Тассо Батюшков разглядел и отзвуки своей

судьбы, предвосхищая пушкинское: «Нет, весь я не умру! // Душа в заветной лире мой прах переживет // И тленья убежит...»

Батюшковские стихотворения 1815—1817 гг. не случайно получили определение «эпические элегии». Это поистине «маленькие поэмы», в которых размышления поэта на развалинах замка в Швеции, в вечном Риме, в древней Греции воссоздают мир истории и человеческих страстей. Как и Жуковский, Батюшков осваивает модели лиро-эпоса и намечает путь к повествовательной поэзии.

«Опыты в стихах и прозе» — итоговая книга Батюшкова

«Опыты в стихах и прозе» (1817) — единственное прижизненное издание сочинений Батюшкова и его итоговая книга. Ориентируясь на традицию «Опытов» Монтеня, поэт искал особой стройности, продуманности ее структуры, но вместе с тем он шел на очевидный эксперимент. Две части «Опытов» последовательно включают «Прозу» и «Стихи». Прозаические тексты, строго пронумерованные римскими цифрами (от I до XV), даны единым потоком, но в определенной последовательности: от проблем эстетических к прогулкам и путешествиям, от судеб поэтов к проблемам нравственности. Рождаются своеобразные витки человеческого и поэтического бытия, Жизни и Поэзии. Поэтические тексты, кроме стихотворного пролога «К друзьям», разбиты на три больших раздела: «Элегии», «Послания», «Смесь» — и воссоздают не столько хронологическую последовательность, сколько историю развития поэта. Монолог, диалог и полилог способствуют разнообразию лирического высказывания. Почти невозможно проследить логику расположения произведений, но очевидна определенная группировка стихотворений по принципу взаимодополнения и единства настроения.

Соединяя в одну книгу поэзию и прозу, Батюшков искал новые пути обогащения словесной культуры, словно предвосхищая пушкинское «Стихи и проза не столь различны меж собой...» Его проза, включающая речь, письмо, прогулку, путеше-

ствие, аллегорию, эссе, перевод, трактат, портреты писателей, способствовала развитию метафизического языка. В ее различных модификациях мысль становилась объектом поэтической рефлексии. В своей записной книжке «Чужое: моё сокровище!» Батюшков приводит слова Альфьери: «Она [проза] питательница стиха» (2, 40). В «Опытах» он попытался выявить диалектику этой связи.

Итоговая книга Батюшкова — книга надежд. Не случайно ее поэтический раздел окольцован стихотворениями «Надежда» и «Беседка муз». Первое заканчивается мучительным вопросом:

Когда струей небесных благ
Я утолю любви желанье,
Земную ризу брошу в прах
И обновлю существованье? (1, 165).

Последнее содержит мольбу о возвращении творческого дара:

Он молит Муз: душе, усталой от сует,
Отдать любовь утраченну к искусствам,
Веселость ясную первоначальных лет
И свежесть — вянущим бесперестанно чувствам (1, 259).

Переключка этих стихотворений закономерна: вся книга «Опытов» — история страстей, поисков, обретений и надежд. Она — о беге времени и о себе, о своем борении с судьбой. Это духовная летопись поэта.

После «Опытов» творческая жизнь Батюшкова не кончилась. Хотя многое было уничтожено и не дошло до нас, но два поэтических цикла «Из греческой антологии» и «Подражания древним», созданные в период с 1818 по 1821 г., — свидетельство поиска новых форм поэзии и открытие новых возможностей поэтического слова.

Последние миниатюры Батюшкова: «Жуковский, время всё проглотит...», «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...», «Есть наслаждение и в дикости лесов..», «Ты знаешь, что изрек...»,

«Подражание Ариосту» — и глубиной смысла, и виртуозностью стиха устремлены в будущее.

Показательно в этом отношении заключительное стихотворение «Подражания древним»:

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 (1, 416).

Вопросы и ответы заполняют пространство поздних миниатюр Батюшкова. Надежда и вера, призыв к борьбе и отчаяние, пессимизм передают бечение страстей поэта. Болезнь победила...

Батюшков постоянно жил в творческом сознании Пушкина. Пятнадцатилетний лицеист в послании к Батюшкову, еще до личного знакомства с ним, дал емкую характеристику поэта: «Философ резвый и пиит, // Парнасский счастливый ленивец, // Харит изнеженный любимец...», а в лицейской лирике очевидно следовал его традиции, и в этом смысле Батюшков был, по удачному выражению Осипа Мандельштама, «записной книжкой нерожденного Пушкина». Именно вторую часть «Опытов» Батюшкова Пушкин прочитал с карандашом в руках уже в начале 1830-х годов, оставив множество остроумных и метких замечаний — и тем самым определив для себя жизненность батюшковской мысли и его поэтического слога.

Батюшков стал живой традицией последующей русской литературы, а его поэтические звуки, говоря словами Гоголя, отчетливо зазвучали в органе русской поэзии. Его «стихов виноградное мясо» поистине оновило язык русской поэзии.

Поэты-декабристы

Место декабристской поэзии в русском романтизме. Эстетическая позиция поэтов-декабристов. Проблема историзма и принципы его выражения. Проблема национального колорита. Своеобразие героя и язык поэзии «гражданского подвига». Жанровые особенности декабристской поэзии. Поэзия К.Ф. Рыльева и его «Думы» как квинтэссенция поэзии декабризма.

Эстетика декабристского романтизма

По подсчетам М.К. Азадовского, одного из авторитетнейших исследователей декабристской литературы, более 100 декабристов занимались литературным творчеством. Поэзия и проза, драматургия и литературная критика, мемуаристика, переводы, эссе на различные темы, публицистика, историография — всё это могло бы составить не один полновесный том.

Как поэтически точно заметил Булат Окуджава, говоря о людях декабристской формации: «Все они красавцы, все они таланты, все они поэты». Поэтическое начало было значимо в декабристской культуре, так как именно поэзия с наибольшей эмоциональной силой передавала настроение «гражданской экзальтации», определявшее идейный пафос декабристской мысли и природу их поэтического слова.

Становление и самоопределение поэзии декабристов приходится на самое начало 1820-х годов. Сначала на страницах журналов «Сын Отечества», «Соревнователь просвещения и благотворения», альманаха «Невский зритель» в 1820—1821 гг., а затем уже в собственных изданиях, прежде всего в альманахах «Полярная звезда» и «Мнемозина» в 1823—1825 гг., виднейшие представители декабристской критики А. Бестужев, К. Рылеев, В. Кюхельбекер заявляют о своей оригинальной эстетической позиции, полемически утверждая понимание новой литературы,

ее самобытности, развивают представление о романтизме, давая часто нелицеприятную оценку его виднейшим представителям. Русский романтизм, выявивший свое лицо в творчестве Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина, Баратынского, становится объектом критики и эстетической рефлексии декабристов.

К этому времени определяется и круг поэтов-декабристов, наиболее последовательно развивающих принципы новой эстетики. Это прежде всего Кондратий Рылеев и Александр Бестужев, Вильгельм Кюхельбекер и Александр Одоевский, Владимир Раевский и Федор Глинка, Павел Катенин и Николай Гнедич. И хотя не все из них были последователями декабристской идеологии (во всяком случае, двое последних имели к ней самое косвенное отношение), но эстетическая позиция гражданского романтизма определяла их поэтическое развитие.

Основные постулаты декабристского понимания литературы вообще и поэзии в частности были изложены в трех обзорах А. Бестужева, опубликованных в «Полярной звезде»: «Взгляд на старую и новую словесность в России», «Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года», «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов», в остро полемической статье В. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», появившейся на страницах альманаха «Мнемозина» в самом начале 1824 г. и вызвавшей оживленную полемику, а также в статье К. Рылеева «Несколько мыслей о поэзии» (журнал «Сын Отечества». 1825. № 22).

Пафос всех выступлений — критика современной поэзии. На протяжении всех трех обзоров А. Бестужев, отдавая должное Жуковскому, Батюшкову, Пушкину, Крылову, постоянно отмечает недостаток самобытности в русской поэзии. «...он [Жуковский] дал многим из своих творений германский колорит, сходящий иногда в мистику, и вообще склонность к чудесному...», — говорит он уже в первом обзоре. «Односторонность, происшедшая от употребления одного французского и переводов с сего языка», «изгнание родного языка из общества», «неразработанные сокровища национальной культуры» — всё это приводит критика к решительному приговору: «Мы всосали с молоком безнародность и удивление только к чужому».

То, что Бестужев выразил достаточно деликатно, не очень задевая кумиров современной поэзии, со всей полемической страстью развил в своей статье неистовый Кюхельбекер. Уже в самом ее начале он замечает: «Предвижу, что угожу очень немногим и многих против себя вооружу...» и решительно заявляет: «Как сын отечества, поставляю себе обязанности смело высказать истину».

И далее Кюхельбекер ополчается прежде всего на современную элегическую школу, которую «ныне выдают за романтическую». От него достается Жуковскому, Пушкину, Баратынскому («они все трое друзья мои», — пояснит сам автор в примечании к статье «Письмо в Москву к В.К. Кюхельбекеру» В.Ф. Одоевского в том же номере «Мнемозины»). «Прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина и Баратынского, — пишет он, — знаешь всё. Чувств у нас уже давно нет. Чувство уныния поглотило все прочие». И не без остроумия, говоря об однообразии поэтических образов, связанных с туманом, беспощадно констатирует: «туманы над водами, туманы над бором, туманы над полями, туманы в голове сочинителя».

Резко полемическая позиция автора статьи не имела нигилистического характера. Как «сын отечества», Кюхельбекер определяет свою позицию, формирует принципы нового искусства. Первое место в лирической поэзии он отдает оде: «в оде признаю высший род поэзии». «Ода, — пишет он, — увлекаясь предметами высокими, передавая векам подвиги героев и славу отечества <...> парит, гремит, блещет, поработывает слух и душу читателя».

Во-вторых, он ратует за «поэзию истинно русскую», определяя ее содержание следующим образом: «Вера праотцев, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные — лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности».

Как клятва звучат заключительные слова статьи: «Истина для меня дороже всего на свете!», и в последовавшем за статьей «Разговоре с Ф.В. Булгариным», проясняя свою позицию, Кюхельбекер тем не менее верен своим главным принципам, даже не щадит своего кумира Байрона, считая его «однообразным».

«Несколько мыслей о поэзии» К. Рылеева — своеобразный эпилог декабристской эстетики. Обратившись к спорам о ро-

мантической и классической поэзии, автор считает, что «есть и будет одна истинная самобытная поэзия, которой правила всегда были и будут одни и те же». И далее, последовательно развивая эту позицию, Рылеев формулирует пафос этой поэзии, а тем самым определяет дух декабристской поэзии: «...оставив бесполезный спор о романтизме и классицизме, будем стараться уничтожить дух рабского подражания и, обратясь к источнику истинной поэзии, употребим все усилия осуществить в своих писаниях идеалы высоких чувств, мыслей и вечных истин, всегда близких человеку и всегда не довольно ему известных».

Поэтическая практика декабристов вполне реализовала эти теоретические установки. Гражданские идеи, обращение к высоким жанрам лирики и ораторскому стилю, ориентация на поэтическую традицию Ломоносова и Державина, активное освоение сюжетов русской истории и принцип аллюзионности, позволяющий модернизировать героические страницы библейских, мифологических, исторических сюжетов — всё это органично соединяло литературно-критическую и поэтическую деятельность декабристов.

Поэтов-декабристов не без оснований называли «младоархаистами». Архаические традиции высокой поэзии как жанровые, так и стилевые, установка на ораторско-риторические каноны оды, имена представителей русского классицизма, нередко выступающих в качестве поэтических образцов, — всё это аргументы в пользу такого определения.

Но поэты-декабристы, заявляя о своем особом месте в поэзии, противопоставляя себя новейшей поэзии, были стопроцентными романтиками, ибо в центре их картины мира, их мирообраза было столкновение мечты и действительности, должного и сущего, истории и современности. Их поэзия насквозь пронизана идеальными представлениями о мире и человеке, а главное — о его общественном предназначении.

На скрещении двух тенденций: классицизма просветительского толка и романтизма оформляется декабристская поэзия, то направление в русской словесности 1820-х годов, которое получило название «гражданский романтизм».

Образ поэта-гражданина

В центре декабристской поэзии — образ гражданина, носителя высоких человеческих и общественных идеалов, политического свобододолюбца. Свое программное стихотворение, получившее при публикации в герценовской «Полярной звезде на 1856 год» заглавие «Гражданин» К.Ф. Рылеев начинает словами:

Я ль буду в роковое время
Позорить гражданина сан...

И затем, на протяжении всех двадцати стихов этого страстного монолога лирический герой развивает свою гражданскую позицию. Его «кипящая душа» готова «для будущей борьбы за угнетенную свободу человека»; он не может «изнывать» под «тяжким игом самовластья»; он бросает укор «изнеженному племени» «переродившихся Славян».

В оде «Гражданское мужество» он же воссоздает реальный образ носителя этих добродетелей — государственного деятеля, законодателя Н.С. Мордвинова, популярного в либеральных кругах, но в его портрете, персонифицирующем идею гражданского мужества, воссоздана вся история славных мужей ее воплощающих, от Цицерона, «и Брутов двух, и двух Катонов» до сподвижников Петра I и Екатерины II — Якова Долгорукого и Никиты Панина.

Наконец, в поэтическом вступлении к поэме «Войнаровский», обращенном к другу и единомышленнику Александру Бестужеву, Рылеев формулирует свое творческое кредо: «Я не Поэт, а Гражданин».

Этот образ формирует общее настроение, атмосферу «гражданской экзальтации», которая исполнена романтической страстности. «Чем жизнь в униженьи, стократ лучше смерть!», «К свободе, к блаженству, друзья, полетим...», «Рабы, влачащие оковы, // Высоких песней не поют!», «И прямо в битву, в бой кровавый...» (Ф. Глинка); «Ах! лучше смерть, чем жить рабами, — // Вот клятва каждого из нас...» (П. Катенин); «Мой пламенный

юноша, вспрынь! // О друг, — полетим на священную брань!», «Кипит в наших жилах веселая кровь, // К бессмертью, к свободе пылает любовь...» (В. Кюхельбекер); «Из искры возгорится пламя...» (А. Одоевский) — эти и многие подобные выражения гражданской страсти заполняют пространство декабристской лирики. «Горящий пламень в очах», «пламенная душа», «пылкая душа», «кипящая душа», «огонь души», «чистейший жар в груди», «пламенные чувства», «кровь жаркая», «кровавая честь», «огненные стихи» — все эти стилистические формулы, почерпнутые из творчества разных поэтов-декабристов становятся общим реминисцентным фоном их лирики, формируя своеобразный поэтический лексикон, то, что исследователь удачно назвал «слова-сигналы»⁸². «Свобода! Отчизна! Священны слова!» — еще в 1817 г. восклицал Федор Глинка. В декабристской поэзии 1821—1825 гг. к этим словам присоединились и другие, переходящие из текста в текст и сигнализирующие о своей причастности к поэзии гражданского романтизма: товарищ, сыны свободы, славянин, народ, самовластье, святая Русь, общественное благо, рабство, роковое время и др. В этом же ряду и некоторые имена собственные, выступающие в роли сигналов гражданского мужества и героизма: Самсон, Моисей, Ахилл, Катон, Брут, Цицерон, Цинна, Вадим Новгородский, Риеги.

Особое место в этом ряду занимает образ поэта-пророка. Он может иметь и реальный прообраз — от библейских пророков, Гомера, Бояна до современников — Державина и Байрона. Но главное в нем — служение гражданским идеалам, «высокий сан певца». Образ Державина в одноименной думе Рылеев раскрывает в соответствии с этими запросами:

Он пел и славил Русь святую!
Он выше всех на свете благ
Общественное благо ставил
И в огненных своих стихах
Святую добродетель славил...

⁸² Гофман В. Литературное дело Рылеева // Рылеев К. Полное собрание стихотворений. Л.: Academia, 1934. С. 49—53.

Создавая идеальный образ «певца народных благ», «органа истины священной», защитников гонимых и «непримиримого врага зла», Рылеев перечисляет прежде всего основные черты поэта-гражданина.

Пророческий дар — священный дар, дар Божий, а поэтому интонации библейские, библейская образность ощутимы в поэтическом строе декабристской лирики. Так, в стихотворении с характерным заглавием «Пророчество» (1822) Вильгельм Кюхельбекер буквально весь текст достаточно большого стихотворения насыщает сакральными мотивами и образами. «Глагол Господень был ко мне...» — так начинается это произведение, и всё дальнейшее повествование — присяга, клятва быть верным этому призыву, этому Слову. На страстный призыв свыше, предвосхищающий интонации пушкинского «Пророка»:

Встань, певец, пророк свободы!
Вспрянь! возвести, что я вещал!

поэт отвечает:

А я и в ссылке и в темнице
Глагол Господень возвещу!

С этой миссией поэта-пророка связана особая роль Слова. Не случайно в программном политическом документе декабристов — в «Русской Правде» есть особый раздел, посвященный Слову, где подчеркивается особая агитационно-пропагандистская его функция. В этом отношении показателен созданный в 1822—1825 гг. К. Рылеевым и А. Бестужевым цикл «Агитационных песен», адресованных различным слоям русского общества — от дворянской интеллигенции, студенчества до солдат и крестьян.

Стилистика, ритмика этих песен, ориентированных на фольклорные образцы, — ярчайший образец действенности Слова. Вот лишь один пример этой оригинальной поэтической формы:

Подгуляла я,
Нужды нет, друзья,
Это с радости,
Это с радости.

Я, свободы дочь,
Со престолов прочь
Императоров,
Императоров.

На свободы крик
Развяжу язык
У сенаторов,
У сенаторов.

Острота проблематики, куплетные рефрены, точные рифмы, простота лексики, ориентированной на разговорный язык делали эти песни, распространявшиеся в списках, выражением политической программы декабристов и вместе с тем органической частью их поэтической деятельности.

Особенности декабристского историзма и идея национального искусства

Источником гражданских деяний, примеров гражданского служения, образцом для подражания была для поэтов-декабристов прежде всего история. История для них — кладезь подобных южетов. Еще в 1816 г. в «Рассуждении о необходимости иметь историю Отечественной войны 1812 года» Ф. Глинка пропел гимн истории как хранительнице героических деяний и подвигов. «*Перо истории*, — пишет он, — должно во всей целостности передать их бессмертие. Одна *история* торжествует над тленностью и разрушением. <...> Что ж остается за ними [родами и поколениями людей] в мире? Дела! Кто хранит их для поздних столетий? *История!*»⁸³.

⁸³ Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 141. *Курсив автора.*

В 1833 г., уже после восстания, в ссылке А. Бестужев в своей пространной рецензии на роман Н. Полевого «Клятва при гробе Господнем» выразит эту мысль с афористической точностью: «Теперь история не в одном деле, но и в памяти, в уме, на сердце у народов. Мы ее видим, слышим, осязаем ежеминутно; она проникает в нас всеми чувствами»⁸⁴.

Поэты-декабристы «приручили» историю, интимизировали, очеловечили ее сюжеты, сделав их органической частью своей пророческой, гражданской проповеди, предсказанием своей трагической судьбы. И это, с одной стороны, расширяло само поле исторической рефлексии: исторические сюжеты входили в жизнь общества через человеческие судьбы. С другой стороны, история лишалась достоверности и конкретики, превращаясь в набор примеров для подражания, в источник дидактических поучений.

Именно эту слабость исторической концепции декабристов остро почувствовал Пушкин во время своей работы над исторической трагедией «Борис Годунов». Полемизируя с только что появившимися «Думами» Рылеева в письме к их автору от второй половины мая 1825 г., он увидел в них модернизацию истории (его особую иронию вызвал щит «язычника Олега», прибитый на вратах Цареграда). Он говорил также о тяготении их автора к нравоучениям, подчеркивая, что «“Думы” Рылеева и целят, а всё невпопад», отмечал обилие общих мест, называя Рылеева «планщиком».

Поэты-декабристы и не стремились объективно изобразить эпизоды и сюжеты русской истории или показать процесс становления национального характера. Их цель была другой — на исторических примерах дать образцы гражданской и патриотической доблести, «возбуждать доблести сограждан подвигами предков».

Этой установкой был обусловлен прием аллюзионности: через прошлое, через «свободные намеки» раскрыть суть настоящего, на героических примерах истории воспитать «изнеженное племя переродившихся Славян». В поисках этих примеров и об-

⁸⁴ Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 88.

разцов для подражания декабристы обращаются к опыту всей мировой цивилизации и формируют своеобразные аллюзионные стили. Можно выделить как минимум четыре таких стиля: древнерусский, античный, библейский и современный.

В обращении к истории Древней Руси декабристы призывали уже в своих литературно-критических статьях. Их публикации с упоминанием летописи Нестора, «Поучения Владимира Мономаха», «Печерского патерика», «Моления» Даниила Заточника, «Слова о полку Игореве» создавали общий древнерусский подтекст. Так, в статье «Взгляд на старую и новую словесность в России» А. Бестужев дает очерк «старины русской» (кстати, один из альманахов, близкий по своему духу декабристам, в издании которого принимал участие А.О. Корнилович, так и назывался — «Русская старина») и особое внимание уделяет тому, как в ней проявились «черты русского народа» и «настоящая физиогномия языка». Ф. Глинка в уже упомянутом «Рассуждении о необходимости иметь историю Отечественной войны 1812 года» призывает «напоить перо и сердце свое умом и духом драгоценнейших остатков древних рукописей наших»⁸⁵.

Для исторических аллюзий поэтам-декабристам особенно важен был вечевой строй Новгорода и Пскова, древнерусское «народоправство». Их герои — носители республиканского духа и гражданских доблестей. В стихотворениях П. Катенина «Певец», «Старая быль», «Княжна Милуша», «Певец Улад», «Мстислав Мстиславич» возникают интонации «Слова о полку Игореве». Носителем высоких идеалов становится певец — выразитель гражданских принципов свободолюбия и духовный наследник Бояна.

В цикле стихотворений Александра Одоевского «Дева 1610 года», «Осада Смоленска», «Старица-пророчица», «Зосима», «Неведомая странница» как древнерусский свиток разворачивается история борьбы за гражданские идеалы. Образы вечевого колокола, Марфы Посадницы, синего Волхова определяют атмосферу «новгородской святописи» (как Одоевский назвал одно из своих произведений). Это воспоминание о славных вре-

⁸⁵ Там же. С. 149.

менах, предчувствие гибели Новгорода, призыв к возрождению его идеалов. Отсюда — страстность монологов, их ораторская интонация.

«Пора, пора начать святую битву, — // К мечам! За родину к мечам!» — взывает дева 1610 года. «Нет, — веруйте в земное воскресение: // В потомках ваше племя оживет, // И чад моих святое поколение // Покроет Русь и процветет», — пророчествует неведомая странница. Стихотворения Одоевского, написанные в Сибири уже после 14 декабря 1825 г., пронизаны мыслями о гибели республиканских идей, и в них заложен определенный аллюзионный подтекст. Но, как и в известном ответе на послание Пушкина «Во глубине сибирских руд...», поэт верит в поступательный ход истории и развитие идеалов древнерусских республик: «Из искры возгорится пламя».

Древнерусский аллюзионный подтекст для декабристов связан с воссозданием стихии национального. Несмотря на очевидные моменты модернизации древности, они ищут язык и стиль летописного повествования, опираются на исторические источники и фольклорные тексты.

Обращение к античности и рождение античного аллюзионного стиля опиралось на два источника: республиканские идеалы Рима и гомеровский эпос, который воспринимался как народный, демократический стиль, имеющий свои соответствия в фольклоре. В атмосфере работы Н.И. Гнедича над переводом «Илиады», активно обсуждаемом в декабристских кругах, подобное прочтение Гомера было более чем актуальным. События гражданской войны в Древнем Риме, республиканские идеи и герои-тираноборцы — в центре античных аллюзий. «Андромаха» и «Отрывок из Корнелиевой Цинны» П. Катенина, «Аргивяне» В. Кюхельбекера, «Отрывки из Фарсалии» Ф. Глинки — опыты непосредственного воссоздания в драматической форме сюжетов римской истории. Монологи героев корреспондируют с размышлениями самих декабристов, насыщены словами-сигналами и вписаны в атмосферу гражданской экзальтации. «Друзья! Всё свершилось, наш жребий решен: // Отныне забудем забавы покой <...> Что родины край, // Где стонут народы, цепями звуча?» — говорит в своей речи Катон Глинки. «Друзья! — сказал я

им: — настал нам день блаженный // Наш замысл довершить великий и священный <...> Воздвигнем вольности низверженный олтарь // И Рима истыми прославимся сынами...», — вторит ему катенинский Цинна.

Но если в этих произведениях сами сюжеты взяты из античности, то в большинстве других стихотворений декабристов аллюзионный подтекст выходит на поверхность, реализуясь в развернутых сравнениях римской истории и современности. Так, в «Гражданине» К. Рылеева Брут стоит в одном ряду с вождем испанской революции 1820 г. Рафаэлем Риго. А в «Гражданском мужестве» от рассказа о деяниях Н.С. Мордвинова Рылеев естественно переходит к аллюзионному обобщению:

Лишь Рим, вселенной властелин,
Сей край свободы и законов,
Возмог произвести один
И Брутов двух, и двух Катонов...

Библейские аллюзии в творчестве декабристов связаны с традицией высокого стиля вообще, с опытами Ломоносова и Державина по переложению псалмов. Но вместе с тем это направление русской поэзии получает свое развитие. Образы библейских пророков актуализируют тему особой миссии поэта, его тяжелой участи. «Пророков гонит черная Судьба...» — резюмирует Кюхельбекер в стихотворении «Участь поэтов». Но гораздо важнее своеобразная «интимизация» библейского материала в контексте современных иллюзий. В этом отношении показательны «Опыты священной поэзии» Федора Глинки. Это своеобразные беседы с Богом, жалобы на жизнь («Плач пленных иудеев», «Молитва души»), отчеты о славных делах («К богу правды», «Победа»). В отличие от своих предшественников, представителей псалмической поэзии XVIII в., от архаистов Глинка стремится передать чувства своих героев, используя «язык души». Эпиграфы из псалмов удачно оттеняют язык простых человеческих эмоций. Вот лишь один пример: эпиграф из стихотворения «Победа» и первые четыре стиха:

Мал бех во братии моей
и юнший в дому Отца моего.
Псалом 151

Я младший был в своем дому,
И меньше всех меня считали;
И радость детства и печали
Вверял я Богу одному...

Еще И.А. Крылов, с присущими ему мудростью и иронией, заметил: «Глинка с Богом запанибрата, он Бога в кумовья к себе позовет»⁸⁶.

Но для Глинки, как и для других поэтов-декабристов, образы библейских героев Моисея, Самсона, Исаяи, поэтов-пророков, ситуации и сюжеты Библии — благодатный материал для проповеди своих идей. Насыщение библейского материала словами-сигналами позволило приблизить «священную поэзию» к современности. «Плач пленных иудеев» (1822) Глинки заканчивается характерными стихами:

Увы, неволи дни суровы
Органам жизни не дают:
Рабы, влачащие оковы,
Высоких песней не поют!

В стихотворении «Пророчество» (1822) Кюхельбекер восклицает:

А я и в ссылке и в темнице
Глагол господень возвещу!
О боже! я в твоей деснице,
Я слов твоих не умолчу!

Библейские образы и сюжеты, высокий стиль псалмов, исторические аллюзии и слова-сигналы органично сочетались в про-

⁸⁶ Русская старина. 1893. № 12. С. 644.

странстве декабристской поэзии и определяли ее общий воспитательный и агитационный пафос.

Сама современность, мир европейской жизни открывали в этом отношении не меньшие возможности. Национально-освободительное движение в Испании, Италии, Греции, образы этеристов, карбонариев, исторических деятелей (прежде всего Наполеона), поэтов (судьба Байрона) — всё это входило в арсенал аллюзионной поэзии как диалог «своего» и «чужого» и как уроки современной истории.

Особенно благодатной в этом отношении оказалась греческая тема. Образ Греции, отстаивающей свою свободу и независимость, оказался полисемантическим: в нем чувствовался дух античности, традиция гомеровских героев, ощущалось духовное родство, воплощенное в деяниях первого президента свободной Греции Иоанна Каподистрии, друга Карамзина, причастного к реформам Александрова царствования, выражалась особая святость дела, воплощением чего стал образ гордой гречанки, наконец, внезапная смерть Байрона в Миссолунгах в 1824 г. актуализировала тему поэта-гражданина. Известно, сколь значима была греческая тема в поэзии Пушкина периода Южной ссылки.

У поэтов-декабристов эта тема воплощена на самом высоком градусе страсти. Так, Вильгельм Кюхельбекер в «Греческой песни» создает своеобразный вариант шиллеровской «Песни радости»: «О радость! грянул час, веселый час Свободы!» Вся стилистика, лексикон песни насыщены аллюзиями, обращенными к «сынам Эллады», к миру античности и идеям политической свободы. Второе стихотворение, развивающее эти подтексты, — «К Ахátесу» исполнено огня и страсти. Кюхельбекер через насыщение текста эпитетами и глаголами с семантикой горения и кипения: «пламенный юноша», «кипит в наших жилах веселая кровь», «огонь запылал в возвышенных сердцах», «свинец зашипит, загорится булат», «пламенный пир», словами-сигналами: свобода, бессмертие, сладостный бой, герой, друг, вольность, слава, свободы звезда, отчизна, через эмфатику (14 восклицательных знаков на 28 стихов) передает прежде всего атмосферу гражданской экзальтации.

Все стили и подтексты декабристской поэзии выявляли гражданский потенциал истории, способствовали ее активному вхождению в национальное сознание. Градус страсти и эмоций не мог не затронуть русское общество, активизировать в нем свободололюбивые настроения.

Борьба за самобытность русской словесной культуры, ее национальное своеобразие была в центре эстетической позиции декабристов. Они пытались реализовать это в поэзии. Так, в полемике с балладами Жуковского, их «германским колоритом» Павел Катенин еще в 1814–1815 гг. пытается противопоставить им свои опыты простонародных баллад «Наташа» и «Ольга», «Убийца» и «Леший», где имитировал черты фольклорного стиля, нарочитую грубость народного языка. Достаточно сравнить одно и то же место баллады Бюргера «Ленора» в вольных переложениях Жуковского («Людмила») и Катенина («Ольга»):

Жуковский

Вот поют воздушны лики:
Будто в листьях павилики
Вьется легкий ветерок;
Будто плещет ручеёк.

Катенин

Сволочь с песней заунывной
Понеслась за седоком:
Словно вихорь бы порывной
Зашумел в бору сыром.

«Агитационные песни» Бестужева-Рылеева, несмотря на другую установку, способствовали развитию тех же поэтических принципов.

Утверждение идей национального искусства расширило в декабристской поэзии само географическое пространство русской словесности. К. Рылеев осваивает малороссийскую тему; певцом Ливонии становится А. Бестужев; активно входят в их творчество кавказская и сибирская темы как предчувствие и предсказание будущей судьбы. Имена Богдана Хмельницкого, гетмана Мазепы, Наливайки, Ермака, образы горцев, ливонских рыцарей, казаков, описания быта и нравов (см., например, обильные примечания при воссоздании сибирских обычаев в поэме Рылеева «Войнаровский») — всё это способствовало вхожде-

нию местного колорита в русскую литературу, пролагало дорогу исторической повести и роману.

Поэзия К.Ф. Рыльева

Высшим достижением декабристской поэзии, ее итогом 1820-х годов стало прежде всего творчество Кондратия Федоровича Рыльева — его «Думы» и поэма «Войнаровский». Именно эти произведения можно по праву назвать репрезентантом всех поисков поэтов-декабристов. И сама фигура Рыльева, одного из пяти казненных декабристов (был повешен на кронверке Петропавловской крепости 13 июля 1826 г. в возрасте 30 лет), стала знаковой в русском общественном и культурном сознании. По замечанию Н. Огарева, «Рылеев был поэтом общественной жизни своего времени»⁸⁷.

«Думы» появились почти накануне восстания, в начале 1825 г., но тексты из этой книги создавались на протяжении 1821—1823 гг. и печатались в различных журналах и альманахах. И все-таки отдельное издание «Дум» стало событием. В книгу вошло 21 произведение, каждое из которых — страница русской истории от Олега Вещего до Державина. Строго выдержанный хронологический принцип, а это фиксировалось в специальных прозаических справках, предпосланных каждому поэтическому тексту, способствовал воссозданию истории русского героизма на протяжении почти десяти веков. В этом смысле «Думы» Рыльева — своеобразная поэтическая «История государства Российского» в лицах, поэтическая летопись подвигов русских героев.

Полководцы, древнерусские князья, поэты, цари и их сподвижники, мужчины и женщины передают из рук в руки эстафету гражданского мужества. И даже «нераскаянный злодей» Дмитрий Самозванец испытывает угрызения совести. Особое место в этом ряду занимают казацкий атаман Ермак и народный герой Иван Сусанин. Рылеев одним из первых почувствовал масштаб

⁸⁷ Огарев Н.П. Избр. произведения: в 2 т. М., 1956. Т. 2. С. 448.

личности покорителя Сибири. Не случайно дума «Смерть Ермака» стала народной песней «Ревела буря, дождь шумел...». А фигура русского мужика, отдавшего жизнь за царя и Россию, вообще стала открытием автора «Дум», прологом к первой национальной опере М. Глинки «Жизнь за царя».

Сам жанр думы Рылеев вёл от национальных славянских корней, соотнося их с украинскими «думками», польскими историческими песнями Ю.У. Немцевича. Но очевидно, что сами формулы рефлексии рылеевских героев: «стояла <...> с думою унылой», «в нем *думы думами* сменялись», «сидел Ермак, объятый *думой*», «прошедшее <...> тревожной оживлялось *думой*», «в нем мрачные кипели *думы*», «какой-то *думой* омрачен» — указывают на прямую связь жанра с формой элегического раздумья. Сердцевиною каждой из 21 дум становится монолог героя, его размышление о своей судьбе и судьбе отчизны. Драматическая ситуация, в которой оказываются герои (темница, ссылка, ночь накануне казни, предсмертные страдания, ранение, измена и предательство), придает напряженность и страстность чувствам и словам.

Аккомпанементом этим чувствам становится бурный пейзаж, открывающий каждую думу. «Осенний ветер бушевал...», «Ревела буря, дождь шумел; // Во мраке молнии летали; // Бесперывно гром гремел, // И ветры в дебрях бушевали...», «В долинах ветры бушевали, // И волны мутного Днепра // Песчаный берег подрывали», «... и в перекатах гром // На небе мрачном раздавался, // И темный лес, шумя кругом, // От блеска молний освещался» — эти зарисовки дополняются блеском «двурогой луны», златым лучом догорающего солнца, седым туманом, теми атрибутами элегического жанра, которые в свое время язвительно высмеивал Кюхельбекер. Но уроки Жуковского и прежде всего Жуковского-балладника не прошли бесследно для автора «Дум». Монологи героев, погруженные в атмосферу бурных и таинственных пейзажей, обретали большой драматизм. Нравоучение, завершающее почти каждую думу, в этом контексте выглядит не больше чем публицистическим довеском.

Пушкин, критикуя книгу Рылеева, отметил «обилие общих мест». И этот упрек нельзя не признать справедливым. Граждан-

ская риторика нередко нивелирует индивидуальность и исторические черты героя, приводит к излишней модернизации облика этих современных рыцарей. Колорит исторического события теряется, так как не ощущается эволюция национального сознания, психология времени. Автор «Бориса Годунова» (а Пушкин в это время завершал свою трагедию) не мог это не почувствовать.

Но целевая установка автора «Дум» была благородна: «возбуждать доблести сограждан подвигами предков». И Рылеев с этой задачей справился. Он познакомил современников с известными лицами русской истории, попытался создать своеобразную хронику героических их деяний. Эмоциональный тон поэтического текста уравнивается, а содержание монологов получает определенную ментальную основу в прозаических прамбулах — биографиях героев, где господствуют даты и факты. Многие из этих текстов написал историк П.М. Строев, секретарь Н.М. Карамзина, автора «Истории государства Российского».

И, думается, это был сознательный прием автора «Дум». Возникал диалог прозаического и поэтического текста, документа и вымысла, факта и эмоции, своеобразное прозиметрическое пространство. То, что не могла передать проза — эмоциональный всплеск гражданской страсти, в поэтическом строе дум получало свое развитие и воплощение. Выбирая из биографии героя, с которой у читателя была возможность познакомиться, один лишь, но кульминационный, судьбоносный эпизод, Рылеев воздействовал на своих современников, «воспитанников», эмоционально. 21 историческая судьба интегрировала в себе систему таких гражданских эмоций, превратив книгу «Дум» в своеобразный учебник гражданских добродетелей. Это не отвечало пушкинским представлениям о назначении поэзии, но для поэта-декабриста установка на агитационно-пропагандистский пафос искусства, его воспитательную роль была определяющей.

Но, вероятно, и сам Рылеев чувствовал определенный схематизм в обрисовке своих героев, их психологическую статику. Этим во многом определяются его поиски в области лиро-эпоса. Обращение к героям малороссийской истории — гетману Мазепе, его племяннику Войнаровскому, предводителю казачьей

вольницы Северину Наливайке, Богдану Хмельницкому способствовало углублению психологических характеристик персонажей. Рылеев колебался между поэмой и трагедией. Так, Мазепа мог стать героем и лиро-эпической поэмы и драмы. Национально-освободительная борьба украинского народа, освобождение от польского гнета — в центре неосуществленных замыслов о Наливайке и Хмельницком, но показательно нарастание эпических тенденций в творчестве поэта, его стремление раскрыть характер и судьбу героя на фоне исторических событий, в контексте движения народных масс.

Реализацией этих тенденций в определенной степени стала завершенная в 1824 г. поэма «Войнаровский», которую заметил и оценил Пушкин. «С Рылеевым мирюсь, — писал он, — «Войнаровский» полон жизни», — и так конкретизировал эту оценку: «... слог его возмужал и становится истинно-повествовательным, чего у нас почти еще нет»⁸⁸. Можно говорить об определенном воздействии на это произведение позднего Рылеева канонов байронической поэмы. В ее центре — разочарованный герой, пересматривающий свой жизненный путь. Племянник Мазепы, Войнаровский в сибирской ссылке увидел всю бесперспективность деяний своего дяди, почувствовал бесплодность своих поисков. Но в отличие от байронических героев ссыльный Войнаровский разочарован, но не сломлен, не превращается в мизантропа. Рылеев сознательно не следует исторической правде, что подчеркнуто двумя прозаическими жизнеописаниями (Мазепы и Войнаровского), предпосланными поэме и отличающимися от жизни поэмного героя. Войнаровский Рылеева — носитель гражданских идеалов, близких декабристской риторике. Его исповедь, обращенная к встреченному на его пути историку, исследователю Сибири Гергарду Фридриху Миллеру, близка по своему пафосу и стилю монологам героев «Дум».

Но в отличие от них характер Войнаровского лишен статики; он — живая, сомневающаяся, склонная к хандре личность. Он человек с биографией, герой пути. Оживляет его фигуру образ

⁸⁸ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 87, 84—85.

героини, его невесты, последовавшей за ним в ссылку и нашедшей здесь смерть. Умирает и сам Войнаровский, и его драматическая судьба — предчувствие и предсказание трагической участи самого Рылеева, его сосланных в Сибирь друзей и их жен, добровольно последовавших за ними.

Своеобразие поэмы, что особенно подчеркнул Пушкин, определяется ее новым слогом, «истинно-повествовательным». Подробное и почти этнографически точное описание окрестностей Якутска (кстати, первоначально сюда будет сослан А. Бестужев), видимо, почерпнутое из сочинений того же Миллера, развернутые примечания, проясняющие особенности языка и нравов местных жителей — всё это важный этап русской романтической поэмы на пути освоения местного колорита при изображении истории.

Поэме предпослано послание «А.А. Бестужеву», заканчивающееся известными словами: «Я не Поэт, а Гражданин», в которых афористически выражена эстетическая и политическая позиция Рылеева.

Декабристский романтизм — это «поэзия гражданского подвига». Очевидна его эстетическая ограниченность в модернизации истории, в обилии общих мест и риторики. Сужение или игнорирование некоторых сфер человеческой жизни (чего стоит известное речение Рылеева: «Любовь никак нейдет на ум: // Увы! моя отчизна страдает...») приводило к аскетизму и дидактизму.

Но вместе с тем это был важный и необходимый этап в развитии русского романтизма, обогащения языка свободолубивой лирики. Опыты Жуковского в области лиро-эпоса (переводы «Орлеанской девы» Шиллера и «Шильонского узника» Байрона), перевод «Илиады» Гнедича, пушкинское творчество периода Южной ссылки, поэзия «декабристов без декабря» — Грибоедова, Вяземского и других поэтов пушкинского круга, юного Лермонтова, путь к гражданской лирике Некрасова — всё это отзвуки и последствия гражданской экзальтации, носителями идей и образов, языка и стиля которой стали поэты-декабристы.

Поэты пушкинского круга

К истории понятия «поэты пушкинского круга». Идеино-эстетические принципы «школы гармонической точности». Типологические особенности их поэзии: эмансипация души, домашность, простор и воля, синтез стиля. Проблема лирического героя как поиск собственного стиля. Поэт-гусар Денис Давыдов, поэт-студент Николай Языков, поэт-журналист Петр Вяземский, поэт-идиллик Антон Дельвиг, поэт-философ Дмитрий Веневитинов.

К истории понятия «поэты пушкинского круга»

Споры 1820-х годов о путях развития поэзии, о природе русского романтизма обозначили различные направления их развития. Психологический романтизм Жуковского и Батюшкова в его разных модификациях и гражданский романтизм декабристов отчетливо заявили о своем своеобразии уже в начале этой эпохи. И на их фоне критика вначале робко, а затем всё отчетливее заговорила о новой школе в поэзии, о новом поколении поэтов. В журнальных обзорах рядом с набиравшим силы Пушкиным, без которого уже невозможно было представить литературный процесс, стали появляться имена его сверстников и единомышленников, с которыми его связывали дружеские и творческие отношения.

Обозначился тот круг поэтов, который принято называть теперь пушкинским. Еще при жизни Пушкина Баратынский в послании «К князю П.А. Вяземскому» ввел понятие «звезда разрозненной Плеяды». Трудно сказать, кого (кроме себя и Вяземского) Баратынский включал в это сообщество и что он имел в виду, говоря о «разрозненности», но с его легкой руки определение «поэты пушкинской Плеяды» вошло в критический оборот и обрело почти терминологическое значение. В нем есть своя поэтическая привлекательность, но сама аналогия с

ронсаровской «Плеядой» недостаточно корректна: во-первых, не существовало какой-либо сознательной организованности поэтов, близких Пушкину, чего-то подобного заседаниям французской «Плеяды», во-вторых, установка ронсаровского кружка на определенные образцы была чужда молодому поколению русских поэтов, хотя, конечно, пафос преобразований, борьбы за новый стиль и национальное своеобразие поэзии отвечал и их устремлениям.

Можно считать, что к середине 1820-х годов пушкинский круг поэтов более или менее определился. В переписке, поэтических посланиях, критических статьях имя Пушкина как творца нового направления, как поэтического авторитета выдвигалось на первый план. Пророческими становились стихи Дельвига, написанные около 1815 г., когда шестнадцатилетний поэт только заявлял о себе:

Пушкин! Он и в лесах не укроется:
Лира выдаст его громким пением,
И от смертных восхитит бессмертного
Аполлон на Олимп торжествующий.

В наибольшей степени поэтические принципы Пушкина, общая эстетическая и жизненная его позиция оказались близки пяти поэтам, которых и можно определить как пушкинский круг. Это Денис Васильевич Давыдов (1784—1939), Николай Михайлович Языков (1803—1846), Петр Андреевич Вяземский (1792—1878), Антон Антонович Дельвиг (1798—1831) и Дмитрий Владимирович Веневитинов (1805—1827).

Различна была степень личных и творческих отношений этих поэтов с Пушкиным, да и между собой. Дельвиг, друг еще с лицейских лет, и Вяземский, познакомившийся с Пушкиным в те же годы и почувствовавший рано его поэтический гений, прошли с ним через всю свою творческую жизнь, были друзьями и соратниками в литературных битвах. Давыдова, как и Вяземского, связывал с Пушкиным «Арзамас». С Языковым дружеские отношения, возникшие в Тригорском летом 1826 г. во время Северной ссылки, возобновившиеся весной 1830 г., сохранились

до самой гибели Пушкина и приобрели характер творческого взаимопонимания. С Веневитиновым, четвероюродным братом поэта, оставившим замечательные критические суждения о нем, Пушкина объединило Общество любителей и «Московский вестник». Точки пересечения были неизбежны, так как все они оказались в зоне пушкинского притяжения, как звезды в Плеяде. И документальные свидетельства: переписка, обмен дружескими посланиями, участие в одних изданиях — тому подтверждение.

Все они поэты пушкинской поры (но здесь они в числе прочих современников Пушкина). Наверное, их можно назвать поэтами пушкинского направления, но это определение, скорее, фиксирует принадлежность к пушкинской традиции, продолжающейся и после них. Они — поэты его круга, в чем-то предельно замкнутого, а в сущности — очень разомкнутого.

Современники, сопластники, сотрудники, соперники — все эти определения важны для характеристики их взаимоотношений. Но, пожалуй, наиболее точно будет слово из карамзинского лексикона. Они были «сочувственники», ибо их объединяло общее чувство ко многим общественным и нравственным ценностям, эстетическим принципам, к поэтическому стилю. Не случайно Пушкин ввел понятие «школа гармонической точности», опираясь на их открытия в этой области.

Особенности свободолюбия поэтов пушкинского круга

Современники декабристов, приятели поэтов-декабристов, поэты пушкинского круга были свободолюбцами. Вяземского даже называли «декабристом без декабря», да и другим поэтам пушкинского круга ничто гражданское не было чуждо. Но их свободолюбие было принципиально иным: в нем не было политического доктринерства, нравственного аскетизма, противопоставления поэзии и гражданских идеалов. Их свободолюбие — это прежде всего эмансипация души, то вольнолюбие, которое

И. Киреевский, говоря о поэзии Языкова, точно назвал «*стремлением к душевному простору*»⁸⁹.

В отличие от декабристов в их поэзию войдут все радости бытия на правах поэтической рефлексии, которые будут соседствовать и пересекаться с общественными эмоциями и гражданскими темами. Они были либералами в высшем смысле этого слова, и их свободолюбие не сужало их поэтический кругозор, а расширяло его. Это было состояние не столько ума, сколько сердца. Так, еще до критики декабристами «унылой элегии» Вяземский опубликует в 1819 г. элегию «Уныние», где, казалось бы, дает материал для критических упреков. Но весь ход мысли поэта — утверждение жизненной силы уныния для рождения высоких чувств и гражданских эмоций: «Ты сблизило меня с полезным размышленьем // И привело под сень миролюбивых сил», «Святую ненавись к бесчестному зажгла...» Ораторский строй речи, экспрессия поэтического языка сближают общий элегический строй элегии «Уныние» с гражданской поэзией декабристов, но в то же время способствуют интимизации свободолюбивой лирики.

Образы степи, тройки, Волги, пира, огня, хмеля, свободы мысли, страстной любви, божественной природы органично входят в диапазон их поэзии. И все эти образы не фиксируются лишь словесно, а живут, дышат, даны на высшем градусе страсти. «Какой избыток чувств и дум, // Какое буйство молодое!» — эти пушкинские слова воссоздают атмосферу рождения нового поколения молодежи и новой генерации поэтов. И не случайно эпиграфом к своему роману «Евгений Онегин» он взял слова из элегии Вяземского «Первый снег»: «И жить торопится, и чувствовать спешит», передав процесс становления героя своего времени.

Поэты пушкинского круга расширяют эмоциональное поле поэзии, вводя в него дорожную тему как экзистенциальную проблему жизненного пути. Многочисленные «дорожные думы» и «тройки» Вяземского, включающие в номинацию текстов словечко «ещё»: «Ещё дорожная дума», «Ещё тройка» — акценти-

⁸⁹ Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 139. *Курсив автора.*

рование момента движения в пространстве как постоянного состояния души.

Не сидится мне на месте,
Спертый воздух давит грудь;
Как жених спешит к невесте,
Я спешу куда-нибудь» —

эта строфа из «Ещё дорожной думы» 1832 г. передает почти интимное чувство дороги, путешествия души. В другом стихотворении одноименного заглавия он дает характерное определение себя и своих единомышленников: «стихии вольной — гражданин».

И это определение символично: поэты пушкинского круга — граждане вольной стихии. «Бог дороги» (образ поэзии Языкова) — это прежде всего путь Провидения и неустанного личного выбора-поиска.

Можно сказать, что поэты пушкинского круга одомашнивают, интимизируют гражданские идеи декабристской поэзии. Они сводят их с котурн высокой риторики в сферу повседневной жизни. Тогу трибуна заменяет халат частного человека. Показательно в этом отношении демонстративное прославление халата как символа внутренней свободы и противопоставления его официальной ливрее. В «Прощании с халатом» (1817) Вяземский, называя его своим «лучшим товарищем», замечает: «Так, сдернув с плеч гостиную ливрею // И с ней ярмо взыскательной тщеты, // Я оживал, когда одет халатом, // Мирился вновь с покинутым Пенатом...» Ему вторит в послании «К халату» (1823) молодой Языков: «Пускай служителям Аррея // Мила их тесная ливрея <...> // И дни мои, как я в халате, // Стократ пленительнее дней // Царя, живущего некстате». И лирический герой стихотворения Дельвига «Моя хижина» (1818), ревностно утверждая мир своих духовных ценностей, патетически заявляет: «Когда я в хижине моей // Согрет под стеганым халатом, // Не только графов и князей — // Султана не признаю братом!» Внедрение в мир халата образов царя, султана, государственных особ лишь острее выявляет вольнодумство и свободолюбие его «носителей».

Проблема лирического героя

Сопряжение бытовой жизни, домашнего миропорядка, сферы личной рефлексии с пафосом вольнолюбия, героики, высоких идеалов выдвигает в центр лирического повествования не обобщенный образ поэта-гражданина, а индивидуальность певца как выражение органики чувства и отражение своей сферы жизненной эмпирии. Характеризуя особенности поэзии Дениса Давыдова, исследователь справедливо замечает, что в ней «...делается упор на личный склад характера, на то, что можно назвать *натурой*. Не извне, а изнутри этой активной, жизнелюбивой, самоотверженной натуры идут импульсы отваги и удали...»⁹⁰

Еще Батюшков, называя себя «янькою», подчеркивал особую роль «я» в становлении своей поэтической индивидуальности. Поэты пушкинского круга превращают местоимение «я» в образ-символ своего имени. «Я» и притяжательное местоимение «мой» — концентрированное выражение своего взгляда на окружающий мир, своего жизне- и миротворчества. Вот характерный фрагмент из стихотворения Дельвига «Луна»:

Я вечером с трубкой сидел у окна;
Печально глядела в окошко луна;

Я слышал: потоки шумели вдали;
Я видел: на холмы туманы легли.

В душе замутилось; я дико вздрогнул:
Я прошлое живо душой вспомнул!..

Пятикратное «я» в шести стихах воссоздает особое состояние идиллического умиротворения и вместе с тем столкновения настоящего и прошлого. Луна из натурфилософской реалии превращается в символ духовной жизни и индивидуального мирообраза. В стихотворениях других поэтов, особенно Давыдова

⁹⁰ Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 98. *Курсив автора.*

и Языкова, подобная концентрация — отражение их жизненной позиции, своего места в военном и студенческом быте. У Вяземского и Веневитинова — утверждение права на оригинальную мысль и оригинальное слово для ее выражения. «Я» в их поэзии не столько утверждение романтического эгоцентризма и индивидуализма, сколько последовательное и целенаправленное раскрытие своей индивидуальности, своего поэтического «я» и своей сферы лирической рефлексии.

Именно в их поэзии поэтому столь значим образ лирического героя как некоей «личностной поэмы», своей концепции поэтического мира, персонификации в образе автора его представлений о мире и человеке. «Поэтический огонь» Пушкина, от которого «как свечки, зажглись другие самоцветные поэты» (Гоголь), мог их ослепить, просто сжечь. Поиск своего собственного пути в поэзии — сознательный момент самоидентификации поэтов пушкинского круга. Их лирический герой вовсе мог не совпадать с реальным образом своего творца, но он нес в себе и выражал его поэтическую философию.

Конечно, индивидуальность поэтов пушкинского круга, учитывая особенности их творческого пути и характер эволюции, трудно обозначить одним словом, но, рассматривая их место в литературном процессе 1820-х — первой половины 1830-х годов, это возможно. Поэт-гусар Денис Давыдов, поэт-студент Николай Языков, поэт-журналист Петр Вяземский, поэт-идиллик Антон Дельвиг, поэт-философ Дмитрий Веневитинов — в этих доминантных определениях есть свой смысл и свой стиль, который, как известно, есть человек, его индивидуальность.

Жанрово-стилевые поиски

Жанрово-стилевые поиски поэтов пушкинского круга разнообразны и разнонаправлены. Но, пожалуй, общим для всех было песенно-романсное начало их лиризма как особая форма душевного простора, эмансипации чувств. Гусарские песни Давыдова, студенческие гимны Языкова, опыты русских песен Дельвига, сатирические куплеты в духе Беранже Вяземского,

«Песнь Маргариты» из гетевского «Фауста» в переложении Веневитинова — всё это различные модификации «буйства молодого», когда душа поет, и вместе с тем поиски своего стиля. По самым приблизительным подсчетам на их слова написано около 150 песен и романсов.

Когда читаешь глазами известного по популярному романсу А. Алябьева «Соловья» Дельвига, то понимаешь, откуда родилось очарование музыки. «Русская песня» Дельвига — замечательная стилизация фольклорной девичьей песни на сюжет об утраченной любви. Дельвиг не случайно в автографе назвал эту песню «Русская мелодия 6-я». Для него важно было найти лирический строй, мелодику песни. И хотя соловью отдано в этой песне всего четыре первых стиха:

Соловей мой, соловей,
Голосистый соловей!
Ты куда, куда летишь,
Где всю ночьку пропоёшь? —

создается полное ощущение, что всё остальное — это его песня, переливы его голоса, его трели. Отсутствие внешней рифмы компенсируется рифмой внутренней, когда многочисленные анафоры смыкаются в единую мелодическую цепь. Для каждого из поэтов пушкинского круга песни и романсы были тем камертоном, на который они настраивали мелодии своей души.

Другую функцию выполняли их многочисленные дружеские послания, обращенные к Пушкину, друг к другу, собратьям по перу, близким людям. Это была искрометная поэзия раскрепощенного чувства, где было место и гражданскому чувству, и эстетической рефлексии, и озорной шутке, и иронии, и бытовым зарисовкам, и философским вопросам. И за всем этим угадывалось страстное желание быть самим собой, самоопределиться и утвердиться в своей концепции бытия.

Ироническое начало играет существенную роль в стиле поэтов пушкинского круга. По точному замечанию исследователя, у них ирония «освободилась от рационалистической холодности, преобразилась в свойство *личного склада*, стала особенно-

стью характера»⁹¹. В отличие от традиционной романтической иронии она не покушается на преобразование мира и выявление его изнанки. Она не столько онтологична, сколько антропологична, так как является важным средством самораскрытия, более сложного взгляда на человека. В ней нет еще пушкинской легкости, изящества в соединении разных сфер бытия. Но она способствует варьированию настроений.

Так, известное стихотворение Давыдова «Решительный вечер гусара» на первый взгляд мало чем напоминает любовную элегию, хотя речь в нем идет о любви, и уже два первых стиха: «Сегодня вечером увижусь я с тобою — // Сегодня вечером решится жребий мой...» — рождают ожидание встречи с любимой, предвосхищают любовное объяснение и любовные муки. Но ожидание кажется обманутым: бравада, эпатаж ведут к снижению градуса любовного чувства и повышению градуса пьяного разгула: «как зюзя натянуся», «опять напьюся», «и пьяный в Петербург на пьянство прискачу», «напьюсь свинья свиньею», «с радости пропью прогоны с кошельком». Все эти заявления, граничащие с грубостью, разрушают атмосферу любовной элегии (в одном из списков стихотворение называлось «К невесте»; один из автографов имел заглавие «Разлука»). Но это «решительный вечер» не просто обыкновенного элегического героя-влюбленного. Это «решительный вечер *гусара*», и этим всё сказано. Он «рубака» и «рубаха-парень» и не боится скрывать свои чувства. Его интонации, живые и непосредственные, передают буйство натуры. Он и на любовном свидании, как в бою. Гусар как определенная концепция поведения сохраняет свою «личностную позу», но не может скрыть человеческое лицо. И анафорическое, троекратное «сегодня» (дважды — «сегодня вечером»), и прорывающиеся сквозь эпатаж живые чувства: «Но если счастье назначено судьбою // Тому, кто целый век со счастьем незнаком, // Тогда... о, и тогда...», и глагольная экспрессия: «полечу», «прискачу», и образ летящей стрелой «ухарской тройки» — всё это тщательно замаскированные подлинные эмоции, боязнь выглядеть сентиментальным и смешным. В созданном почти одновременно «От-

⁹¹ Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 118. *Курсив автора.*

вете на вызов написать стихи» поэт-гусар, перебирая все штампы в описании любви, приходит к простому выводу: «Ах, где есть любовь прямая, // Там стихи не говорят!» Он дорожит своей позицией гусара, пытается ей следовать и не может себе позволить расслабиться: «Чтоб при ташке в доломане // Посошок в руке держал // И при грозном барабане // Чтоб *минором* воспевал». Выделенное курсивом (а в тексте целая система таких выделений — реминисценций из поэзии сентименталистов) слово контрастирует с обликом и атмосферой «мажорной» жизни гусара.

Ирония в поэзии Давыдова и его собратьев по пушкинскому кругу значима прежде всего интонационно. Она варьирует настроения и зримее выявляет резервы поэтического слова, его возможности в сближении высокого и низкого, поэтического и прозаического. Кроме того, она способствует раскрепощению поэтической речи. Возникает ощущение импровизации, экспромта, разговорности. Вот почему поэты пушкинского круга — мастера эпиграммы, стихов на случай, каламбура, надписей к портрету и записей в альбом. Они создали своеобразную форму «обиходной литературы» (Л.Я. Гинзбург). Вяземский как остролов здесь вне конкуренции. Его стихотворные миниатюры были на слуху и действительно входили в обиход общества. Как было не запомнить такие его четверостишия:

Кто будет красть стихи твои?
Давно их в Лете утопили;
Иль — их, забывшись, прочли,
Иль — прочитавши позабыли.

Двуличен он! Избави боже!
Напрасно поклепал глупца:
На этой откровенной роже
Нет и единого лица.

И хотя адресаты этих экспромтов-эпиграмм не установлены (возможно, второе адресовано Фаддею Булгарину), они были известны в определенном кругу. Главное же — они входили в обиход поэзии как образцы «школы гармонической точности».

В недрах поэзии пушкинского круга слово, интонация, ритм стиха обретали именно точность смысла и индивидуальность выражения. Они были впаяны в образ своего создателя, в его поэтический портрет. Каждый из поэтов искал «лица необщье выраженье». Гармоническая точность — конкретизация интонации и мироощущения лирического героя и миро моделирование самого поэта в координатах найденного стиля.

**Денис Давыдов (1784—1839)
и Николай Языков (1803—1846):
опыт сравнительной характеристики**

Их отличало и разделяло, кажется, всё: возраст (Давыдов был старше Языкова на 19 лет), жизненный опыт (Давыдов был активным участником всех военных событий Отечественной войны 1812 г., Языков только слышал о них), поприще (страсть Давыдова к военной службе была чужда Языкову), семейное положение (у Давыдова была большая семья; Языков так и остался до конца жизни холостяком), здоровье (Давыдов почти не жаловался на него, Языков рано оказался заложником тяжелого недуга).

Но вслед за Гоголем, говорившим о своих отношениях с Жуковским, они могли повторить: «Что нас свело неравных годами? Искусство. Мы почувствовали родство, сильнее обикновенного родства. Отчего? Оттого, что чувствовали оба святыню искусства»⁹². И еще, пожалуй, их сблизило общность мироощущения, особенности темперамента. «Огонь!» (так называли Давыдова современники и «Хмель!» (так охарактеризовал пафос языковских стихов Пушкин) оказались родственными душами. Кипение чувств, поэтический восторг, «избыток чувств и сил», патриотическая экзальтация определили их поэтическое братство, союз душ.

Поэты познакомились на «мальчишнике» у Пушкина в 1831 г. Их дружеские отношения окрепли в 1833—1835 гг. Симбирское

⁹² Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. XIV. С. 33.

имение Давыдова Маза и имение сестры Языкова Репьевка, где он жил в это время, находились по соседству. В 1833 г. Языков посылает Давыдову свой сборник стихотворений, присовокупляя к нему дружеское послание к нему, которое произвело на поэта-гусара столь сильное впечатление, что, не сдерживая своих эмоций, он писал: «Вы мой единственный Тиртей или, по-солдатски, вы мой нравственный *отец* и *командир*; один стих ваш — и я в огне боёв, весело и безотчетно»⁹³.

Послание «Д.В. Давыдову» — признание в любви: «Давным-давно люблю я страстно // Созданья вольные твои, // Певец лихой и сладкогласный // Меча, фиала и любви!» Языков прославляет ратные дела поэта-гусара в «годыны роковыя» и видит в его стихах — отражение этой воинской доблести. Но одновременно послание Языкова — опыт автохарактеристики своей поэзии: «...сии стихи — // Души студентски-забубенной // Разнообразные грехи...» и далее: «Не удивляйся же ты в ней // Разливаем пенных вдохновений, // Бренчанью резкому стихов, // Хмельному буйству выражений // И незастенчивости слов!» Безусловно, эта характеристика не могла не всколыхнуть гусарскую и поэтическую душу Давыдова: ведь она была словно соткана из его собственных слов и выражений. Во втором, более позднем послании «Денису Васильевичу Давыдову» Языков, говоря о бессмертии его поэзии, дает афористически отточенную характеристику его стихов, которая во многом определяет и пафос его собственного творчества:

Не умрет твой стих могучий,
Достопамятно-живой,
Упоительный, кипучий,
И воинственно-летучий,
И разгульно-удалой.

Гусарские песни Давыдова рано вошли в арсенал русской поэзии. Уже в юношеских посланиях Бурцову, которые стали

⁹³ Письмо к Н.М. Языкову от 23 апреля 1833 г. // Русская старина. 1884. № 7. С. 134. *Курсив автора.*

известны в печати лишь в 1832 г., а до этого распространялись в многочисленных списках, были, что называется, на слуху, Давыдов, еще ни разу не видавший сражений, воссоздает сам дух гусарства, атмосферу боев. Его герой, «ёра, забияка, собутыльник дорогой» — выразитель и носитель, своеобразный конденсатор этих настроений: «Бурцов — ты гусар гусаров! Сама драматическая судьба гусарского поручика Алексея Бурцова, который, по рассказу его племянника, историка П.И. Бартенева, погиб в 1813 г. «вследствие пари, заключенного в пьяном виде. Наскакал со всего бегу на околицу и раздробил себе череп»⁹⁴ вполне отвечала его репутации буяна и хвата. Около 15 гусарских песен и посланий Давыдова — репрезентант его поэтического наследия. Именно в них формируется образ лирического героя Давыдова, поэта-гусара. Вяземский назвал Давыдова «Анакреоном под доломаном», и это в высшей степени справедливо. Наследуя традицию анакреонтики XVIII в., опираясь на открытия Батюшкова в области «легкой поэзии», Давыдов видоизменял ее в контексте гусарского быта. Но и «гусарщина» как тип бытового поведения, уже вошедшая в поэтический оборот благодаря «за-стольным песням», «распашным стихам» сослуживца Давыдова С.Н. Марина, не могла удовлетворить автора гусарских песен.

Гусар Давыдова ни в коей мере не бытовой тип и герой анекдотов. Он прежде всего воин, «рубака». «Эскадрон гусар летучих» — это особая генерация воинов, которые не имеют права «проспать полет» жизни. Этот образ, появившийся еще в 1804 г., обретает свою плоть и высший смысл в огне событий Отечественной войны 1812 г. «Я люблю кровавый бой!» — восклицает герой одной из песен. И добавляет: «За тебя на черта рад, // Наша матушка Россия!» Все последующие восклицания гусара: «Станем, братцы, вечно жить // Вкруг огней, под шалашами!», «То ли дело средь мечей!», «Сабля, водка, конь гусарский, // С вами век мне золотой!» — вводят в гусарский быт черты героики. Можно сказать, что главное открытие песен Давыдова было в том, что он возвел гусарский быт на уровень героики. Его гусарские песни — гимны герою-патриоту, который в погранич-

⁹⁴ Жихарев С.П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 74.

ной ситуации жизни и смерти, мира и войны ощущает полноту бытия, его земные радости. По точному замечанию исследователя, «давыдовский поэт-гусар — первая «отчаянная», «лихая» натура в русской поэзии и прозе»⁹⁵.

Молодой Николай Языков эту традицию продолжил в своих студенческих песнях. Студент Дерптского университета, своеобразной студенческой вольницы, в 1823 г. создает цикл застольных песен. На первый взгляд, это здравица в честь Бахуса:

Полней стаканы, пейте в лад!
Перед вином — благоволение:
Ему торжественный виват!
Ему — коленопреклоненье!

В специальном «Гимне» от имени всего студенчества лирический герой Языкова прямо обращается к Богу:

Пиры полуночные,
Зато непорочные,
Боже, спасай!
Студентам гуляющим,
Вино обожающим,
Тебе не мешающим
Ты не мешай!

Но как еще проникательно заметил Гоголь, «стихи его точно разымчивый хмель; но в хмеле слышна сила высшая, заставляющая его подыматься кверху. У него студентские пирушки не из бражничества и пьянства, но от радости, что есть мочь в руке и поприще впереди, что понесутся, они, студенты

На благородное служенье
Во славу чести и добра»⁹⁶.

⁹⁵ Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 99.

⁹⁶ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 388.

Постепенно, но очевидно культ вина теряет свое первенство. Он включается в ряд других, духовных ценностей: «Слова: отрада и свобода — // В устах у пьяного народа...», «Свобода, песни и вино — // Вот что на радость нам дано, // Вот наша троица святая!», «Да будут наши божества // Вино, свобода и веселье!», «Мне душно на пирах без воли и распашки». Так же, как у Давыдова, образ гусара переключается из бытовой среды в мир героики и патриотических чувств, у Языкова студент становится носителем идей гражданской свободы. И уже почти вызовом звучат полюбившиеся Пушкину стихи: «Наш Август смотрит сентябрем — // Нам до него какое дело!» (в одном куплете они повторяются дважды: один раз с восклицательным, другой — с вопросительным знаком), где каламбурное обыгрывание традиционного названия царя и осенней мрачной погоды лишь усиливает атмосферу студенческого озорства и вольнодумства. В написанном позднее «Пловце» (1828), ставшем студенческим гимном, мотивы духовной свободы и мужества приобретают программный характер:

Будет буря: мы поспорим
И помужествуем с ней.

В центре гусарских и студенческих песен Давыдова и Языкова — образ пира. Одно из стихотворений Давыдова так и называется «Гусарский пир»; первый стих песни без заглавия Языкова провозглашает: «Мы любим шумные пиры...» И далее, раскрывая своеобразную философию этих пиров, поэт решительно заявляет:

Приди сюда хоть русский царь
Мы от бокалов не привстанем.
Хоть громом бог в наш стол ударь,
Мы пировать не перестанем.
Приди сюда хоть русский царь,
Мы от бокалов не привстанем.

Но пир в песнях Давыдова и Языкова хотя и нередко превращается в дружеские пирушки, никогда не вырождается в ба-

нальные попойки. Более того, в общем контексте героики и патриотических чувств, идей гражданской свободы, уже сам «быт эстетизирован, интеллектуальный пир проецирован на греческий симпозиум»⁹⁷. «Старые гусары» представлены как «председатели бесед» («Песня старого гусара»). На студенческих пирах «песни призвали в беседы», и «Всякий, глядя на бокал, // Поет, как Гёте приказал». И дело не в том, что участники пиров умничают. Полемически, обращаясь к гусарам «в модном свете», старый гусар упрекает их:

«Жомини да Жомини!»

А об водке — ни полслова.

Языковский студент тоже «думы тягостной не носит // В своей нетрезвой голове». Но авторы песен раздвигают мир и расширяют пространство рефлексии своих лирических героев, тем самым обогащая содержание пира-симпозиума. Здесь и полемика с поэтической традицией, и новое понимание героики, и утверждение гражданских идеалов. Лирический герой всего лишь участник пира, его идеолог и организатор — сам поэт.

В мире поэзии Давыдова и Языкова всегда на ум идет любовь (ср. рылеевское: «Любовь никак нейдет на ум: // Увы! моя отчизна страдает...»). И поэтому их песни дополняют любовные элегии. Цикл из девяти элегий Давыдова 1814—1818 гг., несмотря на любовные признания, муки страсти, чувства «обуреваемой души», — продолжение гусарских песен. Влюбленный гусар ни на минуту не забывает о своем поприще. «Возьмите меч — я недостоин брани!..», «В ужасах войны кровавой // Я опасности искал», «О, тогда мой долг священный — // Вновь за родину восстать...», «О Лиза! сколько раз на Марсовых полях, // Среди грозы боев, я, презирая страх <...> // Тебя, как бога, призывал...» — эти фрагменты из текстов любовных элегий придают им новое дыхание, расширяют экспрессивное поле. И как в гусарских песнях, в элегиях героика оживотворяет интимное чув-

⁹⁷ Вацуру В.Э. Денис Давыдов — поэт // Давыдов Денис. Стихотворения. Л., 1984. С. 20.

ство, рождает «эмоциональный гиперболизм» (В.Э. Вацуро). Поэт-гусар страстен во всём, живет на разрыв аорты. Вот лишь отрывок из восьмой элегии:

Но ты вошла — и дрожь любви,
И смерть, и жизнь, и бешенство желанья
Бегут по вспыхнувшей крови,
И разрывается дыханье!

Поэт-студент Языков словно соревнуется с поэтом-гусаром в воссоздании силы любовной страсти. Огонь любви лишь сменяется хмелем. В многочисленных «Элегиях» (около 40), в которых сама номинация уже подчеркивает не столько жанровую форму, сколько «содержательность формы», элегическое чувство, поэт-студент изображает любовь как высшую страсть, как смысл жизни. Характерно, что ранние элегии как бы прославляются «Песнями Баяна», оригинальной поэтической формой исторической рефлексии Языкова. В элегиях древний бард передает эстафету современному поэту. Поэт, в котором сильна студенческая закваска, становится лирическим героем элегий, но и в этом своем качестве он никогда не забывает о своем призвании и предназначении. «Душа поэта // Давно твоя...» — признается он объекту своих элегических чувств Лиле. «Поэт свободен. Что награда? // Его высокого труда?» — задает он вопрос, обращаясь к вполне реальному адресату новых элегий А.А. Воейковой. И наконец уверенно заявляет:

Теперь горжусь моим признаньем,
Теперь возвышен мой обет:
Не занимать души бесславным упованьем,
Не забывать, что я поэт!

Студенческие песни — «Песни Баяна» — элегии образуют поэтическую цепь языковского творчества 1820-х годов, где каждое звено дополняет другое, формирует комплекс разнообразных чувств и эмоций. Хмель студенческих песен, гражданские идеалы Древней Руси и гимнические интонации в «Пес-

нях Баяна» и огонь любовной страсти еще не всегда органично синтезируют, но нарушают единообразие эмоционального тона. «Эмоциональный гиперболизм» элегий Давыдова не чужд экспрессивному неистовству Языкова. В элегии 1826 г., воссоздавая чудеса и надежды любви, Языков говорит, что они

Светлее зеркальных зыбей,
Звезды прелестнее рассветной,
Пышнее ленты огнецветной,
Повязки сладостных дождей...

А в послании «И.В. Киреевскому» (1831), описывая свою «прелестницу», он буквально захлебывается в эмоциях:

Не целуй в лазурны очи
Поцелуями любви:
В них огонь очарований
Носит дева-красота;
Упоительных лобзаний
Не впивай в свои уста:
Ими негу в сердце вдует,
Мглу на разум наведёт,
Зацелует, заколдует
И далеко унесёт!

Здесь уже отзвуки увлечения знаменитой в конце 1820-х — начале 1830-х годов цыганкой Таней, известной по воспоминаниям о Пушкине, и интонации цыганских песен, не чуждые и другим поэтам пушкинского круга, рожают особый накал страсти.

Расширение пространства поэтической рефлексии, сопряжение разных сфер бытия, высокого и низкого, поэтического и прозаического, бытового и идеологического способствовало преобразованию поэтического языка, созданию индивидуального стиля, ибо носителем и выразителем этих тенденций оставалось «я» лирического героя, поведенческий текст поэта-гусара и поэта-студента.

Поэтический стиль поэта-гусара — нарочитая небрежность, некоторая эпатажность, естественность чувства. Характерно, что на просьбу Давыдова поправить его стиль Жуковский в письме от 10 декабря 1829 г. решительно заявил: «Ты шутишь, требуя, чтобы я поправил стихи твои. Всё равно, когда бы ты сказал мне: поправь (по правилам малярного искусства) улыбку младенца, луч дня на волнах ручья, свет заходящего солнца на высоте утеса и пр. и пр. Нет, голубчик, не проведешь»⁹⁸. Индивидуальность стиля поэта-студента сразу же почувствовал Пушкин. «С самого появления своего, — писал он о Языкове, — сей поэт удивляет нас огнем и силою языка. Никто самовластнее его не владеет стихом и периодом. Кажется, нет предмета, коего поэтическую сторону не мог бы он постигнуть и выразить с живостию, ему свойственною»⁹⁹.

Прежде всего оба поэта преобразуют стих. Они наполняют его особой ритмической энергетикой. «Кручение стиха», как Пушкин определял стиль давыдовских элегий, — принадлежность и языковской лирики. «Владеет он языком, как араб диким конем своим...» так, обыгрывая фамилию поэта, Гоголь подчеркивал именно экспрессию стиля, слова и стиха Языкова. И Давыдов, и Языков внесли в поэзию элементы игрового поведения. Их лирические герои живут играючи, сознательно формируя свою модель поведения, а сами поэты подыгрывают им, создавая оригинальные стиховые формы этой игры. Поэтому их стиль поведения — это и стиль лирического выражения.

Введение в лексикон их поэзии «профессионализмов»: *ташка*, *фланкировка*, *вахтпарад*, *кивер*, *понтировка*, *крепе*, *доломан*, *ментик* — у Давыдова; *ученый патент*, *семестр*, *фолиант* — у Языкова — не самоцель. Главное — их внедрение в текст через рифму с ироническим подтекстом (например, *фланкировке* — *плутовке*), через общий элегический контекст и сопряжение с любовными эмоциями.

У Давыдова «слова рычаг, оказавшись рядом». На этом стилевом эффекте выстроены целые тексты, например, упоминав-

⁹⁸ Жуковский В.А. Собр. соч.: в 4 т. М.; Л., 1960. С. 595.

⁹⁹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 117.

шийся уже выше «Решительный вечер» или «Богомолка», где игра слов: «богомолка» — «плутовка», рифм: «богомолку» — «втихомолку», противопоставление слов и дел: «отказ идет как обещанье», «сначала — после», «поет акафист сатане» — создают атмосферу контрастов. «Ради бога и... арака // Посети домишко мой!», «подавай лохань златую, // Где веселие живет!», «Вошла, как Психея <...> и тошно чертям», «Жомини да Жомини, // А об водке ни полслова», «Я тот же атеист в любви», «На право вас любить не прибегу к пашпорту...» — все эти стиливые эффекты способствуют воссозданию духа гусарской жизни и лихой натуры самого поэта. Рано освоенный Давыдовым разностопный стих, система повторов, уставка на устность поэтической речи, на разговорность дополняют ощущение органической связи образа гусара и его речи.

Языков поэтическую натуру своего героя-студента, его импульсивность, остроумие передает через внедрение в его речь «ярких заплат» — слов и выражений, рождающих стилистическую парадоксальность, неожиданность реакций, иронический взгляд. Вот лишь некоторые примеры: «Ночного неба президент, // Луна сияет золотая...», «Окутан авторским халатом», «Писал систему наслажденья // Для человеческой души», «Когда у Господа — финансов // Я умилительно прошу...», «Пред ним в обертке божества // Одни бездушные слова», «И, как сибирская пищуха, // Моя поэзия поет», «богородица Амура», «И легкий демон обезьянства», «Самодержавные проказы» (о любви), «Разнобоярщина Парнаса», «И знаменитую жену // Стихом за ... ущипну» и т.д. Поэт явно наслаждается в придумывании подобных речений. Подобная стилистическая игра — отражение речевого облика его героя, резонирующей громкости его поэтического слова.

Не менее значима в пространстве поэзии Языкова система повторов, идущих как от фольклора, знатоком которого он был, так и от литературных источников. И.М. Семенко, подробно рассмотревшая эту особенность языковского стиля, точно заметила: «Языков применяет повторы в целях эпического «раздолья» <...> Повтор увеличивает пространство...»¹⁰⁰ Волгарь по про-

¹⁰⁰ Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 214–215.

исхождению (поэт родился в Симбирске и часто возвращался туда), он ввел в русскую поэзию образ Волги как символ русской души вообще и студенческой в частности. Стихия душевного простора, столь близкая лирическому герою поэта, органично соотносилась с волжскими пейзажами Языкова. И многочисленные повторы в волжских песнях передают эти чувства. Вот фрагмент из самой известной «Песни» Языкова:

Из страны, страны далекой,
С Волги-матушки широкой,
Ради сладкого труда,
Ради вольности высокой
Собралися мы сюда.
Помним холмы, помним доли,
Наши церкви, наши сёла
И в краю, краю чужом
Мы пируем пир веселый
И за родину мы пьем.

Почти в каждом стихе этой песни — повторы. Они звучат как заклинание, как воспоминание, как напоминание, как привет с родины (стихотворение было написано в Дерпте), расширяя пространство студенческой души до пространства души русской.

Одним словом, и давыдовские стилистические контрасты, и языковские повторы и резонансы не были простым формотворчеством. Они органично входили в генетическую систему их лирики, способствовали индивидуализации облика их лирического героя, гусара и студента.

**Петр Вяземский (1792—1877)
и Дмитрий Веневитинов (1805—1827):
на путях к поэзии мысли**

Процесс развития русской поэзии 1820—1830-х годов, споры о романтизме и элегии активизировали проблему содержания новой поэзии, ее сближения с историей и философией. Выра-

батывались новые методы воплощения лирической рефлексии, когда чувства раскрывали сферу интеллектуальной жизни человека. «В русской лирике 1820—1830-х гг. новые методы, — замечает один из самых авторитетных исследователей русской поэзии Л.Я. Гинзбург, — суммарно определяются понятием — *поэзия мысли*»¹⁰¹. Поэты пушкинского круга не могли остаться в стороне от этого процесса.

Пожалуй, в наибольшей степени поиски в этой области, движение от поэзии мысли к философской лирике проявились в творчестве П.А. Вяземского и Д.В. Веневитинова. И хотя они почти не пересеклись в реальной жизни, которая отмерила им различную протяженность физического существования (86 лет — первому и всего 22 года — второму), не оставили отзывов друг о друге, но в их поэзии можно обнаружить единство устремлений — тенденцию к интеллектуализации лирики, к расширению ее философского поля, хотя шли они к этому каждый своим путем.

Облик лирического героя Вяземского (а он рано почувствовал свою индивидуальность: «хочу писать как Вяземский...»¹⁰² — заявляет он уже в начале творческого пути) определяется его установкой на воспроизведение современной жизни, современного человека и современного сознания, текущей реальности. Разнообразные сферы общественного бытия, так волновавшие поэта, требовали их выражения в оригинальных формах, близких к журнальной публицистике. Вяземский любил атмосферу литературной борьбы, критической полемики, поэтому запах журнальных и газетных страниц был дорог ему с юности. Сначала «Вестник Европы», потом «Санкт-Петербургский вестник», потом «Сын Отечества», многочисленные альманахи, в том числе «Полярная звезда» и «Северные цветы», «Московский телеграф», «Литературная газета», пушкинский «Современник» были первоначальным прибежищем его стихотворений. Ему важно было включить свои произведения в большой журнальный контекст, придать им дыхание времени, акценти-

¹⁰¹ Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 51. *Курсив автора.*

¹⁰² Из письма А.И. Тургеневу от июня 1822 г. // Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. II. С. 258.

ровать злободневность. «Поэту должно искать иногда вдохновения в газетах. Прежде поэты терялись в метафизике; теперь *чудесное*, сей великий помощник поэзии, — на земле. Парнас — в Лайбахе»¹⁰³, — заявляет он в 1821 г.

Поэтому и его лирический герой впитал в себя этот дух литературного бойца, публициста. Он журналист по своему психологическому складу, ибо, следуя самой семантике понятия (от фр. *jour* — день), готов ежедневно, повседневно, каждодневно реагировать на живые токи современной жизни.

Князь Вяземский в 1820-е годы словно примиряет маску русского Беранже. «Валяй на свой покров», «Давным-давно», «Катай-валяй», «Воли не давай рукам», «Того-сего», «Семь пятниц на неделе», «Теперь мне недосуг», «Русский бог» — все эти броские заглавия становятся рефренами куплетов, воссоздающих повторяющиеся картины злоупотреблений, пороков, бедствий российского бытия. Иногда эти куплеты — шутки, но чаще они превращаются в социальную сатиру, не предназначенную для печати. «Русский бог» (1828) — ярчайший образец куплетной формы в духе Беранже был напечатан впервые в Вольной лондонской печати в 1854 г. как листовка, а затем перепечатан в 1856 г. в герценовской «Полярной звезде».

Острые куплеты Вяземского складываются в «поэтические журналы». Так, циклу «Зимних карикатур» он предпосылает подзаголовок «Отрывки из *журнала* зимней поездки в степных губерниях. 1828», а остафьевские размышления превращаются в «Отрывки из стихотворения «Деревня»». Многочисленные «Тройки», «Дорожные думы», «Коляска» (с подзаголовком «отрывок из путешествия в стихах» и обозначенная как «Глава I»), «Станция (Глава из путешествия в стихах; писана 1825 года)» тяготеют к этому же принципу журнальной поэзии. Прозаические травелоги Вяземский превращает в стихотворную литературу путешествий. И «вёрсты полосаты» отмеряют этапы русской

¹⁰³ Из письма А.И. Тургеневу от июня 1822 г. // Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. II. С. 171. *Курсив автора*. В Лайбахе в 1821 г. заседал Священный союз, на заседании которого три монарха — русский, прусский и австрийский — решали судьбу Европы.

общественной мысли. Насыщенные актуальной проблематикой и острыми политическим сюжетами, все эти тексты — плод оригинальной и глубокой мысли.

«Декабрист без декабря», Вяземский — наследник их свободолюбия. Его сатиры «Уныние», «Русский бог», «Негодование», «Сибирякову» воссоздают настроение «святой ненависти»: «Тирану быть врагом и жертве верным другом...» Но в отличие от поэтов-декабристов свободолюбие Вяземского менее пафосно и риторично. Поэт-журналист стремится быть более аналитичным. Он постоянно в пути, «и жить торопится, и чувствовать спешит» («Первый снег»), чтобы больше увидеть и о большем рассказать публике. Его стихотворения — живые картины русского быта и бытия и, хотя он «захлебывается желчью», никогда не перестает мыслить. Он весь во власти мысли. Для него мысль — особая сфера мировидения. В отличие от рационалистов XVIII в. ему чужда абстрактность, разрыв рационального и эмоционального, но, как и они, он присягает на верность мысли, повторяя известные слова: «Я мыслю, следовательно, я существую».

В стихотворении «Библиотека» из цикла «Деревня» он, путешествуя по книжным полкам, вспоминая творцов — «путеводителей, наставников, друзей», — воссоздает летопись своей духовной жизни. «И я тебе вослед намечиваю руку // В безграмотную спесь и грамотную скуку», «Я люблю с тобою рассуждать, // Вослед тебе идти от важных истин к шуткам // И смело пламенить враждою к предрассудкам», «осуществивший нам поэта идеал» — эти признания в любви к Горацию, Вольтеру, Шиллеру дополняются гимном в честь «законодателей родного языка, любимцев русских муз, ревнителей науки». Но особое значение поэт придает урокам своего духовного учителя, «второго отца» Карамзина (как известно, Вяземский был его родственником), «...коего искусство // Языку нашему вложило мысль и чувство...» Пространство библиотеки, путешествие по книжным полкам превращает мысль в объект лирической рефлексии.

Вяземский как поэт-журналист и публицист формирует общественное мнение, внедряя в него мысль как важнейший объект поэзии и способ сотворения своей личности. «Прошу за

меня не мыслить!»¹⁰⁴ — решительно он заявляет своему другу А.И. Тургеневу в письме от 7 октября 1819 г. «Мысль как личное достояние — в этом его credo»¹⁰⁵ — пожалуй, лучше не скажешь.

Вяземский много сделал для становления русского «метафизического языка», о необходимости которого говорил Пушкин. Переводя роман Бенжамена Констан «Адольф» для постижения языка «светской практической метафизики», Вяземский в предисловии подчеркивал, что нужно «изучать, ощупывать язык наш, производить над ним попытки, если не пытки». И в поэзии главенство мысли, метафизики было для него приоритетным. «Никогда не пожертвую звуку мыслью моею <...> В стихах моих я нередко умствую и умничаю. Между тем полагаю, что если должна быть поэзия звуков и красок, то может быть и поэзия мысли»¹⁰⁶, — решительно заявлял он. Поэт-журналист, он формировал вкус публики к мысли как предмету лирики и приучал саму поэзию сопрягать мысль и чувство, чудные звуки и высокие мысли. Ему самому это не всегда удавалось, он это понимал и высоко ценил поэзию своих друзей — Жуковского и Пушкина за этот дар.

Но без его усилий в области поэзии мысли картина русской поэзии 1820—1830-х годов лишилась бы важной и необходимой краски — интеллектуального блеска. Каламбуры, афористические стихи, эпиграмматические остроты, куплетные рефрены — во всем этом мастерство Вяземского неоспоримо, и всё это входило как в повседневный быт русского общества, так и в арсенал русской словесной культуры.

Можно было бы составить поэтическую антологию этих мыслей. Они охватывали все сферы умственной жизни, прежде всего литературы: «рифмы-коршуны», «лексикон покрытых пылью слов», «Устроив флюгер из пера, // Иной так пишет, как подует: // У тех, на коих врал вчера, // Сегодня ножки он целует», «Опричники журнальной рати // С мечом гусиным по бокам...»,

¹⁰⁴ Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. I. С. 258.//

¹⁰⁵ Семенко И.М. Поэты пушкинскй поры. М., 1970. С. 127.

¹⁰⁶ Вяземский П.А. Полн. собр. соч. СПб., 1882. Т. 1. С. XLI—XLII.

«С тетрадью толстой рифмодул // Стихами в петлю затянул...» и т.д., но в меньшей степени общественного бытия: «Мой Аполлон — негодование!», «Пусть белых негров прекратится // Продажа на святой Руси!», « Пуст нашим цензорам дозволят // Дозволить мысли вход в печать», «И думать и дышать равно в столицах душно! // В них мысль запугана, в них чувство малодушно...», «*Мы*, выжив я из человека, // Есть слово нынешнего века» и др.; повседневного быта: «Дороги наши — сад для глаз: // Деревья, с дерном вал, канавы; // Работы много, много славы, // Да жаль — проезда нет подчас», «Истории тьмутаракани // Учиться по твоей стене», «Хлеб немного пожилой»; умственной жизни: «Но взвесить труд ума лишь может ум высокий», «Когда живу, то уж живу, // Так что и мысли не промыслить; // Когда же вздумается мыслить, // То умираю наяву», «Мой ум — колода карт», «Что мысли? Выдержки ума! — // А у кого задержки в этом?...», «мозговой запор»; любви: «Нет прозаического счастья // Для поэтической души», «И ныне бес меня лишь бесит // И дразнит ангельским лицом», «В наш бедный век остепенелись змеи // И, позабыв любовные затеи, // Не донжуанствуют они!» Всё это перекочевывало со страниц журналов в умы читателей.

Поэт-журналист способствовал интеллектуальному образованию общества, приучая поэзию мыслить. Только это было не всегда на пользу самой поэзии, которая, как полемически, но прозорливо замечал Пушкин, должна быть «глуповата, прости Господи!» Вот этого-то чувства меры и не хватало поэзии мысли Вяземского, который нередко, как он выражался сам, «умничал».

Но поэзия не исчерпывает огромного творческого наследия Вяземского. Его стихией оказались «промежуточные жанры» и прежде всего «Записные книжки», где поэзия мысли проявилась более раскованно и во всем блеске...

Судьба Д.В. Веневитинова, как и его поэзия, во многом мифологичны. И ранняя смерть, и роль в создании первого философского кружка — Общества Любомудров, и активное участие в становлении журнала философского направления «Московский вестник», и включение уже современниками его посмертного собрания стихов и прозы в разряд философских творений,

и ставшие почти классикой статьи о Пушкине, и даже история его неразделенной любви к Зинаиде Волконской, и пророческая судьба подаренного ему перстня — всё это формировало в русском культурном сознании образ юноши-гения, первого русского поэта-философа. И этот миф не был выдумкой и преувеличением, он сформировался на прочном фундаменте всего творческого наследия Веневитинова, где поистине жизнь и поэзия — одно. Это житнетворческий миф.

Поэтическое наследие Веневитинова невелико: около 50 стихотворений, из них при жизни было опубликовано всего 10. Только выход в 1829 г. посмертного собрания его стихотворений позволил со всей определенностью сказать о пафосе его поэзии и направлении его поисков. И. Киреевский в «Обзрении русской литературы за 1829 год» писал: «Кто вдумается с любовью в сочинения Веневитинова <...>, тот узнает философа, проникнутого откровением своего века, которого каждое чувство освещено мыслию, каждая мысль согрета сердцем...» И еще: «Веневитинов создан был действовать сильно на просвещение своего отечества, быть украшением его поэзии и, может быть, создателем его философии»¹⁰⁷. Почти через 10 лет Н. Станкевич так варьировал эту оценку: «У Веневитинова было художнически-рефлективное направление в роде Гёте, и я думаю, что оно кончилось бы философией...»¹⁰⁸

При жизни подобное суждение вряд ли было возможно, хотя Любомудры видели в Веневитинове не только своего идеолога, но и программного поэта. В 1826 г. им была написана статья «Несколько слов в план журнала», имевшая в списках заглавие «О состоянии просвещения в России». Впервые она была опубликована посмертно, в издании 1831 г., но, безусловно, была известна друзьям и воспринималась как своеобразный манифест Любомудрия. В ней, говоря о направлении просвещения в России, молодой автор остро и парадоксально поставил вопрос об одном из пагубных последствий нравственной деятельности — «всеобщей страсти выражаться в стихах». «Многочисленность

¹⁰⁷ Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 67.

¹⁰⁸ Станкевич. Н.В. Избранное. М., 1982. С. 198—199.

стихотворцев во всяком народе есть вернейший признак его легкомыслия», — заявляет он. И затем, говоря о том, что «у нас язык превращается в механизм», что «у нас чувство некоторым образом освобождает от обязанности мыслить», резюмирует: «...истинные поэты всех народов. всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения. <...> Итак, философия и применение оной ко всем эпохам наук и искусств — вот предметы <...>, необходимые для России». Вероятно, Любомудры и увидели в Веневитинове идеал такого поэта-философа, рассматривали его поэзию с этих позиций. Поэзия мысли вписывалась в большой контекст философских исканий эпохи.

Между тем отдельные стихотворные тексты Веневитинова, как убедительно показала Л.Я. Гинзбург, «обнаруживают все признаки элегической медитации», а «современники <...> должны были переживать процесс *узнавания* знаковой структуры, со всеми ее тематическими и стилистическими признаками»¹⁰⁹. Очевиден был разрыв между новой установкой на философскую лирику и инерцией стиля. «Я долго тешился мечтой», «Я проклял жребий и мечты», «И с холодной жизнью», «Души горячей сновиденья», «питомец муз и вдохновенья», «ветренная младость», «необузданная радость», «огненная грудь», «огонь возвышенных страстей», «мир осиротелый», «душа рвалась и трепетала» и др. — все эти элегические штампы, обильно представленные в каждом отдельном стихотворении Веневитинова, да еще подкрепленные уже почти пародийными рифмами: «сладость-радость», «радость-младость», «взор-укор», «ручья-соловья», «хранитель-обитель», казалось бы, подтверждали его собственный упрек в том, что «у нас язык поэзии превращается в механизм». В пределах одного текста Веневитинов словно намеренно демонстрировал этот процесс превращения.

Но тем очевиднее его стремление вывести элегический словарь за границы жанра. Стихотворения Веневитинова лишены формальных признаков элегии. Послания, аллегории, диалоги

¹⁰⁹ Гинзбург Л.Я. Опыт философской лирики (Веневитинов) // Гинзбург Л.Я. Работы довоенного времени. СПб., 2007. С. 134. *Курсив автора.*

сохраняют все признаки элегического стиля, даже его штампы, но они всё больше превращаются в свободные композиции, где важны не отдельные слова и образы, а сам процесс развертывания мысли. Часто лишенные строфики: их средний объем 30—35 стихов, они насыщены развернутыми синтаксическими периодами: предложения в 8—12 стихов для них не редкость. Очевидна склонность к трехчастным построениям как аналогу философских триад. Достаточно посмотреть на структуру таких текстов, как «Три розы», «Три участи», «Любимый цвет», «Крылья жизни», «Поэт и друг», «Жизнь», чтобы согласиться с мнением исследователя о том, что «трехчастное построение всё больше становится стилевой приметой поэзии Веневитинова»¹¹⁰.

Веневитинов в своих лирических композициях открывает дорогу философствованию как особому типу поэтической рефлексии. Как и Жуковский, обратившийся в 1815—1824 гг. к особой форме стихотворения — эстетического манифеста, Веневитинов в 1826 г., особенно в ноябрьском петербургском цикле из 6 произведений, пытается превратить безжанровое стихотворение в поэтическое философствование.

Показательно, что строго выстроенный цикл, по словам меуариста [Ф. Хомякова], жившего с поэтом и записавшего все стихотворения под его диктовку, он ценил за «обилие мыслей» и «обдуманность хода» и назвал «как бы журналом его»¹¹¹. Сам Веневитинов, готовя этот «журнал» к печати в «Московском вестнике», писал М.П. Погодину: «... эти пьесы как-то все связаны между собою, и мне бы хотелось напечатать их в том же порядке, в котором они были написаны»¹¹². Начиная с первого номера за 1827 г. в журнале последовательно были опубликованы следующие стихотворные тексты Веневитинова:

1. Монолог Фауста (Ч. 1. № 1).

2. Моя молитва (Ч. 1. № 2).

¹¹⁰ Маймин Е.А. Д. Веневитинов и его наследие // Веневитинов Д.В. Стихотворения. Проза. М., 1980. С. 425.

¹¹¹ Русский архив. 1884. № 5. С. 225.

¹¹² Веневитинов Д.В. Стихотворения. Проза. М., 1980. С. 370.

3. Жизнь (Ч. 1. № 3).
4. Поэт (Ч. 2. № 5).
5. Жертвоприношение (Ч. 2. № 6).
6. Поэт и друг (Ч. 2. № 7).
7. Италия (Ч. 2. № 8).

За исключением «Монолог Фауста», который, видимо, был написан еще до ноября 1826 г. и который сам поэт не советовал помещать в первой книжке «Московского вестника», все остальные стихотворения образовывали некий метатекст, где важна была последовательность и внутренняя связь. Причем характерно: они не превратились в лирический цикл, что было бы естественно в эпоху циклизации и тяготения самих Любомудров к системности, а, растворившись в большом журнальном контексте, образовали некую цепь размышлений онтологического характера. И в этом смысле «Монолог Фауста» оказался к месту как обозначение общей концепции поиска смысла жизни и человеческого предназначения, как путь к открытию тайн природы. Заключительные слова этого ночного монолога: «И я стремлюсь несытою душой // В желаньи к счастью и в счастье к желанью» передавали эстафету мысли следующему стихотворению «Моя молитва», где в центре была проблема самовоспитания души, ее самоограничения в поиске высшего смысла: «Не отдавай души моей // На жертву суетным желаньям, // Но воспитай спокойно в ней // Огонь возвышенных страстей». Эта концепция жизни своеобразно обыгрывалась в стихотворении «Жизнь», где через отсылки к мировому опыту культуры, к произведениям Шекспира и Гофмана поэт-философ в 17 стихах раскрывал жизнь как процесс развития души, ее возрастных стадий. В четвертом тексте в сферу философской рефлексии входит образ поэта. Стихотворение «Поэт» насыщено экзистенциальными смыслами, так как в центре его, как и других произведений — проблема выбора, самоопределения. Тайна творчества, концепция поэзии как откровения — в центре этого произведения. А посему в «Жертвоприношении» образ «поэзии святой», ее жреца-поэта обостряет проблему выбора как высшего призвания и служения. В поэтическом диалоге «Поэт и друг» — концентрация всего

комплекса идей: онтологических, натурфилософских, экзистенциальных, эстетических. Поединок жизни и смерти и звучащие пророчески слова: «Как знал он жизнь, как мало жил!» определяют статус поэзии как философии жизни. Вместе с тем стихотворение звучит как своеобразный «Памятник» поэта:

Мне сладко верить, что со мною
Не всё, не всё погибнет вдруг,
И что уста мои вещали:
Веселый мимолетный звук,
Напев задумчивый печали
Еще напомним обо мне,
И сильный стих не раз встревожит
Ум пылкий юноши во сне,
И старец со слезой, быть может,
Труды нелживые прочтёт;
Он в них души печать найдёт
И молвит слово состраданья:
«Как я люблю его созданья!
Он дышит жаром красоты,
В нем ум и сердце согласились,
И мысли полные носились
На легких крыльях мечты.
Как знал он жизнь, как мало жил!»

Наконец, в последнем прижизненном стихотворении, опубликованном в журнале — «Италия», — воссоздан образ «Отчизны вдохновенья», где поэт мечтает «воспарить душой».

Все эти произведения Веневитинова не столько тексты как замкнутое целое, сколько открытое пространство рефлексии, философский метатекст, где важнее слов — сам контекст мысли, единая цепь смыслов. Процесс рождения, формирования, борения с судьбой поэта-философа, мучительного выбора своего предназначения — вот выкристаллизовывающееся на глазах читателя новое содержание поэзии. Из номера в номер, на протяжении года поэт приучал публику воспринимать поэзию как образную философию.

Любомудры были приверженцами немецкой идеалистической философии, ее пропагандистами. Их кумиром был Шеллинг, и Веневитинов не был исключением. Известно, что и «Натуральная философия», и «Система трансцендентального идеализма» немецкого философа были им прочитаны и осмыслены. Круг шеллингианский идей он и пытался ввести в свою поэзию, и его лирическая рефлексия о тайнах природы, о поэтическом откровении — отзвук этих понятий. «Стихи Веневитинова, — писала Л.Я. Гинзбург, — давали возможность двойного чтения — момент существенный для понимания его литературной судьбы. Их можно было прочитать в элегическом ключе и в ключе шеллингианском — в зависимости от того, насколько читатель был в курсе занимавших поэта философских идей»¹¹³.

Друзья-любомудры читали произведения своего идеолога и программного поэта, конечно же, в шеллингианском ключе. Но и другие чуткие современники Веневитинова, не искушенные во всех тонкостях немецкой философии, не могли не увидеть в них новую систему поэтического мышления, когда слова были больше чем слова. Это были, скорее, поэтические концепты, формирующие понятия. инструментарий мысли, а сами тексты рождали в своем единстве оригинальный философский метатекст. Может быть, семь публикаций на страницах «Московского вестника» специально не появились одним блоком как цикл: стихотворения, растягиваясь в пространстве журнала и во времени появления номеров (небольшого, но вполне достаточного для осмысления), разрушали эстетику узнавания и рождали философию ожидания. Сам элегический словарь преображался в новой системе мышления. К стихотворениям можно было возвращаться, возобновлять их в памяти, повторять и по возможности систематизировать как единство.

Еще в большей степени этот эффект философского метатекста должен был проявиться в восприятии посмертного сборника стихотворений Веневитинова 1829 г. Здесь в качестве новых рецепторов подключались и судьба поэта, его ранняя смерть, безответная любовь, а позднее, после появления в 1831 г.

¹¹³ Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 60.

тома прозы, — непосредственная философская рефлексия поэта, его «Анаксагор», «Письмо к графине NN», «Несколько мыслей в план журнала», «Скульптура, живопись и музыка», статьи о Пушкине. Это уже был большой контекст жизни, творчества и судьбы.

Свою статью о Веневитинове Л.Я. Гинзбург назвала «Опыт философской лирики». И это точно во всех отношениях: здесь и указание на дух экспериментаторства, и констатация неполного осуществления поставленной задачи, и обозначение перспектив развития того направления русской поэзии, у истоков которого был Дмитрий Веневитинов.

Антон Дельвиг (1798—1831): путь к «русской песне» и идиллии

Лицейский друг Пушкина и Кюхельбекера, приятель Баратынского, Дельвиг все время был в центре литературной жизни 1820-х годов. Сначала это был Союз поэтов, затем «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств» и «Вольное общество любителей российской словесности», иногда называемое «ученая республика». Атмосфера салона С.Д. Пономаревой, где собирались члены Союза поэтов и «литературные столкновения осложнялись личным»¹¹⁴, способствовала вхождению Дельвига в литературную жизнь, определила его участие в «журнальной войне», которая началась в самом начале 1820-х годов на страницах журнала «Благонамеренный».

В центре этой борьбы — проблемы романтической поэзии, ее стиля. Объектом бурной полемики был и метафорический язык Жуковского, и поэзия гедонизма, и поэма Пушкина «Руслан и Людмила». Дельвиг чужд крайностей. Он не проходит мимо поисков Жуковского, ему близки античные мотивы поэзии Батюшкова, на время он сближается с поэтами-декабристами, хотя

¹¹⁴ Вацуρο В.Э. Антон Дельвиг — литератор // Дельвиг А.А. Сочинения. Л., 1986. С. 9. См. также: Вацуро В.Э. С.Д.П. Из истории литературного быта пушкинской поры. М., 1989.

не принимает ни их программу революционных преобразований, ни гражданского пафоса их поэзии. Он рано осознал и почувствовал масштаб пушкинского гения, заявив еще в 1815 г.: Пушкин! Он в лесах не укроется: // Лира выдаст его громким пением...» Открытия Баратынского в области философской поэзии вызывают его одобрение.

А затем будет бурная, потребовавшая больших организаторских способностей и усилий, творческих и финансовых, деятельность по изданию одного из лучших альманахов 1820-х годов «Северные цветы» и созданию первого специального издания — «Литературной газеты». В отсутствии находящегося в ссылке Пушкина, а затем при его активном участии Дельвиг способствует формированию облика пушкинской эпохи, активно участвует в работе по консолидации ее творческих сил. На страницах его изданий пушкинский круг писателей самоопределяется. Одним словом, созданный в Лицее миф о Дельвиге-флегматике, «ленивце праздном» разрушается.

Поэзия Дельвига в этом контексте его общелитературной, издательской деятельности как бы отходит на второй план. Около 200 стихотворений, написанных в течение 1814—1830 гг., публикуются в самых разных изданиях, но не находятся в центре критической мысли. О них пишут, но вскользь, в ряду других и останавливаются перед ними в некотором недоумении. В них нет ни элегического психологизма, ни гражданской страсти, ни огня, ни хмеля индивидуального чувства, ни ярко выраженной поэзии мысли. Пластический мир античной идиллии, размеренно живущий в непривычных гекзаметрах, и необычная стилистика «русских песен», стилизованных под фольклор, не воспринимаются как формы времени.

В 1829 г. Дельвиг издает единственный прижизненный сборник — «Стихотворения барона Дельвига», куда включает всего 65 стихотворений. До смерти, в 1831 г., он создает еще несколько важных и программных произведений, но все-таки именно сборник стал итогом его поэтической деятельности. Развивая пушкинскую традицию номинации поэтического сборник — просто «Стихотворения», Дельвиг на первый взгляд лишает свое творение какой-то логики мысли. Отсутствует хронологиче-

ская последовательность (зрелые произведения соседствуют с юношескими, еще лицейскими; к концу сборника их число даже увеличивается), нет традиционных жанровых рубрик (идиллии, русские песни, романсы, сонеты, послания идут вперемешку), трудно выделить какие-то тематические подборки. Ощущение какого-то лирического хаоса; вот уж точно: «у каждого барона своя фантазия».

Но при внимательном взгляде этот кажущийся хаос рождает чувство душевного и духовного простора, внутренней свободы, оригинальную идиллию человеческих отношений, не подвластную времени, взаимодействие национального и общечеловеческого социума.

Прежде всего останавливает внимание композиционное кольцо сборника — эпитаф и эпилог. Они соотносятся и отражаются друг в друге. Эпитаф на немецком языке — четверостишие из стихотворения Гете «Певец»

Ich singe, wie die Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt:
Das Lied, das aus der Kehle dringt
Ist Lohn, der reichlich lohnet.

(По божьей воле я пою
Как птичка в поднебесье,
Не чая мзды за песнь свою —
Мне песнь сама возмездье!)

(Перевод Ф. Тютчева)

получает в «Эпилоге» свое развитие и напоминает вольный перевод:

Так певал без принужденья,
Как на ветке соловей,
Я живые впечатленья
Полной юности моей.
Счастлив другом, милой девы
Всё искал душою я —

И любви моей напевы
Долго кликали меня.

Эти образы «Эпилога»: певец и его песни «без принужденья», соловей, живые впечатления, мотивы дружбы и напевы любви — получают особый эстетический смысл в структуре всего сборника. Из 65 стихотворений около половины посвящены образу певца и его песен. «Слагателю песней игривых и сладких», «взял лиру <...> ударил по струнам», «волшебные песни», «твоей лирой печально пленяли», «в робкие струны напрасно звучу», «как Филомела, ты пел», «песнь «Илиады» твоей», «Весны певица в крае здешнем // Пленяет песнею своей», «вино, войну нам славили поэты», «Вы внушите мне песню унылую», «Таков полный восторга певец», «И вопли сердца заглушить // Напевом радости застольной», «...восторженный пиит // Уж прочитал свое предназначенье», «Трепещет лира // В струнах позабытых. // Я звуков согласных, // Я звуков живительных // В восторге ищущу» — эти и многие другие образы формируют особое песенное пространство, пространство вольной поэзии и свободного певца.

Около 20 раз в номинацию текстов входят обозначения, связанные с музыкой: «романс», «песня», «русская песня», «хор», «дифирамб», «застольная песня». Сквозным становится образ соловья, получивший наиболее яркое воплощение в известной песне «Соловей, мой соловей...» и конкретизировавшийся в судьбе рано умершего Веневитинова, прожившего «век соловьиный» («На смерть Веневитинова»). Носителями природной стихии и песенного начала становятся пташечка («Пела, пела пташечка // И затихла...»), ласточка («Что вышься, ласточка, к окну, // Что, вольная, поешь?». Их вольный полет «за тридевять земель», «за синие моря», «на чужие берега» — воплощение внутренней свободы певца.

На страницах сборника живут «вдохновенный певец» античный Дамон, Нелединский-Мелецкий, Плетнев, которому отвечает сам поэт («Ответ»), Веневитинов, переводчик «Илиады» Гнедич, Языков, Баратынский, неоднократно появляется Пушкин.

кин как символ бессмертия подлинной поэзии. Возникают имена Катулла, Шекспира, Геснера, Гёте, Руссо, каждый из которых воплощает свою концепцию бытия: любви, идиллии, гармонии, естественного человека.

Подобная концентрация определенного мирообраза, его разных модификаций позволяет Дельвигу превратить поэтическое пространство сборника в пространство душевного простора и духовной свободы.

В этом пространстве «распространяется душа» поэта, устремляясь к истокам человеческого духа, первоосновам естества — мифологии и фольклору. Два жанра — античная идиллия и русская песня не просто соседствуют на страницах сборника; шесть идиллий и восемь русских песен — это своеобразный диалог культур и вместе с тем органическое единство. Античные идиллии Дельвига — история становления естественного человека, его природного бытия. «Дамон», «Купальницы», «Идиллия» (Некогда Титир и Зоя...»), «Цефиз», «Друзья», «Конец золотого века» (№ 1, 16, 22, 37, 45, 64 — в общей структуре сборника) воссоздают идиллическое пространство различных человеческих чувств, их природную чистоту. Это живые впечатления юности человеческой цивилизации. Тем острее воспринимается в последней идиллии завершение целой эпохи — золотого века. Показательно, что финал этой античной идиллии, как сообщает в примечании автор, «близкое подражание Шекспиру описанию смерти Офелии». Мифология и литература в своем соприкосновении и пересечении выявляют историю страстей, крушение иллюзий, разрушение идиллического первообраза.

Столь же значимо взаимодействие идиллического античного мирообраза с мелодиями «русских песен». Русские песни Дельвига критиковали за излишнюю стилизацию, литературность, за отход от фольклорных сюжетов, противопоставляя их якобы народным песням А.Ф. Мерзлякова, автора популярной песни «Среди долины ровныя...». Но, как справедливо заметил исследователь, «в народных песнях он искал национального характера и понимал его притом как характер

«наивный» и «патриархальный»»¹¹⁵. Как и в античных идиллиях, для Дельвига в них важнее простонародности деталей и отдельных выражений воссоздание мира духовной жизни, души естественного человека. Мелодика стиха, обилие анафор, вопросительно-восклицательная интонация, образ героини как носительницы любовного чувства, обилие постоянных эпитетов (синее море, злая тоска, вещей сон, дремучий лес, черное горе, лютые звери, темная ночка, миленький дружок) воссоздают атмосферу живых и непосредственных эмоций.

В эпоху споров о народности Дельвиг в античной идиллии и русской песне выявлял первоисток самой поэзии, ее естественные чувства. Мифологически-фольклорные корни в его сознании соотносились с проблемой не только национального, но и общечеловеческого характера. В атмосфере гражданской экзальтации он напоминал о богатстве народной души и подлинных человеческих ценностях.

Три стихии души — поэзия, любовь, дружба — определяют идиллический мир лирического героя Дельвига. Идиллии Дельвига — не идеализация и приукрашивание мира, а открытие его естества и подлинности. Поэт-идиллик воссоздает этот мир не с копии, а с оригинала. Он видит конец золотого века, рисует трагизм этого крушения, опираясь на шекспировские страсти, но остается неизменной его вера в общечеловеческие ценности души. Поэт-идиллик не замкнут в мире идиллии; его простор души открыт всем впечатлениям бытия. Эту загадку поэзии Дельвига пронизательно сформулировал Пушкин, сказавший:

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?
Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец?
Вот загадка моя: хитрый Эдип, разреши!

В поисках языка национальной поэзии, опираясь на ее мифологические и фольклорные истоки, Дельвиг уже в конце жизни

¹¹⁵ Вацуро В.Э. Антон Дельвиг — литератор // Дельвиг А.А. Сочинения. Л., 1986. С. 13.

пишет «русскую идиллию» — «Отставной солдат», где пытается синтезировать форму идиллии (образы пастухов, наивность чувств, диалогическую структуру) с национальным содержанием: история солдата, возвращающегося с Отечественной войны 1812 г. на родину. Рассказ солдата об отступлении французов из горящей Москвы, полный реальных, почти натуралистических деталей:

А около лежат, как это стадо,
Замерзлые французы. Как лежат! <...>
Тот уткнулся
В костер горящий головой, тот лошадей
Взвалил, как шубу, на себя, другой
Ее копыто гложет; те ж, как братья,
Обнялись крепко и друг в друга зубы
Вонзили, как враги! —

разрушает идиллический миробоз и наполняет его историческими реалиями национального бытия.

До конца жизни Дельвиг не расстается с излюбленными формами своей поэзии. К 1829 г. относятся его «русская идиллия» «Отставной солдат», античная идиллия «Изобретение ваяния» и одна из лучших «русских песен» — «Не осенний частый дождичек...», положенная на музыку М.И. Глинкой.

Поэт-идиллик формировал в русском художественном и общественном сознании особый мир тех человеческих ценностей, которые вечны и естественны. Пушкин ценил в поэзии Дельвига необыкновенное «чутье изящного», «эту роскошь, эту негу, эту прелесть более отрицательную, чем положительную, которая не допускает ничего напряженного в чувствах; тонкого, запутанного в мыслях; лишнего, неестественного в описаниях!»¹¹⁶. В «русских песнях» чувствуется большая напряженность в чувствах, драматизм обманутой и загубленной души, настроение грусти и тоски, но чутье изящного не поки-

¹¹⁶ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. XI. С. 98.

дает их автора в передаче мира естественного человека. Как и у других поэтов пушкинского круга, в идиллиях и песнях Дельвига определяющим является эмансипация души и индивидуализация лирического «я» поэта.

Таковы поэты пушкинского круга. По-разному сложились их человеческие и творческие судьбы. Пережившие Пушкина Д. Давыдов, Н. Языков, П. Вяземский в своем позднем творчестве уже не всегда шли в ногу со временем и соответствовали его запросам. Но они пережили свое время в русском культурном и поэтическом сознании.

Поэзия Е.А. Баратынского (1800—1844)

Пафос поэзии Баратынского. Поиск языка поэзии мысли. Элегический мир поэта: его темы и стилистическое своеобразие. Сборник «Сумерки» — итог творческой биографии Баратынского. Судьба его поэзии в потомстве.

Пафос поэзии Баратынского

Поэт пушкинской эпохи, близко знакомый не только с Пушкиным, но и с поэтами его круга, нередко обращавшийся к темам, мотивам, образам их творчества как «формам времени», Евгений Абрамович Баратынский (нередко его фамилию пишут «Боратынский»; 1800—1844) внес в свою поэзию лермонтовские настроения, остро ощутив приближение эпохи общественных сумерек. Очарованию и иллюзиям эпохи гражданской экзальтации он противопоставил разочарование и безыдеальность эпохи безвременья.

В середине своего жизненного пути и почти у истоков творческого становления он пишет два стихотворения — «Муза» и «Мой дар убог и голос мой негромок...». Это не просто программные произведения или эстетические манифесты, а своеобразные автопамятники, попытка определить себя, свое место в истории и предугадать свою судьбу.

Не ослеплен я Музою моею:
Красавицей ее не назовут...

И далее, на протяжении всего 12-стишия, почти в каждой строке толпятся отрицательные частицы «не» и «ни», трезво фиксируя то, чего нет у Музы поэта. Но в этой череде отрицаний незаметно возникает лик героини, то, чем «поражен бывает мельком свет», — «ее лица необщим выраженьем». И в этом

определении заключен весь пафос стихотворения — установка на оригинальность, не бросающуюся в глаза, но глубинно скрытую в тайниках поэтической мысли.

Второе стихотворение почти через сто лет после его появления Осип Мандельштам сравнил с письмом, запечатанным в бутылку и брошенным в море. «Хотел бы я знать, — пишет поэт другой эпохи, — кто из тех, кому попадутся на глаза названные строки Баратынского, не вздрогнет радостной и жуткой дрожью, какая бывает, когда неожиданно окликнут по имени»¹¹⁷.

И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я —

так заканчивается восьмистишие Баратынского, и в этих стихах надежда, если не на бессмертье, то на долгую жизнь поэзии, характеризующуюся «лица необщим выраженьем».

Пафос своей поэзии Баратынский афористически выразил в стихотворении «Всё мысль да мысль! Художник бедный слова!..». Уже первая строка девятистишия — два восклицания, выражающие устойчивость главного образа поэзии, почти ее миробраза, связанного с приоритетом мыслительного начала и передающего состояние художника, ее «жреца». Сравнивая себя со скульптором, музыкантом, художником, со всеми творцами, тяготеющими к чувственным образам, к пластике форм, поэт-мыслитель боится, что не справится с воосозданием всего многообразия земной жизни:

Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.

Поиск языка поэзии мысли, философской лирики — так можно определить направление творческих экспериментов Баратынского. Наследуя традицию русского любомудрия, открытия Веневитинова и Вяземского в области метафизического языка поэзии, именно Баратынский сумел облечь мысль в плоть

¹¹⁷ Мандельштам Осип. Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 147.

чувства и поэтического слова, сделать мысль переживанием. Определяя его новаторство, Пушкин, внимательно следивший за поисками поэта, проницательно заметил: «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»¹¹⁸. И еще, вероятно, в Болдинскую осень 1830 г., думая о самостоянии и независимости поэта, он вновь обращается к поэтической судьбе Баратынского. «Никогда не старался он, — пишет Пушкин, — малодушно угождать господствующему вкусу и требованиям мгновенной моды, никогда не прибегал к шарлатанству, преувеличению для произведения большего эффекта, никогда не пренебрегал трудом неблагодарным, редко замеченным трудом отделки и отчетливости, никогда не тащился по пятам свой век увлекающего гения, подбирая им оброненные колосья; он шел своею дорогой один и независим»¹¹⁹.

Последние слова точно фиксируют тернистый путь поэта к обретению своей творческой оригинальности.

Жизнь Баратынского не богата внешними событиями. Большую ее часть он прожил в кругу своей семьи в подмосковном имении Мураново, проявив себя как рачительный хозяин и изобретатель в сфере архитектурно-инженерной деятельности. Но в ранней молодости было в его жизни событие, которого вполне хватило бы на сюжет романтической поэмы или даже драмы. Учась в привилегированном Пажеском корпусе, он вместе с друзьями, подражая шиллеровским «Разбойникам», совершил кражу, был исключен и разжалован рядовым. Затем последовала служба в Финляндии. Это не могло не сказаться на процессе взросления юного Баратынского: затронуто было самолюбие, пережито унижение солдатской жизни.

Самораскрытие, исповедальность, автобиографизм и даже автопсихологизм тем не менее почти отсутствуют в его поэзии финляндского периода, где он сформировался как поэт. Достаточно прочитать его довольно объемную элегию «Финляндия», чтобы почувствовать, как в ней личные эмоции, «я» певца чем

¹¹⁸ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. XI. С. 185.

¹¹⁹ Там же. С. 187.

далее, тем больше погружаются в пространство раздумий о смене поколений, о бездне лет, о мгновении и вечности, о борьбе с судьбой. Утверждение личной свободы и независимости в потоке истории, перед «законом уничтоженья» и «обетованного забвенья» — вот сфера рефлексии лирического героя элегии. «Не вечный для времен, я вечен для себя...», «Мгновенье мне принадлежит, // Как я принадлежу мгновенью!», «Я, невнимаемый, довольно награжден // За звуки звуками, а за мечты мечтами» — за этими философскими максимами открывается особое состояние поэта, которое можно обозначить как философскую экзальтацию и автоинтеллектуализм. Свою ссыльную жизнь он осмысляет не как превратности судьбы, а как философию судьбы, как вариант экзистенциальной философии.

Раскрытие мыслительного процесса в центре элегии «Финляндия». И сам топос, и образ ссыльного не больше чем рама для воссоздания этапов, стадий развития философской рефлексии. И если три первых строфы прочно запрятали «я» лирического героя, лишь иногда напоминая о нем притяжательными местоимениями «мой», «мне», «меня», то в заключительной, четвертой строфе «я» вырывается на просторы размышлений о времени и судьбе, провозглашая свое право на автоинтеллектуализм.

Мир элегий Баратынского

В мире философской рефлексии Баратынского бал правит элегия. Еще Пушкин, прочитав поэму «Пирры», написанную в финляндском уединении, дал замечательную характеристику ее автора: «Певец пиров и грусти томной». Если первая часть характеристики — отражение содержания, то вторая — фиксация парадоксального сочетания «разгулья удалого» и «сердечной тоски». Грусть — отзвук семантики жанра элегии: «песня грустного содержания». Необычное на первый взгляд определение «томная» лишено всякой иронии, присущей последующей его семантике, связанной с понятием манерности и искусственности. «Грусть томная» — переходное состояние духа, выражающее духовное томление и раздвоенность сознания. Не случайно тот

же Пушкин сравнил Баратынского с шекспировским Гамлетом, тем самым подчеркнув столь характерное для поэта настроение и присущий его мышлению постоянный процесс рефлексии.

Уже названия многих элегий Баратынского: «Ропот», «Разлука», «Уныние», «Разуверение», «Безнадежность», «Признание», «Оправдание», «Ожидание», «Смерть», «Ропот» — фиксируют определенное состояние духа. Эти глагольные субстантивы передают движение мысли и чувства, выраженное в слове-понятии. Уже в одной из ранних элегий «Ропот» поэт признается: «Всё мнится счастлив я ошибкой, // И не к лицу веселье мне». И тут же с психологической точностью определено состояние «больной души»: «С тоской на радость я гляжу...»

Парадоксы настроений — следствие парадоксов мысли. Каждая элегия раздвигает пространство интеллектуальной рефлексии. И «песня грустного содержания» в большом контексте лирики Баратынского становится историей человеческих чувств, монологом о жизни, элегией-думой. Когда читаешь элегию «Череп», то не покидает ощущение, что это монолог нового Гамлета, русского Гамлета.

Одна из важнейших философских тем элегий Баратынского — тема борения человека с судьбой. То, что в балладах Жуковского было погружено в атмосферу экстремальных, фантастических ситуаций и сюжетов мировой поэзии, в элегиях Баратынского становится признаком современности, духом времени. «Рок суровый», «судьбина», «судьба», «рок злобный», «фортуна слепая», «жребий», «тяжелая судьба», «судбины гнев», «всевидящая судьба» и т.д. — вся эта палитра определений наполняется рефлексией современного человека. Экзистенциальный подтекст этой темы связан и с гамлетизмом поэта, для которого, как и для другого его современника Лермонтова, «порвалась цепь времен». Сомнение в общественных ценностях, в счастье и благополучии подчеркнуто обилием вводных слов: «быть может», «кажется», «чудится», «мнится», передающих призрачность реальности.

Другой особенностью метафизического стиля лирики Баратынского является обилие слов с приставками «без — бес» и «раз — рас»: **бесплодный**, **бездейственный**, **бесчувствие**, **безна-**

дежность, **безочарование**, **безвеселье**, **безжизненный**, **безмолвный**, **безмятежный**, **беспокойный** и **разуверение**, **разлука**, **размолвка**, **расставание**, **расслабление**, **разочарование**, **развеять**, **рассеивать**, **раздельный** и др. Неполнота чувств и духовного бытия зафиксирована словами с первой приставкой, момент душевного разлада, распада духовных и коммуникативных связей отражен во второй группе слов. А в своей совокупности все эти слова-концепты передают драматизм и напряженность существования, философию экзистенциального выбора и состояние духовного и общественного безвременья.

Онирическое пространство элегий Баратынского не уход от жизни в царство сладких снов, хотя в своей программной элегии, ставшей классическим романсом, «Разуверение» поэт заявляет: «Я сплю, мне сладко усыпление...», а усталость и болезнь души, плата за иллюзии. В стихотворении «Дорога жизни» эта сновидческая философия сформулирована с наибольшей отчетливостью:

В дорогу жизни снаряжая
Своих сынов, безумцев нас,
Снов золотых судьба благая
Дает известный нам запас:
Нас быстро годы почтовые
С корчмы доводят до корчмы,
И снами теми путевые
Прогоня жизни платим мы.

В послании «Богдановичу», осмысляя пути современной поэзии, свое место в ней, с афористической точностью в пределах одного стиха и одного предложения Баратынский формулирует свое творческое кредо: «Что мыслю, то пишу». Пространство мысли в элегиях Баратынского — это комплекс философских тем, экзистенциальных проблем, метафизического языка. Но главное, что всё это слито в единство, спаяно силой поэтического чувства. Вот лишь один пример — стихотворение «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 всё имел, лишился вдруг всего;
Лишь начал сон... исчезло сновиденье!
Одно теперь унылое смущенье
Осталось мне от счастья моего.

Восьмистишие как музыкальная октава, три предложения как философская триада фиксируют процесс развития чувства-мысли. Заглавие и первое слово элегии, существительное и глагол как звенья одной цепи через приставку «раз — рас» воссоздают ситуацию разлуки-расставания. И в этой ситуации уже заложен драматизм и напряженность разрыва с прошлым, с иллюзиями, столкновения жизни и мига, очарования и разочарования. Первое звено — лишь звено общей цепи, где разрыв чувств и состояние расставания, философия разлуки не умозрительные абстракции, а мучительное воссоздание глубинной связи прошлого и настоящего, счастья и несчастья, любви и ее утраты. Каждое слово-понятие первого предложения не просто повторяется, но и усиливается через тавтологические, анафорические приемы: *на миг — на краткий миг, словам любви внимать не буду я — не буду я дышать любви дыханьем*. Противительно-отрицательные конструкции второго предложения (*всё имел — лишился вдруг всего, начал сон — исчезло сновиденье*) обостряют эти повторы и придают им бытийный смысл. Последнее предложение как стон и реквием по утраченному (восьмикратное «о» и двойное «у» аллитерационно подчеркивают это состояние) — заключительное звено в цепи разлуки, каждый этап-период которой не разъединяет, а соединяет в воспоминании, в рефлексии расстающихся, но еще не расставшихся.

Мысль, ставшая переживанием — так можно определить своеобразие поэтической рефлексии Баратынского. Элегии поэта воссоздают сам процесс развития мысли, ее текучесть и изменчивость. «Разлука», как и многие другие произведения Баратынского, имеет две редакции: 1820 и 1827 гг. В первой редакции текст был вдвое больше (16 стихов) и пронизан вопросами, которые тормозили развитие чувства-мысли. Оставив почти без

изменения последнее четверостишие, поэт отбросил начальные 12 стихов, заменив их столь же емким четверостишием. Два четверостишия соединились как единое целое, сконцентрировав в себе атмосферу разлуки и ее переживание. Тексты Баратынского живут во времени, зримо передавая подвижность мысли поэта, его поэтическое взросление.

Сборник «Сумерки»

Два прижизненных сборника стихотворений Баратынского 1827 и 1835 гг. не только вехи его творческой биографии, но и этапы его становления как поэта-мыслителя. На смену жанровому принципу приходит тенденция к обозначению внутренней связи стихотворений, выделению своеобразных «тематических сгустков», что позволяло создать «верный список впечатлений». Здесь, по замечанию исследователя, «впервые применены художественные приемы, которые более целенаправленно были использованы Баратынским в «Сумерках»»¹²⁰.

Само заглавие этого последнего и итогового сборника 1842 г. глубоко концептуально. В отличие от романтической традиции «вечеров» и «ночей», ориентированных на особую символику времени суток, состояние переходности и духовного прозрения, у Баратынского «сумерки» не столько хронотопное понятие, сколько духовное и душевное состояние. Как и в «Стихотворениях Михаила Лермонтова» (любопытно, что в обоих сборниках по 26 произведений), в центре сборника Баратынского — образ эпохи безвременья, своеобразных сумерек эпохи.

Судьба поэта и человека в эпоху железного века (именно этот образ открывает сборник «Век шествует путем своим железным») определяет раздумья автора «Сумерек». Уже в посвящении к сборнику, стихотворении «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» вопрос о жизни и судьбе становится определяющим. «Вам приношу я песнопенья, // Где отразилась жизнь моя...»,

¹²⁰ Фризман Л.Г. Поэт и его книги // Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 533.

«Куда вы брошены судьбами...», «Что вам дарует Провиденье?», «От вас отвлечь судьбы суровой // Удары грозные хочу...» — такая концентрация экзистенциальных мотивов не кажется случайной.

Образ всевидящей судьбы, получившей свое кульминационное развитие в элегии «Признание» («Даем поспешные обеты, // Смешные, может быть, всевидящей судьбе»), в «Сумерках» уже не только образ частной жизни, но и общественно-философское состояние. Философия современного бытия рождает особую образную концентрацию слов и понятий с семантикой безжизненности, бессмысленности, бесплодности: «немая глушь», «безлюдный край», «бесплодные дебри», «бессмысленная вечность», «безжизненный сон», «венец пустого дня», «...тощая земля // В широких лысынах бессилья», «грядущей жатвы нет», «мертвящий душу хлад». Каждое стихотворение сборника — звено в этой общей поэтической картине «дряхлающего мира».

Поэт (а инициальное стихотворение имеет символическое заглавие «Последний Поэт») в этом мире лишен отклика, отзвучивания. Образ «уха мира» вбирает в себя всю палитру немоты и глухоты, безответности. «Но не найдет отзвучивания тот глагол, // Что страстное земное перешел», «Но нашей мысли торжищ нет, // Но нашей мысли нет форума!..» — эти поэтические афоризмы воссоздают состояние трагического одиночества поэта и человека. «Я дни извел, стучась к людским сердцам <...> Ответа нет!» — констатирует поэт уже в конце своего жизненного пути.

Стихотворение «Бокал», сопрягающее память о вакхических песнях, «братии шумной» и состояние одиночества, «одинокое упоенья», формирует образ «пророка в немотствующей пустыне». И этот пророк не пушкинский, к которому обращен «Бога глас» «Глаголом жги сердца людей», а лермонтовский, который тоже живет в пустыне, заброшен камнями и слышит вдогонку голос толпы: «Глупец, хотел уверить нас, // Что бог гласит его устами!»

Немотствующая пустыня — этот общественно-философский тоpos, передающий одиночество, немоту (а согласно «Толковому словарю живого великорусского языка» В.И. Даля вообще лишенный речи), — отражает трагедию разрыва человеческих

связей, коммуникативных отношений. В этом топосе безмолвия и одиночества леймотивным становится мотив тоски. «Тоскующая души», «изнывающая тоской», «воплъ тоски великой» — не просто психологические состояния, но и субстанциальные понятия, формирующие бытийную картину мира.

«Последний Поэт» — «Недоносок» — «Бокал» — «Осень» — «Рифма» — эти четко номинированные тексты, созданные в разные годы, приобрели в сборнике внутреннюю связь. Занимая в книге «песнопений» 2, 8, 13, 24, 26-ю позиции, они скрепляют философскую и поэтическую рефлексию прежде всего образом времени. «Век шествует путем своим железным», «Блестит зима дряхлеющего мира», «Клич враждующих народов», «Гром войны и крик страстей», «Роковая скоротечность», «О бессмысленная вечность!», «Пошлой жизни впечатленья», «В немотствующей пустыне», «Зима идет, и тощая земля // В широких лысинах бессилья», «Но в нем тебе грядущей жатвы нет!» — каждая из этих характеристик и все они вместе создают картину эпохальных сумерек. Не случайно в «Последнем Поэте», по существу, открывающем сборник, и в «Рифме», его венчающем, возникает образ золотого века античности как антитезы железного века и одновременно воссоздано его разрушение.

Мир сумерек в книге Баратынского экзистенциален: в нем борец с судьбой («В день ненастный, час гнетучий // Грудь подымет вздох могучий...»), самоопределение («Где, другу мира и свободы, // Ни до фортуны, ни до моды, // Ни до молвы мне нужды нет...»), жизненная позиция («Ныне мысль моя не сжата // И свободны сны мои...»), эстетическое кредо («Всё мысль да мысль! Художник бедный слова!...»). Он антропологичен: за судьбами последнего Поэта, Недоноска, отрока сладкогласного, художника-мыслителя, бедного старца, скульптора, Алквиада, Ахилла открывается история страстей человеческих и формируется оригинальный образ героя-антигероя нашего времени.

Поэт, не преклонивший «гордой главы», «боец духовный, сын купели новых дней», подобный Ахиллу, отрок сладкогласный, полный весенних предчувствий, скульптор, устремивший свой пламень и полет к сотворению красоты, — каждый из этих героев открывает пространство мысли, противостоящей мерт-

вящему душу «хладу». И тем не менее одно из программных и центральных стихотворений сборника — «Недоносок» отражает трагедию метаний современного человека, его недоволенность в окружающем мире. Подобно лермонтовскому Демону, Недоносок «из племени духов», наделенный крыльями, подобно ему он мечется между небом и землей. Но на смену лермонтовскому герою-титану приходит «бедный дух», «ничтожный дух», который «мал и плох». Так же, как и Лермонтов, Баратынский очеловечил своего антигероя: в его «крылатом вздохе», «унылом вопле», «изнывающей тоске» он раскрыл власть времени и судьбы над миром человеческого бытия.

Сборник «Сумерки» — замечательный опыт философской лирики, поистине лебединая песня русского романтизма. «Острый луч» мысли вскрывает субстанциальные проблемы бытия и времени, но облакает их в плоть глубоких, драматических переживаний. Две «Осени» Пушкина и Баратынского глубоко, генетически взаимосвязаны. В них подспудно звучит один и тот же вопрос: «Куда ж нам плыть?», и в этом смысле, по словам Ю.М. Лотмана, «подобно библейскому Моисею, Пушкин и Баратынский подвели свой народ к границе обетованной цели, но им не суждено было перейти ее; не перешли ее и мы. Нам всё еще предстоит сделать этот рывок из пустоты на землю нового мира»¹²¹.

Поиск этого нового мира как выход из духовного кризиса отчетливо обозначился в последних стихотворениях Баратынского: «На посев леса», «Пироскаф», «Дядьке-Итальянцу», пронизанных надеждами увидеть «Элизий земной». Но судьба сыграла с поэтом злую шутку: увидев Италию, Неаполь, с которым было связано популярное изречение «Увидеть Неаполь — и умереть», 29 июня 1844 г. Е.А. Баратынский скоропостижно скончался именно в Неаполе.

«Поэзия таинственных скорбей» — так сам поэт в одном из итоговых своих стихотворений «На посев леса» обозначил дух своего творчества. Но ее пафос — в поиске новых путей лирики,

¹²¹ Лотман Ю.М. Две «Осени» // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 520.

в формировании языка поэзии мысли. И эту эстафету подхватит не только ближайший его современник и родственник Ф.И. Тютчев, но и всё направление русской философской поэзии XX в. — от А. Блока до И. Бродского.

В «Нобелевской лекции» 1987 г. Иосиф Бродский скажет: «Великий Баратынский, говоря о своей Музе, охарактеризовал ее как обладающую «лица необщим выраженьем». В приобретении этого необщего выражения и состоит, видимо, смысл индивидуального существования, ибо к необщности этой мы подготовлены уже как бы генетически. Независимо от того, является ли человек писателем или читателем, задача его состоит прежде всего в том, чтоб прожить свою собственную, а не навязанную или предписанную извне, даже самым благородным образом выглядящую, жизнь»¹²². В 1987 г. эти слова прозвучали столь же актуально, как и в 1829 г., когда было написано стихотворение Баратынского «Муза».

¹²² Бродский Иосиф. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы: в 2 т. Минск, 1992. Т. 2. С. 452.

Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума»

Эпоха создания комедии. Традиция и новаторство. Смысл заглавия и жанровая специфика. Структура действия и принципы создания характеров. Чацкий как «первый страдалец русской сознательной жизни». «Народ действующих лиц». Стиль и стих комедии

Эпоха создания комедии. Грибоедов и декабристы

Александр Сергеевич Грибоедов (1795 или 1790—1829) — тип ренессансной личности. Он проявил себя в математике, был музыкально одарен, оставив популярный «Вальс Грибоедова», владел многими иностранными языками, был талантливым дипломатом, много сделавшим для налаживания отношений России с Персией, писал стихи, драматические произведения, прозу.

Но в истории русской словесной культуры Грибоедов, «литературный однодум» (Н.К. Пиксанов), — прежде всего автор комедии «Горе от ума», которую воспринимали не только как художественный текст, органическую часть театрального репертуара, но и как акт русского общественного и философского сознания, своеобразный «поведенческий текст».

Комедия возникала в самом горниле гражданской экзальтации 1820-х годов, в преддекабристскую эпоху. В эти годы, 1822—1824-й, Грибоедов вынашивает свой замысел комедии (по одной из мемуарных легенд он явился ему во сне), создает разные варианты и редакции, текст распространяется в списках. Рождение первых декабристских обществ и дворянской оппозиции, формирование молодой русской интеллигенции, раскол общества, предгрозовая обстановка, становление романтизма и выработка оригинальной философии, утверждение особой миссии слова — всё это не могло не отразиться в конфликте, сюжете, характерологии, стиле грибоедовской общественной комедии.

Тема «Грибоедов и декабристы» давно привлекала внимание исследователей и даже определила заглавие одного из трудов, принадлежащих известному историку М.В. Нечкиной. Хотя писатель не принадлежал ни к одному тайному обществу, но был дружен со многими декабристами, нередко высказывая сочувствие их идеям, хотя и не разделял их политической позиции. Грибоедов даже привлекался Следственной комиссией после восстания 14 декабря 1825 г., но был освобожден из-за отсутствия улик.

Декабристские идеи приписывались и герою грибоедовской комедии Александру Андреевичу Чацкому. Его монологи, особенно знаменитый «А судьи кто?», насыщенные словами-сигналами, ораторскими интонациями, гражданским пафосом, вполне вписывались в общий идейно-стилистический строй декабристской поэзии. Не случайно А.И. Герцен прямо назвал героя грибоедовской поэзии декабристом. В статье «Новая фаза русской литературы» он писал: «... это — *декабрист*, это — человек, который *завершает* эпоху Петра I и силится разглядеть, по крайней мере на горизонте, обетованную землю... которой он не увидит»¹²³.

Дух времени разлит в воздухе комедии. Постоянные намеки на атмосферу аракчеевщины в армии, слова Хлестовой о «расколе и безверии» в Педагогическом институте, почти бытовые ругательства в фамусовском обществе: вольтерьянец, якобинец, фармазон, карбонарий — всё это отзвуки общественной жизни 1820-х годов.

Но общественный, декабристский подтекст комедии не определяет ее пафос и ее смысл. Чацкий, «первый страдалец русской общественной жизни», концентрирует в себе прежде всего философскую проблему времени вообще и русской жизни в частности — идею национального самосознания, то, что афористически точно выражено в заглавии комедии — «горе от ума».

¹²³ Герцен А.И. Эстетика. Критика. Проблемы культуры. М., 1987. С. 470. *Курсив автора.*

Новаторство Грибоедова

Первоначальное название — «Горе уму» носило почти лозунговый характер как отражение своеобразного похода против ума и имело однонаправленный смысл. Окончательное заглавие скрывало бóльшую амбивалентность и антропологический подтекст. Оно ориентировано на человеческие отношения, вскрывая природу раскола в обществе. Это горе и умного человека, вступившего в столкновение с большинством, с фамусовским обществом, но одновременно это и нарушение спокойствия, консервативных устоев самого общества. Открытый финал комедии, где все несчастны (каждый по-своему): бежит из дома Фамусова, из Москвы оскорбленный в своих чувствах Чацкий, страдает обманутая Молчалиным Софья, да и сам Молчалин на грани крушения карьеры, встревожен Фамусов, боясь общественного осуждения — обостряет ситуацию «горя от ума», выявляет в ней полисемантику смыслов.

Грибоедов дал новое толкование самому понятию ума. Провосветители считали понятия ума и счастья почти синонимичными. Уже Вольтер усомнился в этом, раскрыв в философской повести «Кандид» крушение этих иллюзий. Романтики остро выразили трагизм странного, не понятого обществом чудака. Умный человек в их понимании — страдалец, изгой. Глупость, серость, филистерство становятся залогом бытового счастья, дают возможность глупому считаться благоразумным. На смену уму приходит благоразумие, трезвый расчет, карьеризм. Умный же человек нередко объявляется сумасшедшим, а часто таковым и становится.

Сама тема ума считалась несценической, во всяком случае некомедийной. «Горе от кареты», «Горе от нежного сердца», «Горе от тёщи» — в названиях этих популярных водевилей горе соотносилось с бытовой ситуаций, с чувствами, но не с умом. «Хвастун», «Говорун», «Ядовитый», «Мизантроп» — героями этих комедий были аномальные люди, замкнутые в мире своих чувств, эгоцентрики.

Новаторство Грибоедова заключалось в том, что ум в его комедии стал выражением национального разума, нового само-

сознания, а его герой, носитель этого ума, обрел статус героя своего времени, в котором можно было усмотреть черты не только декабриста, но и романтика, и вольнодумца, и философа. Он прежде всего носитель нового мышления, связанного с рождением поколения молодой русской интеллигенции.

В заглавии — ключ к жанровой специфике Грибоедовского произведения, его драматической, даже трагической составляющей. Это именно горе, «милльон терзаний» (как точно определит содержание «Горя от ума» И.А. Гончаров в одноименной статье), т.е. ситуация драмы. Но сам Грибоедов однозначно и без колебаний называл свое детище комедией, очень точно почувствовав вибрацию смеха и слез, природу высокой комедии. Главный герой комедии молод. Но молодость в комедии не только и даже не столько возрастное понятие: Молчалин и в молодости стар. Молодость — состояние духа, выражение пробудившегося национального самосознания. Смех Чацкого — источник его молодости и внутренней силы духа, и в этом смысле он победоносен. Этот смех — не зубоскальство, не мизантропия, не месть за поруганное чувство. В смехе Чацкого есть горечь, ирония, насмешка, но главное в нем — игра ума, чувство нового, духовное самостояние и общественное самосознание. Он побеждает «качеством новой силы» (И.А. Гончаров). Природа этого смеха — важнейший жанрообразующий признак «Горя от ума» как высокой комедии.

О композиции комедии

Одним из самых распространенных и стойких обвинений, предъявляемых Грибоедову как автору комедии его современниками, было замечание об отсутствии стройного и продуманного плана. Причем это обвинение предъявлялось как друзьями, так и недругами. Об этом писали Катенин и Пушкин в доброжелательных откликах; об этом же говорил и один из первых недоброжелателей Грибоедова известный водевилист А.И. Писарев на страницах журнала «Вестник Европы»: «Можно выкинуть каждое из лиц, заменить другим, удвоить число их — и ход пье-

сы останется тот же. Ни одна сцена не вытекает из предыдущей и не связывается с последующею. Перемените порядок явлений, переставьте номера их, выбросьте любое, вставьте что хотите, и комедия не переменится. Во всей пьесе нет *необходимости*, стало, нет *завязки*, а потому не может быть и *действия*»¹²⁴.

Современники не увидели в комедии Грибоедова внутренне-го единства, хотя, казалось бы, было сохранено так называемое «триединство»: места (фамусовский дом), времени (один день), действия (любовный треугольник). Но это тоже было кажущееся следование традиции: дом превращался в пространство не только Москвы, но и всей России; один безумный день становился символом эпохи, да и любовный треугольник состоял из сплошных углов и был не столько любовный, сколько идеологический: все оказались у разбитого корыта, не было даже и намека на счастливый финал.

А вот с внутренним единством дело обстояло еще сложнее: в комедии его и не было, а существовало две линии развития действия и сюжета. Когда Писарев упрекал Грибоедова в отсутствии связи, т.е. плана, он разумел одно из двух: или единую любовную интригу, или последовательно выдержанное правоописательное сатирическое задание. В комедии Грибоедова есть и то другое, но глубинно взаимосвязанное, и классическое истолкование подобного синтеза дано И.А. Гончаровым. «Две комедии, — писал он, — как будто вложены одна в другую: одна, так сказать, частная, мелкая, домашняя, между Чацким, Софьей, Молчалиным и Лизой; это интрига любви, вседневный мотив всех комедий. Когда первая прерывается, в промежутке является неожиданно другая, и действие завязывается снова, частная комедия разыгрывается в общую битву и связывается в один узел»¹²⁵.

Композиция комедии — ключ к пониманию этого парадокса «внутренней формы», а посему обратимся к ее рассмотрению. В «Горе от ума» четыре действия. И это тоже был повод

¹²⁴ Цит. по кн.: Пиксанов Н.К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971. С. 249. *Курсив автора статьи.*

¹²⁵ Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 45.

для недоумения современников: почему не традиционные и узаконенные пять? Прежде всего грибоедовская комедия ощутимо делится на две диалектически взаимодействующие части. В первой половине (первое и второе действия) преобладает комедийное начало, основанное на любовной интриге, и потому эти действия сравнительно мало населены. Во второй половине (третье и четвертое действия) господствует общественная комедия, и эти действия представляют читателю и зрителю, по остроумному замечанию П.А. Вяземского, «народ действующих лиц»¹²⁶. Но общественная тема не возникает с началом 3-го акта, а любовная не завершается с концом 2-го. Столкновение Чацкого с фамусовской Москвой начинается с первого же появления его на сцене: сначала в разговоре с Софьей с шуточных эпиграмм в адрес знакомых («Ну что ваш батюшка, а тетушка? Всё девушкой, Минервой?»). Во втором действии усиливается до раздраженной интонации («И точно, начал свет глупеть, // А судьи кто?»). В третьем действии оно достигает кульминации и катастрофически разрешается в четвертом («Не образумлюсь, виноват...») в результате встречи с Репетиловым, случайно подслушанного разговора Софьи с Молчалиным и объяснения с Софьей. Таким образом, по эмоциональному напряжению и интенсивности центр тяжести общественной комедии приходится на два заключительных действия, но материал для этого ощущения содержится уже в двух первых актах.

Те же самые этапы, с некоторой разницей в композиции и темпе, проходит любовная интрига. При этом пространство ее наибольшей интенсивности — первое и второе действия. Именно они перенасыщены интригующим всех героев вопросом: «Который же из двух?»: для Фамусова — Молчалин или Чацкий, для Чацкого — Молчалин или Скалозуб. Намечаются два любовных треугольника: драматический — Софья, Молчалин, Чацкий и почти водевильный — Лиза, Фамусов, Молчалин, которые дополняют и уравнивают друг друга. Причем любовно, что они тождественны по своим драматургическим свойствам — и в том и в другом двум неудачным соперникам

¹²⁶ Современник. 1837. Т. 5. С. 70.

противостоит счастливый третий: Софья, отвергающая Чацкого и Скалозуба, любит Молчалина, а Лиза, отклоняющая домогательства Молчалина и Фамусова, признается: «А я... одна лишь я любви до смерти трушу. — // А как не полюбить буфетчика Петрушу!» Это финальная реплика второго действия, а далее любовная интрига идет на спад: «пелена спала с глаз». Любовная интрига разрешается одновременно с общественной драмой в финале комедии. Такова примерно диалектика двух крупных частей текста.

В свою очередь, каждое действие делится на две относительно самостоятельные картины, причем эти картины расположены таким образом, что в пределах всей комедии в центре находятся общественные картины, обрамленные любовными. Каждый герой участвует в двух действиях, живет в двух пространствах. Это можно представить в следующей таблице:

I действие

1—6 явл.

Любовная интрига
(Софья и Молчалин)

7—10 явл.

общественная комедия
(появление Чацкого)

II действие

1—8 явл.

Общественная комедия
(Чацкий и Фамусов)

9—14 явл.

любовная интрига
(терзания Чацкого)

III действие

1—8 явл.

Любовная интрига
(Чацкий — Софья — Молчалин)

9—22 явл.

общественная комедия
(бал, клевета)

IV действие

1—9 явл.

Общественная комедия
(интермедия Репетилова)

10—15 явл.

любовная интрига
(развязка; Софья и Чацкий)

Таким образом, общий план пьесы классически строен: в основе композиции — соотношение, переплетение любовной интриги и общественной драмы Чацкого, которые не только взаимодействуют, но и ритмично чередуются, подобно опоясывающим рифмам в двух четверостишиях: abba и abba. Общий композиционный принцип «Горя от ума» можно определить как закон художественной симметрии или как принцип зеркальной композиции. В подобной архитектонике пятый акт оказался излишним, так как он нарушал гармоническое единство двух линий. Вместе с тем четырехактность обладала содержательным смыслом: комедия завершалась открытым пространством, ее герой уходил в жизнь духовным победителем.

Говоря о догрибоедовской комедии (а здесь прежде всего нужно назвать имена Сумарокова, Фонвизина, Капниста), нужно заметить, что ее конфликт рождался из столкновения бытового и бытийного начал, которое определяло наличие двух типов художественных образов: сатирических, нравоописательных и героев-идеологов или любовников. И если первые в традиции сатиры имели фактуру, объемность, ярко выраженную индивидуальность, то вторые в традициях одического мирообраза были бесплотны и резонерствовали.

Мир героев в комедии и проблема положительного героя

Через синтез любовной и общественной комедии Грибоедову удалось очеловечить своего положительного героя, придать его слову не только ораторское звучание, но и живую плоть человеческой страсти. Изменился сам статус положительного героя.

Если фонвизинские Стародум, Правдин, Милон живут в слове, то Чацкий превращает слово в «поведенческий текст»; он уплотняет слово через соотношение с «миллионом терзаний». Чацкий деятелен. «Он вечный обличитель лжи, запрятавшийся в половицу «Один в поле не воин». Нет, воин, если он Чацкий, и притом победитель, но передовой воин, застрельщик и — всегда жертва»¹²⁷. В этой гончаровской характеристике точно выявлен масштаб личности Чацкого, его общественный темперамент и обозначена природа его жизненной силы. Он «страдалец русской сознательной жизни», и его страдания сопрягают сферу общественного бытия, философию самосознания и самостояния с глубоким человеческим чувством, разочарованием в любви.

Такой же трансформации подвергается и образ героини, который в догрибоевской комедии был лишен живых чувств и мыслей и выступал в роли безропотной жертвы. Достаточно с этой точки зрения сравнить Софью в фонвизинском «Недоросле» и ее тёзку из «Горя от ума». Софья у Фонвизина почти бесплотна и бессловесна: ее участие в действии сведено к минимуму. Всё за нее решают другие.

Софья у Грибоедова — яркая индивидуальность. Рано лишившись матери, она не только хозяйка дома, но и хозяйка своей судьбы. Ее конфликт с Чацким — не только любовное соперничество, но и столкновение характеров: как метко определил Гончаров, «нашла коса на камень». И продолжая ее характеристику, сравнивая ее с пушкинской Татьяной, автор «Миллона терзаний» резюмирует: «Вообще к Софье Павловне трудно отнестись не симпатично: в ней есть сильные задатки недюжинной натуры, живого ума, страстности и женской мягкости. Она загублена в духоте, куда не проникал ни один луч света, ни одна струя свежего воздуха. Недаром любил ее Чацкий»¹²⁸.

Еще Пушкин заметил, что «Софья начертана не ясно: не то <----->, не то московская кузина»¹²⁹. Между тем для Грибоедова изначально была ясна ее роль и место в комедии. Он ее сравни-

¹²⁷ Гончаров И.А. Собр. соч. Т. 8. С. 42—43.

¹²⁸ Там же. С. 39.

¹²⁹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. XIII. С. 138.

вал с ферзём и пояснял: «Ферзь тоже недовольна своим Сахаром Медовичем», имея в виду ее отношения с Молчалиным. Если вспомнить, что в шахматной партии ферзь — наиболее маневренная фигура, и от его позиции во многом зависит исход игры, то очевидно, что для Чацкого-короля Софья-ферзь заняла неблагоприятную позицию на другой стороне. Но победителя в этой партии быть не может.

Своей независимостью она отличается от окружающего общества, от своей свиты. Она сама выбирает Молчалина, заведомо идя на мезальянс. Она, обманувшись в своем чувстве, обвиняет прежде всего себя. Вместе с тем она ловко обманывает отца, проведя ночь с Молчалиным, именно она мстит Чацкому, пустив клевету о его сумасшествии. Можно сказать, что она отличается от окружающих как индивидуальность, но сближается с ними как тип, порождение фамусовского общества. Грибоедову через переплетение в ней личной истории и общественной психологии удалось показать незаурядность и независимость характера, но вместе с тем выявить ее зависимость от общественных условий и догм. И в этом смысле она проиграла свою жизненную партию Чацкому. В открытом финале комедии Чацкий устремлен в будущее; она осталась в прошлом, в замкнутом пространстве и нравственном тупике. Это и определяет драматизм ее образа.

Грибоедову удалось благодаря органическому переплетению двух комедий — личной и общественной — создать новый тип высокой комедии, общественно-философскую комедию. Социальный разрез современного общества, где каждый герой — отражение духа времени (карьеризма, аракчеевщины, обскурантизма, консерватизма, лицемерия, либеральной болтовни и вместе с тем вольнолюбия, независимости, чести), лишен сатирической установки, хотя элементы сатирического миропонимания важны в характеристике фамусовской Москвы. Вхождение в этот миропонимания нового героя, не только идеолога, но и философа, носителя национального самосознания, меняет природу комедийного пространства.

Во-первых, расширяется само пространство мысли. В атмосфере становления поэзии мысли «Горе от ума» поистине **коме-**

дия мысли. Уже давно замечено, что номинация героев, смысл их значащих фамилий: Молчалин, Тугоуховские, Скалозуб, Фамусов (от лат. fama — молва), Репетилов (от фр. répéter — повторять) — связаны с семантикой говорения и слушания. Но если у них умная мысль не находит отклика, ибо они глухи к разуму: «И слышат, не хотят понять», то Чацкий — воплощение Слова, его мирозидательной силы. Он заставляет своих собеседников не только слушать, но и отвечать. Именно в его диалогах с Фамусовым, Скалозубом, Молчалиным, Горичем, Репетиловым раскрывается их философия существования. Фактурный, бытовой герой превращается в идеологического противника. Происходит не только сшибка характеров, но и столкновение взглядов, позиций.

Чацкий — катализатор умственной атмосферы в комедии, ее философской подосновы. Он поистине «ратник Света». Эпитет, употребленный Гоголем по отношению к «благородному лицу» русской комедии, реализуется с первых слов Чацкого: «Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног» до его последней реплики: «Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету, // Где оскорбленному есть чувству уголок» (курсив автора. — А.Я.). Свет Чацкого — это прежде всего свет его слова и мысли.

Во-вторых, в комедийном пространстве «Горя от ума», где особую роль играет драматическое начало, существенно варьирование мирозобраза, ибо от серьезного до смешного один шаг. Многочисленные двойники героев, внесценические персонажи — зеркала, отражающие весь спектр настроений и философии жизни. Зеркальные преломления пародийны. Чацкий и Молчалин, Чацкий и Горич, Чацкий и Репетилов — каждое из этих соотношений имеет свой отблеск зеркального отражения и преломления. Все они представители молодого поколения, но сколь различна их жизненная философия.

Молчалин не только соперник Чацкого на любовном поприще. Он его идеологический оппонент и противник. Его философия молчания — вовсе не смирение и аскеза, а тихое, почти незаметное, но циничное утверждение своих амбициозных притязаний. Ради карьеры он готов переступить через всё и всех. «Умеренность и аккуратность» — на словах, на деле — лицемерие,

обман, безнравственность, что проявится в отношениях с Софьей, наглость с Лизой, самоуверенность — в диалоге с Чацким. 3-е явление третьего действия не столько поединок за Софью, сколько идейная дуэль. Ее острота проявляется в рапирности выпадов, скрытой иронии и «подколах». Молчалин именно здесь зримо обнажает свое нутро: он, зная драматическое положение Чацкого на любовном поприще, пытается унижить его морально, растоптать нравственно. Его позиция — позиция хозяина положения, потенциального победителя. Грибоедовский Молчалин, относящийся к разряду отрицательных персонажей, лишен особой внешней фактурности, сатирической заостренности. Он не просто носитель консерватизма и архаики. Его философия — это философия нового типа русской общественной жизни, философия карьериста, лишённого нравственных принципов.

Платон Горич — другая разновидность современного типа. Он не просто банальный подкаблучник. Его горе тоже имеет общественный подтекст: имя словно акцентирует связь жизни и философии. Но горе Горича не от ума, а от предательства идеалов молодости. Его «забытая мелодия для флейты»: «На флейте я твержу дуэт // А-мольный...», «От скуки будешь ты свистеть одно и то же», «Да, брат, теперь не так...», «Теперь, брат, я не тот...» — напоминание о том, что возратить уже невозможно: «Эх, братец! славное тогда житье-то было». Полное подчинение жене — отражение не только безволия, но и примирение с действительностью, с миром фамусовской Москвы. Чацкий лишь на минуту может оживить воспоминания Горича, но пробудить его уже нельзя. И хотя бывший друг сомневается в безумии Чацкого, противостоять клевете он даже и не пытается.

Фигура Репетилова в комедии явственно выделяется своим особым положением. Не принимая видимого участия во всем действии комедии, этот персонаж, подобно метеору врывающийся в самый ее финал, вызывает столь значительное в сюжетно-действенном плане изменение ее развязки, что это привлекает особое внимание к явлению Репетилова в доме Фамусова.

Традиционно сцены, связанные с ним (д. IV, явл. 4—9), называют «интермедией Репетилова». Это действительно интермедия, но только как бы переместившаяся из антракта в акт и

благодаря этому приобретшая некоторую, вообще-то не свойственную интермедии связь с основным драматургическим действием. Это общественно-философская интермедия в пределах комедии мысли.

Конечно, Репетилов — пародия на Чацкого, но важны функции пародийности. Ведь странно то, что происходит финальная дискредитация высокого героя. Говоря о возникающих аналогиях между ними, можно отметить и появление обоих героев, первые их реплики, их монологи; бегство от Чацкого в финале третьего действия («Но все оставили меня...») напоминает ситуацию Репетилова в конце его интермедии («Чуть из виду один, гляди уж нет другова...»).

Репетилов быстро отождествляет себя с Чацким: «Мы с ним... у нас... одни и те же вкусы». Его так же как и Чацкого, не признают своим и даже почти считают сумасшедшим. Так Хлёстова, проведя параллель с Чацким, прямо в глаза заявляет ему: «Так бог ему судил, а впрочем // Полечат, вылечат авось; // А ты, мой батюшка, неисцелим <...> // Прощайте, батюшка, пора перебежаться». В своей финальной реплике: «Поди, сажай меня в карету, // Вези куда-нибудь» Репетилов в сниженном варианте предвосхищает знаменитые слова Чацкого: «Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету, // Где оскорбленному есть чувству уголок! — // Карету мне, карету!»

В пародии тесно переплетены комедия и трагедия, но смысл интермедии Репетилова не дискредитация высокого героя, его идеологии, хотя и принцип Репетилова «Шумим, братцы, шумим!», и круг его друзей, «ужасных либералов» из Английского клуба провоцируют на подобные мысли. Главное для Грибоедова другое: Чацкий увидел себя со стороны. Наблюдая Репетилова из швейцарской, он впервые осознает свою собственную позицию в доме Фамусова. Репетилов, отождествлявший себя с Чацким при полном и единодушном согласии окружающих, преподносит себя высокому герою в качестве его собственного отражения в кривом зеркале общественного мнения. Именно под влиянием пародийного двойника, лжелиберала Чацкий совершает акт самосознания. Тому свидетельство его слова после отъезда Репетилова: «Глядел, и видел, и не верил!», «Слепец! Я в ком искал

награду всех трудов!», «Так, отрезвился я сполна, // Мечтанья с глаз долой и спала пелена». Если до репетиловской интермедии Чацкий был унижен и оскорблен, то, слушая и наблюдая репетиловскую суету и либеральную спекуляцию, он осознал необходимость активного действия и возрождения. Он покидает дом Фамусова победителем, по собственной воле, отказавшись от всяких связей с этим миром. Сознание своей чужеродности этой среде и понимание того, что истинная сфера его пребывания и действия этой среде внеположна, делает его пребывание в этом доме невозможным. Он обретает энергию движения в пространстве большой жизни; открытый финал комедии — указание на перспективу его духовного и умственного развития.

Таким образом, интермедия Репетилова, не имеющего своего лица: он единственный в комедии лишен имени, а его фамилия определяет способность лишь к повтору, подражанию, знаменует поворотный пункт духовной эволюции высокого героя. Она является зеркалом, в котором высокий герой увидел себя в сниженном, комическом виде — и прозрел. Она стала конденсатором всего действия комедии: в шести явлениях 4-го действия произошло проигрывание драмы героя на уровне фарса и вместе с тем комедийное действие набрало новые обороты в драматическом финале и его открытости. Из одного путешествия Чацкий устремляется в другое, еще неведанное и непредсказуемое. И это предвосхищает судьбу других героев своего времени — Онегина и Печорина.

В пространстве комедийного действия «Горя от ума» существенно важен особый энергетический фон — афоризмы. И дело не в том, что Грибоедов здесь следовал традиции просветительской мысли. В определенном смысле его герой и есть просветитель, «ратник Света». Но афористический слой — отражение национального самосознания, выраженного в слове. В этом отношении комедия Грибоедова стоит в одном ряду с книгой народной мудрости — баснями И.А. Крылова. В афоризмах «Горя от ума», которым Пушкин предрекал судьбу пословиц, — сгустки русской мысли эпохи гражданской экзальтации 1820-х годов. Это и отзвуки патриотических чувств Отечественной войны 1812 г. («И дым Отечества нам сладок и приятен», «Кричали

женщины ура! // И в воздух чепчики бросали!»), и размышления о народе («умный, бодрый наш народ»), и осуждение низкопоклонства перед чужеземным («Чтоб истребил господь нечистый этот дух // Пустого, рабского, слепого подражания», «смесь французского с нижегородским»).

Культурное пространство комедии — это синтез новой философии, нового поведения, нового мышления. Русская высокая комедия обрела в «Горе от ума» масштаб национального самосознания, став не только этапным явлением словесной культуры, но и фактом русского общественного сознания.

Язык и стиль комедии

Все эти открытия Грибоедова определили и новаторство в области драматургического языка. Еще Ю. Айхенвальд, замечательный критик Серебряного века, говоря о новаторстве комедиографа, изящно сказал: «У Грибоедова не стиль, а стилет»¹³⁰. В этом каламбурном сравнении стиля комедии с кинжалом — ощущение искрометности, разящего остроумия, отточенности реплик, остроты движения самого драматического действия.

Своеобразие драматургических реплик Грибоедова — разнообразие их протяженности. По своей длине они 60 типов. 2221 стих комедии вбирает в себя около 70 реплик, динамика которых воссоздает напряженность действия, электрические разряды в сшибке мнений и характеров. Монологи (а здесь приоритет принадлежит главным идеологам — Фамусову и Чацкому) взрываются почти рапирными диалогами, а их отзвуки — в полилогах главной массовой сцены — бала в доме Фамусова, где клевета на Чацкого, рост и развитие этой выдумки могут быть уподоблены «росту снежной лавины»¹³¹. Эта лавина вбирает в себя реплики разных лиц, бытовые сценки,

¹³⁰ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 49.

¹³¹ Тынянов Ю.Н. Сюжет «Горя от ума» // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 358.

вопросы, восклицания, страхи, злословие, формируя стилистическую полифонию.

Этой энергетике стиля способствует и стих комедии — вольный разноstopный яmb, где протяженность стиха — отражение развития действия, своеобразная его ритмическая кардиограмма.

Одним словом, грибоедовская комедия «Горе от ума» стала важным этапом как в развитии жанра высокой комедии, русского театрального искусства, в становлении антропологической универсалии «герой нашего времени», так и в развитии русского национального самосознания.

Басенное творчество И.А. Крылова (1769—1844)

На рубеже двух эпох: два Крылова. Утверждение своего лирического «я» в басне. Бестиарий Крылова и место в нем людей. Сатира, юмор, игра и мораль. Принципы повествования: рассказ и драматическая сценка. Вольный ямб и вольный ритм.

Феномен двух Крыловых

Уникальность творческой индивидуальности Ивана Андреевича Крылова (1769—1844) заключается в том, что он прописан в двух эпохах, является объектом изучения двух историко-литературных курсов — литературы XVIII в. и первой трети XIX в. Существует как бы два Крылова. Один — сатирик, журналист, автор «Почты духов», восточной повести «Каиб», комедий, любовной лирики, шутотрагедии «Подщипа» и даже, правда, не дошедших до нас трагедий «Клеопатра» и «Филомела». Другой — баснописец, автор около 200 басен¹³². Почти 30 лет своей творческой деятельности Крылов посвящает только этому жанру, и именно этим определяет свое бессмертие в истории как русской литературы, так и в области русского общественного сознания.

Поиски Крылова XVIII в. оригинальны, но все-таки они вписываются в общий процесс сатирической журналистики, традицию Новикова, Фонвизина, Радищева и не опережают свое время. Другое дело — басенное творчество. Имея в своем сознании многовековую традицию от Эзопа и Федрa до Лафонтена

¹³² В последнее прижизненное собрание басен в девяти книгах 1844 г. вошло всё созданное в этом жанре на протяжении 1805—1834 гг. — 197 басен; басня «Пёстрые овцы» была исключена цензурой из 7-й книги; итого 198 басен.

и Лессинга, хорошо осведомленный в поисках своих соотечественников от Ломоносова до Дмитриева, он произвел переворот в басенном жанре, превратив его в философию жизни и акт национального сознания. Со своими баснями он не только не потерялся в Золотом веке русской поэзии, в пушкинской эпохе, но и занял в них свое особо место и более того — оказался в центре общественно-философских поисков времени, эстетических его открытий. Масштаб его новаций был столь значим, что все виднейшие деятели эпохи, а среди них были Жуковский, Пушкин, Гоголь, посвятили его басням особые статьи, где прежде всего говорили о его месте в русском национальном сознании, в истории литературного языка и художественного мышления.

Конечно, два Крылова — это больше условность, чем реальность. Без поисков Крылова XVIII в., его открытий в области сатиры и комедии не было бы Крылова-баснописца. Но при всем при том Крылов-баснописец — это порождение и отражение новой эпохи, нового культурного сознания, нового поэтического мышления. Еще в 1788 г. на страницах издававшегося И.Г. Рахманиновым журнала «Утренние часы» девятнадцатилетний Крылов анонимно напечатал несколько басен: «Павлин и Соловей», «Недовольный гостями стихотворец», «Стыдливый игрок», «Судьба игроков», но до 1805 г. больше басен не писал, а написанные не включал в прижизненные собрания сочинений.

Рождение Крылова-баснописца

Эпоха рубежа веков и связанного с ней культурного перелома, затем последовавшие события Отечественной войны 1812 г., патриотического подъема и роста национального самосознания, становление романтизма как формы индивидуального, личностного выражения — всё это та атмосфера, в которой Крылов родился как баснописец, и та почва, которая определила его лицо национального гения, «дедушки Крылова». Басни Крылова стали конденсатором тех процессов национального самосознания, которые сделали их книгой народной мудрости, азбукой и букварем патриотических чувств и национальных идей, эстетиче-

ским лексиконом, путеводителем по бестиарию жестокости и злоупотреблений, глупости сильных мира сего и одновременно русской человеческой комедией.

Около 200 басен, написанных в течение 1805—1834 гг., входили в русское культурное сознание сначала «порционно» как лакомство со страниц русских периодических изданий. За 35 лет (с 1809 по 1844 г.) они вышли семь раз отдельными изданиями, в которых каждый раз добавлялось новое и повторялось старое. Семь прижизненных изданий басен Крылова (1809, 1815, 1819, 1825, 1830, 1834, 1844), сначала в одной книге, затем в шести, семи, восьми, девяти частях (в 1834 г. — двухтомник с иллюстрациями А.П. Сапожникова), становились уже ежедневной пищей русского общества, входили в быт и философию русского читателя, выполняли своеобразную роль учебника житейской мудрости.

Крылов последовательно завоевывал пространство русской басни, вытеснив всех возможных соперников. Когда он входил в русскую литературу со своими первыми баснями, еще был в силе патриарх этого жанра, благословивший его на этом пути И.И. Дмитриев, в белевском уединении в 1806 г. перевел 18 басен (по девять из Флориана и Лафонтена) В.А. Жуковский, напечатавший их в журнале «Вестник Европы», в 1808 г. свой вариант «Сна могольца» из Лафонтена (возможно, в соревновании с Жуковским) создал К.Н. Батюшков; в начале века Денис Давыдов написал три басни-сатиры, не напечатанные при его жизни, иногда «баловались» баснями и другие поэты (В.Л. Пушкин, П.А. Вяземский), но уже после выхода в 1809 г. первой книги басен Крылова ему все уступили дорогу. Он стал королем русской басни, точнее, ее отцом и пастырем.

Басенный канон с традиционными сюжетами, восходящими еще к Эзопу, с звериными персонажами и дидактико-моралистической установкой преодолеть было почти невозможно. Никто из русских предшественников Крылова (ни Сумароков, ни Хемницер, ни Нелединский-Мелецкий, ни А. Измайлов, ни Дмитриев) не сумели этого сделать. Они способствовали развитию языка басни, делали усилия в направлении ее демократизации, искали для нее поэтическую оболочку,

но всё-таки басня оставалась жанром вполне традиционным и периферийным, «безделками».

Басни Крылова в контексте Золотого века русской поэзии

Крылов, и в этом было его главное открытие, вписал традиционный жанр в новые веяния времени, в новый поэтический контекст. Он почувствовал возможность «приручить» басню, т.е. сделать ее формой индивидуального, личностного сознания. Постепенно, но настойчиво он начинает внедрять в ее содержание, а затем и в ее поэтический строй свое «я». Уже в первой книге «я» входит в повествовательную структуру как субъект рассказа: «А я скажу...», «Мне хочется невеждам не во гнев, // Весьма старинное напомнить мненье...», «Я слышал — правда ль?», «Я приведу пример», «Я басней доказать ее намерен вам», «Послушай басенки моей...», «Вы эту басенку прочтите...». «Басня моя», «басенка моя» — это сфера личностного выражения, продолжение самой жизни.

Перефразируя известные слова Жуковского «Жизнь и Поэзия одно», можно сказать, что Крылов уравнивал в правах жизнь, поэзию и басню. Поэтому для него басня — это «пример», «история», «совет», «зеркало», «сравнение и урок», «рассуждение», «быль». Баснописец входит в активный контакт с читателем: «Красавицы! слыхал я много раз...», «Читатель, будь ты сам судьбою...», «Отцы и матери! вам басни сей урок...», «Читатель говорит...», «Читатель! Я бы был не прав кругом...», «Мой милый друг, тебе теперь я молвлю речь...», «Сказать ли на ушко, яснее, мысль мою?», «Читатель, истину любя, // Примолвлю к басне я, и то не от себя...», «Вам пояснить рассказ мой я готов...»

Происходит своеобразная приватизация басенных персонажей, которые становятся частью этого мира, друзьями баснописца: «мой певец», «мой бедняжка Соловей», «моя Лиса», «мой Осёл» и т.д. Кредит доверия был получен: в сознании читателя формируется образ баснописца-друга, приятеля, мудрого со-

ветчика, сочувственника бессильным и беззащитным, критика глупости и разоблачителя социальных пороков, не боящегося гнева сильных мира сего. Пространство басни как аналога жизни интимизируется, очеловечивается через образ рассказчика. В басне «Плотичка» (1825) Крылов не боится уже говорить от своего лица:

Теперь я старе становлюсь;
Погода к осени дождливей,
А люди к старости болтливей...

Одним словом, как и в лирике пушкинской эпохи в центре басенного повествования оказывается оригинальный образ лирического героя, который постепенно получает имя-прозвище — «дедушка Крылов». И оно совмещает в себе реального человека и его маску — мудреца, старшего родственника, учителя жизни.

На пятидесятилетнем юбилее баснописца 2 февраля 1838 г., в котором участвовали все известные петербургские литературы, В.А. Жуковский поставил его в один ряд с недавно погибшим Пушкиным, а Вяземский в куплетах на музыку М.Ю. Виельгорского шестикратно повторял:

Длись счастливою судьбою
Нить любезных нам годов!
Здравствуй с милою женою,
Здравствуй, дедушка Крылов!¹³³

В роли «милой жены» выступала басенная Муза, а Крылов

... баснями себя прославил,
И слава эта — наша быть.
И не забудут этой были,
Пока по-русски говорят:
Ее давно мы затвердили,
Ее и внуки затвердят.

¹³³ Вяземский П.А. Стихотворения. Л., 1986. С. 262—264.

И хотя внуки еще только предполагались, образ дедушки Крылова уже прочно вошел в русское культурное сознание.

Крылов не просто интимизировал традиционный жанр; он придал ему почти лирическое звучание. Не случайно в своей статье «О басне и баснях Крылова», написанной сразу же после выхода первой басенной книги Крылова, В.А. Жуковский настойчиво подчеркивал талант Крылова-стихотворца, его поэтический дар, легкость стиля. «Крылов <...> заслуживает имя стихотворца оригинального. Слог басен его вообще легкий, чист и всегда приятен», «Между тем какая поэзия! Я разумею здесь под словом *поэзия* искусство представлять предметы так живо, что они кажутся присутственными»¹³⁴ — эти и многие другие суждения великого русского лирика вполне отражают соответствие басенного творчества Крылова общему направлению русской поэзии Золотого века.

На плече дедушки Крылова как символ лирического подтекста его басен сидел Соловей, который в сознании баснописца соотносился с его образом. Эта «соловьиная песнь» Крылова непосредственно звучит в таких баснях, как «Осёл и Соловей», «Кошка и Соловей», «Соловьи». В первой из них описывается искусство Соловья:

Тут Соловей являть свое искусство стал:
Защелкал, засвистал
На тысячу ладов, тянул, переливался;
То нежно он ослабевал
И томной вдалеке свирелью отдавался,
То мелкой дробью вдруг по роще рассыпался.

И это описание своим лиризмом не уступит знаменитой песне Дельвига «Соловей». Но по законам жанра эта песнь Соловья получает ослиную оценку:

А жаль, что незнаком
Ты с нашим петухом;

¹³⁴ Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 190, 195.

Еще б ты боле наострился,
Когда бы у него немножко поучился.

«Мой бедный Соловей» Крылова — персонаж почти автобиографический. Цензурные мытарства его басен, насмешки над односторонностью его таланта, попытка посадить его в клетку условностей — всё это наполняет образ Соловья драматическими моментами. В басне «Кошка и Соловей», оказавшись в когтях у Кошки, которая ханжески умоляет «соловушку спеть что-нибудь», Соловей «только что пищал». Дедушка Крылов завершает басню не моралью, а выстраданною житейской мудростью:

Сказать ли на ушко, яснее, мысль мою?
Худые песни Соловью
В когтях у Кошки.

Соловей дедушки Крылова влетает и мир тех басен, где он не является главным персонажем. Он произносит суд: «А вы, друзья, как ни садитесь, всё в музыканты не годитесь» («Квартет»). В «хоре громких соловьев», одописцев, прославителей царских деяний он намеренно становится «робким Чижом», чтобы сохранить свою независимость:

Так я крушуся и жалею,
Что лиры Пиндара мне не дано в удел:
Я б Александра пел.

Дедушка Крылов и Соловей — две грани одного образа, басенного лирического героя, его, так сказать, человеческий и пернатый облик, что соответствует структуре басенного персонажа. Но дедушка Крылов и сам становится Соловьем русской басни, так как традиционный жанр, нередко прозаический, в контексте и атмосфере эпохи русского Ренессанса и Золотого века русской поэзии приобрел у него новую мелодику и новые формы личностного сознания.

Крылов был персонажем многочисленных анекдотов. Он во многом сознательно формировал в общественном восприятии образ ленивца праздного, простодушного и рассеянного, беззаботного чудака. Но это была маска и поза, чтобы укрыться от назойливого любопытства толпы, скрыться от глаз всевидящей цензуры. Это была своеобразная русская игра в «подкидного дурака», в сказочного Иванушку-дурачка. Это поведение очень хорошо почувствовал Вяземский, который писал: «Крылов был вовсе не беззаботный, рассеянный и до ребячества простосердечный Лафонтен, каким слывет он у нас <...> но во всем и всегда был он, что называется, себе на уме. <...> Но басни и были именно призванием его, как по врожденному дарованию — о котором он сам даже как будто не догадывался, — так и по трудной житейской школе, чрез которую он прошел. Здесь и мог он вполне быть себе на уме; здесь мог он многое говорить, не проговариваясь, мог под личиною зверя касаться вопросов, обстоятельств, личностей, до которых, может быть, не хватило бы духа у него прямо доходить»¹³⁵.

Дедушка Крылов был хозяином в своем басенном царстве-государстве. В отличие от предшественников он повысил статус своих звериных персонажей. Из атмосферы общечеловеческих, морально-дидактических ценностей они перешли в мир национального социума, русского общественно-политического устройства. Они уже были не только злые и добрые, хитрые и глупые. Они были хоть и животные, но все-таки в человеческих масках или наоборот — люди в звериных масках, да еще с вполне конкретно-историческим и социальным обликом. Басенный мир Крылова — это русский маскарад 1810—1830-х годов. Добряк, дедушка Крылов правил бал на этом маскараде, выстраивая свой мир по законам реальной жизни и национального бытия.

Басенный маскарад Крылова

На вершине иерархической лестницы этого мира были, как и положено, цари, но только в масках Льва и Орла. Когда персо-

¹³⁵ И.А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982. С. 174—175.

наж комедии «Горе от ума», доносчик и подхалим Загорецкий со злобой заявляет:

А если б, между нами
Был цензором назначен я,
На басни бы налёг; ох! басни смерть моя!
Насмешки вечные над львами! над орлами!
Кто что ни говорит:
Хотя животные, а всё-таки цари.

то он, конечно же, адресует свое раздражение прежде всего Крылову.

Именно у него Львы и Орлы получили политический статус царей. Самые острые, сатирические басни дедушки Крылова обращены именно к ним. И если Орёл, символ всеобщего страха:

Когда, расширися шумящими крылами,
Ношуся я под облаками,
То всюду рассеваю страх:
Не смеют от земли пернатые подняться,
Не дремлют пастухи при тучных их стадах;
Ни лани быстрые не смеют на полях,
Меня завидя, показаться —

редко спускается на землю и далек от земных проблем, то Лев становится воплощением мирской власти. Львиный рык прямо звучит в баснях «Лев на ловле», «Мор зверей», «Лев и Волк», «Рыбья пляска», «Пёстрые овцы», «Лев и Комар», «Лев», «Лев и Мышь», «Воспитание Льва», «Лев и Барс», «Лев и Человек», но и даже там, где он лицо страдательное («Лев состаревшийся», «Лев, Серна и Лиса») слышатся отзвуки все той же темы — власти и судьбы правителя. Так, в басне с символическим заглавием «Мирская сходка» Лев, на первый взгляд, — почти второстепенное лицо. Он и упомянут лишь дважды: «В овечьи старосты у льва просился волк», «И не сказали бы, что смотрит лев на лица», но вся басня — история лицемерия и ханжества правителя, его игры в демократию, бессердечия к подданным.

Финал басни зримо воссоздает безразличие правителей-львов к подданным-овцам:

Да что же овцы говорили?
На сходке ведь они уж, верно, были? —
Вот то-то нет! Овец-то и забыли!
А их-то бы всего нужней спросить.

Одна из самых острых басен Крылова «Пёстрые Овцы» (1823), начинающаяся словами

Лев пёстрых не взлюбил овец.
Их просто бы ему перевести не трудно;
Но это было бы несправедливо —
Он не на то в лесах носил венец,
Чтоб подданных душить, но им давать расправу;
А видеть пёструю овцу терпенья нет! —

заканчивается так:

Какие ж у зверей пошли на это толки? —
Что Лев бы и хорош, да все злодеи волки.

Расправа с «пёстрыми», их уничтожение Волком, назначенным пастухом по совету Лисы, которая цинично сообщает правителю: «И что бы ни случилось, ты будешь в стороне» — история борьбы власти с инакомыслием, имевшая вполне реальную основу, связанную с вольнодумством в Петербургском университете в 1821 г. Но басня, не напечатанная при жизни Крылова, не прошла через цензуру и тогда, когда эта история уже, казалось, была забыта, в николаевское царствование. В седьмой книге басен Крылова издания 1844 г. вместо объявленных 27 басен оказалось 26. Инакомыслие и вольнодумство по-прежнему не поощрялись, тем более после событий 1825 г.

В крыловском царстве-государстве нашли свое пространство и заняли определенное иерархическое место старосты Волки, нередко превращающиеся в пастухов, секретари-советчики Лисы,

ценители искусства Ослы, неуклюжие Медведи. Безропотные овцы и рыбы — жертвы этого мироустройства. Пляска рыб на раскаленной сковороде («Пляска рыб»), которая преподносится Льву старостой как выражение радости в честь владыки, уничтожение не только пёстрых, но и уменьшение гладких овец в басне «Пёстрые овцы» — отражение вполне сознательной политики по истреблению не только инакомыслящих, но и уменьшению народонаселения вообще.

Уже в «Рыбей пляске» в зверином царстве старостою «над водяным народом» становится Мужик, которого Лев за рыбью пляску «милостиво лизнул в грудь». Народ-рыбы, царь Лев, староста Мужик на равных участвуют в басенном маскараде. В басне «Волки и Овцы», само заглавие которой фиксирует социальную проблему верхов и низов, сильных и бессильных, крыловский бестиарий очевидно ополитизирован: «правительство зверей», «учрежден Совет», «заседание», «придумали закон», «суд», «ответчик иль истец». И то, что Овец от Волков в Совете защищают Волки, которых там «большая часть», придает звериной политике вполне человеческое лицо. Нельзя не вспомнить, что позднее великий русский драматург А.Н. Островский свою вполне человеческую комедию назвал «Волки и овцы».

Да и сам Крылов всё чаще и настойчивее очеловечивает свой бестиарий. Около трети его басен (примерно 70 из 198) не только с человеческим лицом, но и с человеческим персонажем. Заглавия лишь некоторых из них: «Разборчивая невеста», «Троеженец», «Безбожники», «Лжец», «Крестьянин и Работник», «Откупщик и Сапожник», «Крестьянин в беде», «Огородник и Философ», «Старик и трое молодых», «Механик», «Крестьянин и Смерть», «Рыцарь», «Крестьянин и Топор», «Мельник», «Богач и Поэт», «Два Мужика», «Вельможа», «Госпожа и две служанки» — указывают на обилие человеческих типов и сословий. Характерно, что человек вписан в животный мир, диалог с его представителями («Крестьянин и Лисица», «Пустынник и Медведь», «Крестьянин и Змея», «Комар и Пастух», «Скупой и Курица», «Осёл и Мужик», «Крестьянин и Овца», «Крестьянин и Лошадь», «Крестьянин и Собака») — органическая часть

басенного космоса, где человеческим языком говорят не только животные, но и вещи, реки и ручейки, растения.

Нет необходимости подробно говорить, что дедушка Крылов способствовал демократизации русской басни. И дело не только в том, что в его баснях право голоса получил просто Мужик и просто Крестьянин. Важнее было другое: вместе с ними в литературу вошел мир обыкновенной жизни, реального быта и именно голос, речь, мышление народа. Крылов нередко выступал в своих баснях против подражательства, и многочисленные мартышки-обезьяны воплощали эту сферу сознания. Но сам он настойчиво перелагал уже известные басенные сюжеты на язык русского национального сознания.

Крылов вовсе не идеализирует крестьянско-мужичий мир. Его крестьянин может быть жаден («Крестьянин и Работник», «Крестьянин и Собака»), бестолков («Крестьянин и Лисица»), несправедлив («Крестьянин и Топор»). Не отличаются умом Повар из басни «Кот и Повар», портной Тришка («Тришкин кафтан»), «хлебосольный» Демьян из «Демьяновой ухи», кумовья Фаддей и Егор — жертвы пьянства («Два мужика»). Но вместе с тем и разумный Огородник («Огородник и Филсоф»), и рассудительный Крестьянин, не пригревший Змею («Крестьянин и Змея»), и Крестьянин, победивший саму Смерть («Крестьянин и Смерть»), и коллективный образ крестьян, понявших причину своего разорения («Крестьяне и Река») — всё это тоже часть того мира народной жизни, который открыл баснописец. Его человеческая комедия смешна и горька одновременно. Но это живой мир, полный страстей, и дедушка Крылов смотрит на него не со стороны, а глазами национальной стихии. Этот мир многокрасочен и полифоничен: в нем есть место сатире и иронии, шутке и размышлению, смеху и грусти.

Исторический подтекст басен Крылова

Крылов не только нравописатель и сатирик. Он историк. И хотя в басне «Волк и Ягненок» он решительно заявляет: «Но мы Истории не пишем; // А вот о том, как в Баснях говорят», его

басни воссоздали как в зеркале важнейшие факты исторической и культурной жизни эпохи. Многие басни были столь многозначны, что современники видели их смысл в событиях самого различного масштаба. Так, знаменитый «Квартет» (1811), по свидетельству одних современников, высмеивал открывшийся 1 января 1810 г. Государственный Совет, состоявший из четырех департаментов и не имевший единой программы. Другие же считали, что басня имела отношение к заседаниям литературного общества «Беседа любителей русского слова» (кстати, участником которого был и сам Крылов), также разделенного на четыре разряда. Отражение неурядиц в Государственном Совете находили также в баснях «Лебедь, Щука и Рак», «Совет Мышей», а разногласий баснописца с «Беседой» — в баснях «Вельможа и Философ» и «Демьянова уха». Басню «Лев и Барс» (1815) связывали с организацией Священного союза после победы над Наполеоном. Отзвуки этих же событий — столкновение противоречивых интересов союзников на Венском конгрессе находили в басне «Собачья дружба». Литературные и философские дискуссии эпохи, портреты отдельных ее деятелей отыскивали в баснях «Филин и Осёл» (шеллингианство, мистицизм, критика «Северной пчелы»), «Кукушка и Орел» (Ф.В. Булгарин), «Кукушка и Петух» (Булгарин и Греч). И то, что видели в этих баснях чуткие современники, для других не было столь очевидно. Они воспринимали их как проказы дедушки Крылова и извлекали из них житейскую мудрость, прилагая ее к самым различным случаям жизни.

Но, пожалуй, никого не могли не задеть басни Крылова, посвященные Отечественной войне 1812 г. Напечатанные сначала на страницах популярного журнала «Сын Отечества», а затем вошедшие в отдельные издания, они стали не просто откликом на волнующие всех события национальной истории, но и передали настроения передового русского общества, дух нации. Басня «Ворона и Курица», навеянная карикатурой И. Теременина «Французский военный суд», помещенной в предшествующем номере «Сына Отечества», — сатира на антипатриотические настроения некоторых отщепенцев при оставлении русскими войсками Москвы. «Раздел» — прояв-

ление корыстолюбивых интересов, эгоизма некоторых государственных деятелей во время войны. «Щука и Кот» — едкий рассказ об адмирале Чичагове, командовавшем армией, которая должна была задержать Наполеона при его отступлении через Березину. Басни «Обоз» и «Волк на псарне» воссоздавали мудрость и осторожную тактику Кутузова, приведшую к победе. По свидетельству современника, последнюю басню, переписав набело самолично, Крылов отдал жене Кутузова, которая переправила ее фельдмаршалу. «Кутузов прочитал басню после сражения под Красным собравшимся вокруг него офицерам и при словах: «а я приятель сед», снял свою фуражку и выразительно потряс головою»¹³⁶. К.Н. Батюшков, находившийся в армии, писал Н.И. Гнедичу 30 октября 1813 г.: «Скажи Крылову, что ему стыдно лениться: и в армии его басни все читают наизусть. Я часто слышал их на биваках с новым удовольствием»¹³⁷. Одним из первых Крылов не побоялся сказать о мудрости народного полководца, поверил в него. И к этому не могли не прислушаться. Так, Крылов стал летописцем важнейших исторических событий и выразителем русского национального сознания.

Политическая жизнь, исторические события, философские споры и литературные дискуссии, нравы и обычаи общества, быт простолюдина, вереница персонажей — от Льва и Ягненка, от Царя до Мужика — всё это нашло свое место в басенном мире дедушки Крылова. И в этом смысле его басни — это без преувеличения энциклопедия русской жизни, книга народной мудрости, отражение национального самосознания и порождение Золотого века русской поэзии.

Книга народной мудрости

Крылов заимствовал сюжеты своих басен из разных источников: литературных (от Эзопа до Лафонтена), фольклор-

¹³⁶ Михайловский-Данилевский А.И. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 274.

¹³⁷ Батюшков К.Н. Сочинения: в 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 264.

ных, обращался к анекдотам, карикатурам, лубочным картинкам, шел вслед за Ломоносовым, Сумароковым, Хемницером, Нелединским-Мелецким, Дмитриевым. Но чудо его басенной поэзии заключалось в том, что он не только создал свой мир, нашел своего лирического героя, но и переложил всё это на язык русского мышления. Его персонажи (и звериные, и человеческие) заговорили на том русском языке, о котором мечтал Пушкин и который мучительно искала современная литература. Естественность интонаций, сам склад речи, манера повествования, звуковой строй — всё это выплеснулось из глубин русской души и превратило басню почти в фольклорный жанр и вместе с тем сделало ее органической частью живого литературного процесса.

Одна из первых басен Крылова «Ворона и Лисица» (в последнем прижизненном собрании басен она и напечатана первой) восходит к басне Лафонтена «Ворон и лисица», который, в свою очередь, почерпнул ее сюжет из одноименных басен Эзопа и Федра. На русской почве этот сюжет опробовали Тредиаковский, Сумароков и Херасков. К ней близка популярная народная сатира «Сказание о Куре и Лисице». Начинаящий баснописец не побоялся груза традиции. Он рассказал поучительную историю о том, что «лесть гнусна, вредна», но рассказал ее с таким юмором, с таким изяществом, что просто дух захватывает от восторга.

Глупая Ворона и хитрая Лисица на наших глазах разыгрывают пьесу из жизни человеческой. Говорит Лисица, молчит Ворона, но это непрекращающийся диалог позиций: расчетливой хитрости и амбициозной глупости. Звуковой строй образа Вороны — отражение молчащей, но кричащей амбициозности. «Взгромоздись», «позавтракать», «собралась», «призадумалась», «вскружились», «дыханье сперло» — и наконец: «Ворона каркнула во всё воронье горло». Вороньин «ор» завершает действие — и она остается без сыра. Но в ушах постоянно звучит ее карканье и видится существо, так и раздувающееся на глазах от незаслуженных похвал.

Вся роль Лисицы — это поистине оперная ария, она не говорит, а поет:

«Голубушка, как хороша!
Ну что за шейка, что за глазки!
Рассказывать, так, право, сказки!
Какие пёрушки! какой носок!
И, верно, ангельский быть должен голосок!
Спой, светик, не стыдись! Что, ежели, сестрица,
При красоте такой и петь ты мастерица, —
Ведь ты б у нас была царь-птица!»

Так и чувствуешь песенный разлив: четырехстопный ямб переходит в шестистопный и вновь в конце арии возникает как высшее выражение восторга.

Бытовая сценка, назидательная история от резонанса смыслов наполняется психологическими нюансами. Не случайно известный русский психолог Л.С. Выготский, анализируя басни Крылова, в том числе «Ворону и Лисицу», замечает: «басня <...> заставляет нас силой поэзии, заключенной в ней, реагировать чувством на то действие, которое она развивает», «аффектированное противоречие и его разрешение в коротком замыкании противоположных чувств составляет истинную природу нашей психологической реакции на басню»¹³⁸. Психологический рисунок басен Крылова во многом связан с природой повествования.

Мастерство Крылова-баснописца

Крылов уже в первых баснях почувствовал возможности жанра в области повествовательного и драматического искусства. Внедрив в рассказ и сценку своего лирическое «я», он превратил басню в синтез эпоса, лирики и драмы. Вспомним структуру повествования в хрестоматийной басне Крылова «Слон и Моська». Сначала эпическая, как в замедленной съемке, эксозиция:

¹³⁸ Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. С. 186.

По улицам Слона вОдили,
Как виднО наПоказ —
ИзвестнО, что Слоны в дикОвинку у нас —
Так за Слоном толпы зевак хОдили.

Двенадцатикратное «О» в четверостишии зрительно воссоздает образ толпы зевак с открытыми ртами и вырывающимся из них возгласом: «О!»

И вдруг резкая смена ритма, интонации, звукового строя повествования:

Увидевши Слона, ну на него метаться,
И лаять, и визжать, и рваться,
Ну, так и лезет в драку с ним.

Удивленная толпа от неожиданности закрывает рот: только в первом стихе как отзвук предыдущего впечатления одно «о», а далее на первый план, заполняя все пространство, выходит Моська. Ее метания, визги, лай, суета, инструментованные свистяще-шипящими звуками: **ш, с, з, ж, зж** и напоминающим рычание звуком **р**, обилие глаголов — ведут к смене декораций, перебивке ритма. И далее следует сценка-диалог благоразумной безымянной шавки и безрассудной на первый взгляд, но вполне расчетливой Моськи, которая своей репликой и завершает басню:

Пусть же говорят собаки:
“Ай, Моська! знать она сильна,
Что лает на Слона!»

За кулисами этой истории-сценки стоит режиссер и автор одновременно — дедушка Крылов. В двадцать стихов разностопного ямба (от одностопного до шестистопного) он уложил всю свою «маленькую комедийку» (как точно определил жанровую природу басен Крылова Гоголь) и, кажется, лишил себя слова. Но это только кажется. Вся поэтическая организация текста, его ритмико-интонационный звуковой строй — дело его рук и

ума. Имитация бурной деятельности при отсутствии подлинно созидательного начала, сотворение дутого величия — определяющая мысль крыловской басни. В басне отсутствует мораль, характерная и почти неизбежная принадлежность жанра. И это не случайность, а тенденция, которая обретает у Крылова черты закономерности.

Около 40% басен Крылова (примерно 80 из 198) лишены морали как структурного элемента. Нередко она растворяется в самом тексте как голос одного из персонажей (ср., например, слова Соловья в басне «Квартет»). Любопытно, что редукция морали сопровождается минус-приемом, т.е. сознательным ее устранением. Так, басня «Гуси» заканчивается характерным для морали графическим отделением последнего двуступишия от основного текста, но мораль оказывается без морали:

Баснь эту можно бы и боле пояснить —
Да чтоб гусей не раздражить.

В устах дедушки Крылова мораль лишается своего дидактико-назидательного смысла. Она становится не привеском и нравоучением, а выражением народной мудрости, уроком жизни. Поэтому она утрачивает свою финальную закреплённость и свободно разгуливает по всему басенному пространству, то предвосхищая основной рассказ, то внедряясь в него, то исчезая вообще. Она подвижна, изменчива, непредсказуема, шутливо-иронична, игрива, пуглива, как сама жизнь.

Еще Гоголь обратил внимание на органическую связь басен Крылова с пословицей: «Это наша крепкая русская голова, тот самый ум, который сродни уму наших пословиц...»¹³⁹ И развивая эту мысль, писал: «...наши пословицы значительнее пословиц всех других народов. Сверх полноты мыслей, уже в самом образе выраженья в них отразилось много народных свойств наших; в них всё есть: издевка, насмешка, попрек, словом — всё шевелящее и задирающее за живое; как стоглазый Аргус, глядит из них

¹³⁹ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 392.

каждая на человека. <...> Отсюда-то ведет свое происхождение Крылов»¹⁴⁰.

Крылов, активно опираясь на арсенал народной мудрости (вспомним: «Пей, да дело разумей», «С разбором выбирай друзей», «Что ты посеял, то и жни», «Попался, как ворона, в суп», «...ласточка одна не делает весны» и др.), превращает пословицу в сгусток народной мудрости. Развивая ее в басенном сюжете, он наполняет ее плотью самой жизни.

Трансформация басенного канона особенно проявилась в самом складе речи повествователя. Дедушка Крылов в отличие от своих предшественников, прежде всего отечественных, говорит от имени народа и складом народной речи. Вот для сравнения четыре варианта экспозиции басни «Стрекоза и Муравей»:

А.П. Сумароков «Стрекоза»

В зимне время подаянья
Просит жалко Стрекоза
И заплаканны глаза
Тяжкова ее страданья
Представляют вид.

И.И. Хемницер «Стрекоза»

Всё лето стрекоза в то только и жила,
Что пела;
..... А как зима пришла,
Так хлеба ничего в запасе не имела.

Ю.А. Нелединский- Мелецкий «Стрекоза»

Лето целое жужжала
Стрекоза, не зная забот;
А зима когда настала,
Так и нечего взять в рот.
Нет в запасе, нет ни крошки;
Нет ни червячка, ни мошки.

¹⁴⁰ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 392.

И.А. Крылов «Стрекоза и Муравей»

..... Попрыгунья Стрекоза
.....Лето красное пропела;
.....Оглянуться не успела,
.....Как зима катит в глаза.
.....Помертвело чисто поле;
.....Нет уж дней тех светлых боле,
.....Как под каждым ей листком
.....Был готов и стол, и дом.

Н.Л. Степанов блестяще раскрыл идеологию басен всех четырех авторов, их отношение к героям, новаторство Крылова¹⁴¹. Приведенные фрагменты-зачины передают природу этого новаторства. То, что у предшественников Крылова было общим местом, сколком с басни французского поэта Лафонтена «La Cigale et la Fourmi» («Цикада и Муравей»), у Крылова обрело аромат народного стиля, близкого к фольклорному. Что ни стих, то образ из арсенала национального мышления. «Попрыгунья Стрекоза», «лето красное», «чисто поле», «светлые дни» — через систему постоянных эпитетов воссоздан устойчивый мир народных понятий и ценностей, которые принадлежат не Стрекозе, а Муравью, находящемуся вне ценностного пространства предшественников Крылова. «Зима катит в глаза», «Помертвело чисто поле» — это уже плод творческой фантазии баснописца, но такой образной выразительности и силы, что фольклор позаимствует их у дедушки Крылова.

Баснописец Крылов как носитель индивидуального лирического сознания раскрепощен во всем: и в мироустройстве, и в характеристике «народа действующих лиц», и в повествовательной манере, и в формулировке морали, в языке и стиле.

Говоря о стихе крыловской басни, М. Штокмар дал сравнительную таблицу стопности у поэтов XIX в., пользовавшихся вольным, разностопным ямбом. Статистика такова: шестистопных стихов у Крылова — 42,7%, пятистопных — 15,7%, четырех-

¹⁴¹ Степанов Н.Л. И.А. Крылов: Жизнь и творчество. М., 1958. С. 321—326.

стопных — 28,8%, трехстопных — 8,5%, двухстопных — 3,1%, одностопных — 1,2% ¹⁴². Но примерно такая же картина наблюдается в лирическом репертуаре других поэтов-современников Крылова — Жуковского, Батюшкова, Дмитриева, А. Измайлова, Грибоедова, автора комедии «Горе от ума». Так что дело тут не только в цифрах и количественных показателях. Важен ритм и смысл, игра в стих. Крылов буквально купается в своих разностопных ямбах. Он их поистине выпускает на свободу, делает вольными. Он акцентирует стихом мысль, с его помощью меняет ритм повествования, выделяет графически темп речи персонажа, отделяет эпическое повествование от драматической сценки. Одним словом, умело дирижирует музыкой стиха, создавая свои басенные партитуры. И здесь стих оказывается в сцеплении и переплетении с интонацией, с каждым словом, с звукообразом и рифмой. И примеры здесь можно приводить бесконечно; что ни басня, то своя стиховая партитура. Вспомним перебивы стиха, его рисунок в «Слоне и Моське»: диалог статики важно идущего Слона и мнимой динамики путающейся под ногами, визгливой и мечущейся Моськи. Или пение Соловья в басне «Осёл и Соловей», где что ни стих, то соревнование глаголов, их переключки в рифме (переливался — отдавался — рассыпался — любовался — улыбался), и это воссоздает иллюзию соловьиной трели. А вот начало «Квартета»:

Проказница-Мартышка
Осёл,
Козёл,
Да косолапый Мишка
Затеяли сыграть Квартет.
Достали нот, баса, альта, две скрипки
И сели на лужок под липки, —
Пленять своим искусством свет.
Ударили в смычки, дерут, а толку нет.

¹⁴² Штокмар М. Вольный стих XIX в. // Ars Poetica. Сборник 2. М., 1928. С. 139.

Партитура Крылова-баснописца имеет следующий графический рисунок:

3—1—1—3—4.

5—4—4.

6.

Три стихотворных предложения, четко обозначенные точками, включают 9 стихов разной стопности (от 1 до 6). Предложения различной длины: первое (пять стихов) — презентация участников Квартета; второе (три стиха) — подготовка к действию; третье (один стих) — его итог. Длинный разбег — короткий финиш. Представление музыкантов — игра стихом: и опоясывающая рифма первого и четвертого стиха, и смежная второго и третьего акцентированы комбинацией четырехстопного и одностопного ямба. Если Мартышка (в первоначальном варианте — «затейница») и Мишка еще заслуживают эпитетов, то Осёл и Козёл номинированы без комментариев. Стих скачет и резвится (еще Жуковский, говоря о басне Крылова «Пустынник и Мужик», тонко заметил: «Стихи летают вместе с мухою»¹⁴³), отражая настроение рассказчика, чтобы уже дальше в драматической сценке споров о том, «кому и как сидеть», вновь через комбинаторику разностопных ямбов передать ту же какофонию звучания. И наконец от имени Соловья в плавном течении его стихотворной речи выносится приговор музыкантам: «А вы, друзья, как ни садитесь, // Всё в музыканты не годитесь». Разностопные ямбы Крылова воссоздают живую интонацию разговорной, устной речи, разрушают искусственность стихотворной речи. В «школе гармонической точности» Пушкина для Крылова нашлось бы свое место.

«Словом — всюду у него Русь и пахнет Русью. 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 всё подавал свой голос и в голосе этом

¹⁴³ Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 196.

слышалась разумная середина, примиряющий третейский суд, которым так силен русский ум, когда достигает до своего полного совершенства. <...> Ни один из поэтов не умел сделать свою мысль так ощутительной и выражаться так доступно всем, как Крылов. Поэт и мудрец слились в нем воедино»¹⁴⁴ — к этим гоголевским словам трудно что-либо еще добавить. В истории же русской словесной культуры Крылов-баснописец так и остался непревзойденной вершиной, а его басни стали нашей живой и востребованной классикой.

¹⁴⁴ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 393—394.

Творчество А.С. Пушкина

«Пушкин — наше всё». «Гений жизни». Феномен внутренней свободы и самостояния. Человек с чувством истории в крови. «Всечеловеческая отзвучивость Пушкина. «Это русский человек в его развитии...»

Личность Пушкина

Книга «Мой Пушкин» — это коллективное творчество всех представителей русской культуры послепушкинской эпохи, от его смерти до наших дней. «Последние минуты жизни Пушкина» Жуковского, «Несколько слов о Пушкине» Гоголя, «Речь о Пушкине» Достоевского, статьи поэтов Серебряного века и русской философии рубежа веков, голоса русской эмиграции, пушкиноведение Ахматовой и Цветаевой, «Прогулки с Пушкиным» А. Синявского и пушкинский цикл Б. Окуджавы, пушкинские штудии А. Битова — все это далеко не исчерпывает содержание этой великой книги памяти и любви, но и эти её лучшие страницы ещё раз подтверждают справедливость ставших уже хрестоматийными слов Ап. Григорьева: «Пушкин — наше всё».

В этом «всё» — и природа национального гения поэта, и его «всечеловеческая отзвучивость», и загадка великого синтеза, и мощь его поэтической традиции, и тайна его дара. И ещё обаяние человеческой личности, ее свет. «Человек с солнцем в крови», «солнечный дар», «наш Моцарт», «закатилось солнце русской поэзии» — кому бы ни принадлежали эти слова, в них неизменно одно: особый дар жизнелюбия, солнечное излучение.

Пушкин поистине разлит, растворен во всем пространстве нашей культуры, нашего земного существования. «Очей очарованье!», «Мороз и солнце, день чудесный!», «Сквозь волнистые туманы пробирается луна...», «О, лето красное!..», «В багрец и золото одетые леса...» — все времена года мы приветствуем его словами. Сказки Пушкина мы воспринимаем почти как колы-

бельные песни. Его суждения о дружбе и любви, о чести и нравственном достоинстве, о славе и бесславии давно вошли в наш нравственный лексикон. И каждое утро, особенно в состоянии влюбленности, мы повторяем «Я помню чудное мгновенье...», забывая о его авторе и считая, что это наше сочинение...

Легкое дыхание поэзии Пушкина сопровождает нас на легком пути жизни. А он для нас не только создатель многочисленных поэтических сюжетов, но и сам — увлекательный, таинственный, чарующий сюжет жизненного бытия, гениальный мастер жизни.

Поэтому говорить о творчестве Пушкина невозможно без разговора о его личности, его человеческом феномене. К нему, пожалуй, особенно подходит определение «Гений жизни» именно потому, что он из своей жизни создал великое художественное произведение, где каждая страница — поэма человеческих страстей, драма самостояния, любовный роман и ещё то, что обозначить и определить невозможно — Божий дар. И все это прожито на высшем градусе, заразительно и так по-человечески понятно, и так таинственно и невыразимо.

О многочисленных любовных похождениях Пушкина (и он сам не без иронии для любопытных составил свой донжуанский список), о его дуэльных историях, карточных проигрышах, эпатажных приключениях остались многочисленные воспоминания современников, о них судили и рядили потомки. Но ещё было шесть лет изнурительной ссылки, одиночество, непонимание родителей и друзей, надзор, цензура, гонения, скитания, бездомность, долги — об этом знали лишь самые задушевные друзья и всерьез осмыслили профессиональные пушкинисты. И было то, о чем не знал почти никто — тысячи рукописей, похожих на паутину, из которых рождались шедевры, были бессонные ночи, муки творчества, сомнения. В конце жизни пришло и семейное счастье, Дом, любимая жена, четверо детей. Это было «погибельное счастье», о котором до сих пор спорят, обсуждая перипетии дуэли с Дантесом, но это великая и трагическая тайна, его судьба и жребий. Повторим только то, что мудро выразил поэт, наш современник: «Ему было за что умирать на Черной речке».

В этом водовороте бурных событий личной жизни, в атмосфере «гражданской экзальтации» непростых взаимоотношений с властью и лично с Государем Пушкин всегда оставался Человеком. Он возвел дружбу в символ лицейского братства и сделал 19 октября не только лицейской годовщиной, но и днем верности идеалам молодости и единства поколения. Когда закончив «Капитанскую дочку», свое завещание потомкам, он при публикации ее в «Современнике» поставил под ней дату «19 октября», то это было больше, чем дата написания; это и отражало заветную мысль поэта о единении нации, взаимопонимании, предостережение от раскола России. Дружба для Пушкина была всегда чувство святое, не только личное, но и общественное. Он не разделял многих взглядов декабристов, со многими из ссыльных его не связывали дружеские отношения, но и в «Послании в Сибирь», в «Арионе» он говорил от имени всего поколения: «Не пропадет ваш тяжкий труд // И дум высокое стремленье» и от себя лично: «Я гимны прежние пою». Читая его «лицейские годовщины», невозможно забыть великий гимн дружбе:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он как душа неразделим и вечен —
Неколебим, свободен и беспечен
Срастался он под сенью дружных муз.
Куда бы нас ни бросила судьбина
И счастье куда б ни повело,
Все те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село¹⁴⁵.

Пушкинский дар дружбы проявился и в литературной жизни эпохи. Поэты пушкинского круга или арзамасское братство, пушкинские издания — за всем этим стоит не какая-то особая организаторская способность Пушкина, а умение притягивать к себе единомышленников, сотрудничать в интересах общего

¹⁴⁵ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М., 1963. Т. 2. С. 274. В дальнейшем все ссылки на это издание даются непосредственно в тексте, с указанием тома и страницы в скобках после цитаты (2, 274).

дела. «Литературная газета», «Северные цветы», «Современник» — каждое из этих изданий стало событием литературной жизни именно потому, что в них был Пушкин. И он без ложных амбиций и рекламы был именно лидером: ему верили и доверяли как человеку, его поэтический авторитет был непререкаем. И он всегда отвечал взаимностью; умея ценить дар своих друзей. Его оценки Жуковского, Батюшкова, Вяземского, Дельвига, Баратынского, Давыдова, Языкова, Гоголя и многих других лишены всякой зависти; в них чувствуется искренняя любовь и эстетический вкус.

Магнетизм пушкинского человеческого обаяния проявлялся и в его любовных историях. В него влюблялись не потому, что он был красавец (почти все женщины считали его едва ли не уродом), а потому, что его «нежный ум» излучал особое очарование, а масштаб личности был виден каждому. «Когда же он решался быть любезным, то ничто не могло сравниться с блеском, острою и увлекательностию его речи»¹⁴⁶, — вспоминала А.П. Керн. Ей вторит Д.Ф. Фикельмон: «...когда он говорит, забываешь о том, чего ему недостает, чтобы быть красивым, его разговор так интересен, сверкающий умом, безо всякого педантизма»¹⁴⁷. «...Никого не знала я умнее Пушкина»¹⁴⁸, — замечала А.О. Смирнова-Россет. Эти суждения можно продолжать бесконечно, но главное не это: он был щедр и в любви, оставляя своим любимым те стихотворения, которые делали их бессмертными. Расставание могло быть грустным, но Пушкин никогда не унижался до сведения счетов, ревности и желал: «Как дай вам Бог любимой быть другим!..»

Дар заразительно жить, несмотря ни на что и вопреки всему, смеяться так, что «даже кишки видны»¹⁴⁹ (замечательное определение К. Брюллова, который видел Пушкина неоднократно, когда писал его портрет), проявлялся в умении оста-

¹⁴⁶ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 409.

¹⁴⁷ Там же. Т. 2. С. 152.

¹⁴⁸ Там же. С. 175.

¹⁴⁹ Там же. С. 165.

ваться богатырем духовным в самых сложных ситуациях и в умении забывать о себе, чтобы поддержать друзей. Вот два фрагмента из его писем к Дельвигу и Плетневу: одно письмо от середины ноября 1828 г. из Малинников, где Пушкин коротал тяжелые дни, другое от 22 июля 1831 г. из Царского Села в разгар холеры:

«Здесь мне очень весело. Прасковью Александровну я люблю душевно; жаль, что она хворает и всё беспокоится. Соседи ездят смотреть на меня, как на собаку Мунито; скажи это графу Хвостову. Петр Маркович здесь повеселел и уморительно мил. На днях было сборище у одного соседа; я должен был туда приехать. Дети его родственницы, балованные ребятишки, хотели непременно туда же ехать. Мать принесла им изюму и черносливу и думала тихонько от них убраться. Но Петр Маркович их взбуктовал, он к ним прибежал: дети! дети! мать вас обманывает — не ешьте черносливу; поезжайте с нею. Там будет Пушкин — он весь сахарный, а зад его яблочный, его разрежут и всем вам будет по кусочку — дети разревелись; не хотим черносливу, хотим Пушкина. Нечего делать — их повезли, и они сбежались ко мне облизываясь — но увидев, что я не сахарный, а кожаный, совсем опешили. Здесь очень много хорошеньки девчонок (или девиц, как приказывает звать Борис Михайлович), я с ними вожусь платонически, и от того толстею и поправляюсь в моем здоровье — прощай, поцелуй себя в пупок, если можешь» (10, 254).

«Письмо твое от 19-го крепко меня опечалило. Опять хандришь. Эй, смотри: хандра хуже холеры, одна убивает только тело, другая убивает душу. Дельвиг умер, Молчанов умер; погоди, умрет и Жуковский, умрем и мы. Но жизнь всё еще богата; мы встретим еще новых знакомцев, новые созреют нам друзья, дочь у тебя будет расти, вырастет невестой, мы будем старые хрычи, жены наши — старые хрычовки, а детки будут славные, молодые, веселые ребята; а мальчики станут повесничать, а девчонки сентиментальничать; а нам то и любо.

Вздор, душа моя; не хандри — холера на днях пройдет, были бы мы живы, будем когда-нибудь и веселы» (10, 368–369).

И сквозь все житейские неурядицы и общие невзгоды Пушкин — поддержка и опора. И в этих, казалось бы, бытовых ситуациях и иронических интонациях вырисовывается самая суть, обозначается ядро пушкинской жизненной мудрости — философия самостояния.

Он всей жизнью, всеми её уроками и испытаниями выстрадал, чтобы в конце жизни выразить ее в поэтическом афоризме: «Самостоянье человека — залог величия его». Внутренняя свобода, умение «не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи» помогали Пушкину и в жизни, и в творчестве. Он выходил победителем в минуты отчаяния, хандры, одиночества, так же как ощущал своё предназначение, своё призвание и понимал, что за священный дар надо платить сполна. Самостоянье — это не аскетизм и даже не стоицизм; это верность себе и ответственность перед другими, современниками и потомками, перед Россией.

Пушкинский поэтический гений уже для современников был очевиден. Об этом говорили и писали друзья, критики, просто окружающие поэта люди, таково было уже общественное мнение. Так, А.А. Оленина в «Дневнике» 1828 г. записала: «Он только что вернулся из шестилетней ссылки. Все — мужчины и женщины — старались оказывать ему внимание, которое всегда питают к гению»¹⁵⁰. Для самых близких и прозорливых не было сомнения и в силе его ума. И все-таки масштаб его ума могли оценить далеко не все, а сомнения в нем возникали и позднее: было принято считать поэта легкомысленным, ветреным, неглубоким мыслителем.

А между тем ещё в 1824 г. в «Разговоре книгопродавца с поэтом», произведении если не автобиографическом, то уж во всяком случае автопсихологическом Пушкин тонко заметил: «Все волновало нежный ум...» (2, 192). Диапазон умственных интересов Пушкина поразителен: об этом свидетельствует его библиотека, «отметки острые ногтей» в книгах, это подтверждают мемуарные источники. Но, пожалуй, главное и зримое воплощение пушкинского энциклопедизма — его глубокий, посто-

¹⁵⁰ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 83.

янный, исследовательский интерес к истории России. «Подвиг честного человека» — так определил он «Историю государства Российского» Н.М. Карамзина. Но он продолжил его дело не только как поэт: «Песнь о вещем Олеге», «Руслан и Людмила», «Борис Годунов», «Песни о Стеньке Разине» — отзвуки чтения Карамзина, точнее, поэтические отклики. Петровская и екатерининская эпоха, отраженная в «Истории Петра» и «Истории пугачевского бунта», получила в его лице нового историографа и ещё одного «честного человека», подвиг которого был в остроте взгляда и в совмещении Историка и Поэта в одном лице, ибо рядом с этими историями рождались «Полтава», «Арап Петра Великого», «Медный всадник», «Капитанская дочка».

Для Пушкина русская история была не только прошлым, но и «грядущим прошлым». Его суждения о ней отличались широким взглядом на события европейской политической жизни. Труды французских историков эпохи Реформации, эстетика исторических романов Вальтера Скотта, беседы о европейской истории с А.И. Тургеневым, споры вокруг польского вопроса — все это определяло его историософию, глубину проникновения в русскую историю и делало его национальным гением. Он оказывался в центре русской интеллектуальной жизни именно потому, что был широко мыслящим человеком и тонко чувствующим поэтом. Уже после смерти великий польский поэт Адам Мицкевич, далеко не во всем согласный с Пушкиным, особенно в польском вопросе, тем не менее не мог не сказать в статье, опубликованной во французском журнале «Le Globe» и подписанной «un ami de Pouchkine» (друг Пушкина — фр.) следующее: «Пуля, сразившая Пушкина, нанесла ужасный удар умственной России. Она имеет ныне отличных писателей <...> но никто не заменит Пушкина. Только однажды дается стране воспроизвести человека, который в такой высокой степени соединяет в себе столь различные и, по-видимому, друг друга исключаящие качества <...> Когда говорил он о политике внешней и отечественной, можно было думать, что слушаешь человека, заматеревшего в государственных делах и пропитанного ежедневным чтением парламентарных прений»¹⁵¹.

¹⁵¹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 130.

Как бы ни складывались его отношения с властью, с царями, с полицией, он оставался патриотом России в истинном смысле этого слова. В неотправленном письме к П.Я. Чаадаеву, своеобразном ответе на его «Философическое письмо», он произнес слова, которые навсегда вошли в историю русского общественного и культурного сознания: «Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора — меня раздражают, как человек с предрассудками — я оскорблен, — но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал» (10, 875). И почти половину письма он посвящает опровержению мысли Чаадаева о «нашей исторической ничтожности», создает поразительную по глубине и емкости картину развития русской истории от войн Олега и Святослава до теперешнего положения России, постоянно подчеркивая могущество и величие происходящего.

Когда Достоевский в своей «Речи о Пушкине» сказал о «всечеловеческой отзывчивости» поэта, это было воспринято почти как откровение. Но сегодня эти слова уже стали общим местом, но вовсе не утратившим своего великого смысла. Пушкин приучил русское общество, русскую культуру не замыкаться в себе, а уметь слушать и слышать окружающий мир: голоса других народов. Когда мы читаем его «Подражание Корану» или «Жил на свете рыцарь бедный», «Песни западных славян», «Из Alfieri», «Из Гафиза», «Из Анакреона», «Из Пиндемонти», «Сцену из Фауста», «Из Barry Cornwall», «Из А. Шенье», «Подражание арабскому», «Подражание итальянскому», то ощущаем: «весь мир в его теснился грудь». Он вырабатывал прежде всего в себе ту толерантность мышления, которая могла спасти от всякой односторонности «квасного патриотизма», предвзятости.

Но его «всечеловеческая отзывчивость» — это не только постижение других национальных культур. Это и пристальное всматривание в русский мир, стремление постичь все сферы его бытия, все слои его общества. Он расширил само пространство жизни и мысли, искал взаимодействие между поэзией и прозой, высоким и низким, бытийным и бытовым. Появление на страницах его

произведений представителей молодой русской интеллигенции, станционного зрителя, гробовщика, дворовых Дубровского, бунтовщика Пугачева, героев русских сказок, Ивана Петровича Белкина — прорыв в ту сферу русской жизни, которая и была стихией национального бытия. «Счастье надо искать на дорогах, по которым ходят все», — любил повторять Пушкин, и простые материи жизни, её ежедневное течение влекло его как первооснова и естество бытия. Пушкинская «поэзия действительности» — это и есть высшее выражение всечеловеческой отзывчивости, ибо в ней окружающий мир заговорил на своем природном, естественном языке. Пушкин расширил пространство литературы до пространства жизни, а свое человеческое существование, свой поэтический дар сумел сделать частью этого пространства.

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубят ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом —
На всякой звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг.

Ты внемлешь грохоту громов
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —
И шлешь ответ;
Тебе ж нет отзыва... Таков
И ты, поэт! (3, 227) —

так в стихотворении «Эхо» (1831) он передал связь поэта с естеством окружающего природного мира.

Но в «Памятнике» (1836) он расширил сферу этой связи до проблем общественно-философских:

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 (3, 373).

«Всечеловеческая отзывчивость» — это и человеческая и творческая позиция Пушкина широкого и всестороннего взгляда на мир и человеческую жизнь, его осмысление и восприятие во всем многообразии проявлений и многоцветии красок.

Пушкин по темпераменту, по своему естеству, по предназначению — боец.

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане
И в дуновении Чумы (5, 419) —

эти слова из Гимна Председателя в «Пире во время чумы» были написаны во время Болдинской осени 1830 г. в холерном карантине. Это был «звездный час» пушкинского гения и высшее проявление философии самостояния — и противостояния обстоятельствам. Многочисленные дуэли Пушкина были уже в прошлом; в 30-е годы он входил закаленным бойцом, отцом семейства и хранителем домашнего очага. Обострилась литературная борьба, и Пушкин защищает свое достоинство не как частного человека, а как русского национального поэта, выразителя нового направления в литературе. «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...», «Моя родословная», написанные в ту же Болдинскую осень, — утверждение поэзии жизни и позиции внутренней свободы и независимости.

Я грамотей и стихотворец,
Я Пушкин просто, не Мусин,
Я не богач, не царедворец,
Я сам большой: я мещанин (3, 210) —

эти слова Пушкин словно вырезал на своем фамильном гербе, выразив в них суть этой позиции. В «Современнике» он в течение года в невероятно сложных обстоятельствах личной жизни и общественных обстоятельств (интриги, цензурные запреты, раз-

решение всего на 4 номера) сумел идти в ногу со временем. Интерес к документальной прозе, к истории России, открытие новых имен, в том числе развитие таланта Гоголя, консолидация вокруг него писателей пушкинского круга (Жуковский, Вяземский, Одоевский, Давыдов) — за всем этим ощущались новые горизонты русской культуры и пушкинского творческого развития.

«Живой как жизнь», Пушкин видел счастье жизни в самой жизни. Он, наверное, мог бы сказать, что «лучше жизни есть только жизнь». «Летят за днями дни, и каждый час уносит частичку бытия...» — за этим острое ощущение бытия и ответственности за него. Жизнь не баловала Пушкина: и ссылка, и гонения, и надзор, и интриги, и долги, и отчаяние, и трагическое ощущение безысходности — все это прошло через его земное существование. Но свет и солнце, лучезарность, вера, надежда и любовь не покидают нас, когда мы думаем о нем, а главное, читаем его.

В его жизни было настоящее счастье. Оно пришло к нему поздно, и было выстрадано. Дом, любимая жена — «чистейшей прелести чистейший образец», четверо детей (Сашка, Машка, Гришка и Наташка) — это была его крепость, где он залечивал раны, согревался от холода и клеветы «румяных критиков», убегал от интриг. Его письма к Наталье Николаевне — величайший любовный роман, написанный когда-либо. Когда он уезжал из дома в архивы, по пугачевским местам для сбора материалов к «Истории пугачевского бунта» и «Капитанской дочке», когда она взваливала на себя все заботы о доме, детях, сестрах и даже его издательских делах, он разговаривал с ней почти ежедневно, видя в ней прежде всего духовно близкого человека. «Здравствуй, женка, мой ангел», «милый мой друг», «ах, женка душа!», «Какая ты умненькая, какая ты миленькая! какое длинное письмо! как оно дельно! благодарствуй, женка», «душа моя, мой ангел», «Поздравляю тебя со днем ангела, мой ангел, целую тебя заочно в очи...», «Что, женка? скучно тебе? мне тоска без тебя», «душка моя», «жена моя милая, женка мой ангел», «Какая ты дура, мой ангел! Конечно я не стану беспокоиться оттого что ты три дня пропустишь без письма...», «Благодарю тебя, мой ангел, за добрую весть о зубке Машином. Теперь, надеюсь, что и

остальные прорежутся безопасно. Теперь за Сашкою дело», «Ты женка моя, пребезалаберная (насилу слово написал)», «Мне здесь хорошо, да скучно, а когда мне скучно, меня так и тянет к тебе, как ты жмешься ко мне, когда тебе страшно», «Скажи, пожалуйста, брюхата ли ты? если брюхата, прошу, мой друг, быть осторожной, не прыгать, не падать, не становиться на колени перед Машей (ни даже на молитве)» — все эти фрагменты пушкинских писем столь органичны в общем пространстве его человеческого бытия. И последняя дуэль — это отстаивание своего человеческого достоинства, чести семьи и дома, своего дара, чести России. В этом смысле глубоко прав Ю.М. Лотман, говоря: «Пушкин умирал не побежденным, а победителем».

Эпоха Русского Ренессанса, Золотой век русской поэзии нашли своё ярчайшее воплощение именно в Пушкине. Его поэтический гений и масштаб человеческой личности соответствовали эпохе, но вместе с тем и опережали ее. По точному суждению Гоголя, «эЭто русский человек в его развитии, каким он, может быть, явится через 200 лет».

Былое нельзя воротить, и печалиться не о чем,
У каждой эпохи свои подрастают леса.
А всё-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеем
Пожинать в Яр заскочить хоть на четверть часа <...>

Былое нельзя воротить. Выхожу я на улицу
и вдруг замечаю: у самых Никитских ворот
извозчик стоит. Александр Сергееч прогуливается.
Ах, завтра, наверное, что-нибудь произойдет¹⁵².

Лирический космос Пушкина

В «поэтическом хозяйстве» Пушкина лирика занимает особое место. Если другие формы творчества (поэмы, драматургия,

¹⁵² Окуджава Булат. Проза и поэзия. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1984. С. 229—230.

проза) активизировались в определенные периоды его жизни, то лирика сопровождала поэта на протяжении всей его творческой биографии, почти 25 лет: от 1813 г., когда появились первые стихотворения, до 1837 г., почти до последних дней его жизни. Около 750 произведений определяют лирическое наследие Пушкина, и это поистине лирический космос: здесь есть свои планеты, звезды, свои герои, загадки и тайны.

В изучении пушкинской лирики наметились самые разные подходы. Традиционным было её изучение с точки зрения сквозных мотивов, образов, тем: свободолюбивая лирика, философская лирика, лирика природы, любовная лирика, тема дружбы, поэта и поэзии в лирике и т.д. В школьной практике подобное рассмотрение пушкинской поэзии имело свои плюсы, позволяя акцентировать её нравственный потенциал, но вместе с тем вопросы поэтики, эволюции лирики если и не исчезали, то заметно редуцировались. Не менее распространенным был анализ пушкинской лирики как определенной жанрово-стилевой системы. Своеобразие пушкинской элегии, эпиграммы, сонета, послания, песен и т.д. было в центре внимания исследователей при изучении истории русской поэзии, её отдельных жанров. Да и сам Пушкин в первом прижизненном издании своей лирики 1826 г. следовал традиции жанровой рубрикации. И все-таки начиная со второго издания он тяготел к хронологическому расположению текстов, да и заглавия всех вышедших сборников «Стихотворения Александра Пушкина» свидетельствовали о размытии жанровых границ.

Думается, именно хронологическое рассмотрение лирики Пушкина в наибольшей степени отражает её природу. Его лирика — это своеобразный репрезентант его жизненного и творческого пути. В ней сконденсированы важнейшие эстетические поиски, отражены настроения поэта, его диалог с эпохой. Но хронология в этой динамической системе подчинена определенным законам творческой эволюции и закреплена в периодах пушкинской биографии.

Общепринятым в пушкиноведении стало выделение семи основных этапов пушкинского духовного и творческого развития: Лицей (1813—1817), Петербург (1817—1820), Южная ссылка (1820—1824), Северная ссылка (1824—1826), период скита-

ний (1826—1830), Болдинская осень 1830 г. (сентябрь-ноябрь), 1830-е годы (конец 1830-го — январь 1837 г.). Лирика вполне соответствует этим этапам, отражает характерные закономерности пушкинского творчества, и вместе с тем каждый период имеет свое неповторимое лицо, что обусловлено и возрастом поэта, и его духовным опытом, и биографическими реалиями, и своеобразием эстетического развития и, наконец, духом эпохи, современником которой он всегда был.

Для наглядности воспроизводим своеобразную синхронистическую таблицу лирики Пушкина, чтобы, не вдаваясь в биографические и творческие реалии, обозначить некоторые характерные черты каждого из периодов и наметить важные моменты эволюции лирической системы (см. приложение).

Лицейская лирика

Годы учебы Пушкина в Лицее — это его поэтическая школа. Здесь на уроках словесности он писал стихи на заданные темы, здесь апробировал свои творения в лицейских рукописных журналах и на слушателях, друзьях-лицеистах, некоторые из которых не только писали стихи, но и позднее стали профессиональными поэтами (Дельвиг, Кюхельбекер, Илличевский). Здесь опубликовал первые свои произведения: первое печатное произведение — «К другу стихотворцу» (журнал «Вестник Европы», 1814, №13 — вышло в свет 4 июля за подписью Александр Н.к.ш.п.), здесь получил благословение Державина и поддержку Жуковского и Вяземского. Одним словом, как он и сам напишет позднее в VIII главе «Евгения Онегина»:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,
В те дни в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться муза стала мне (5, 165).

Это раннее осознание своего призвания и предназначения определяет своеобразие лицейской лирики Пушкина. Конечно, это период самоопределения. И юный поэт перебирает все известные поэтические жанры, известные стили, опирается на традицию русской поэзии. В его текстах оживают мифологические сюжеты («Рассудок и любовь», «Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало», «Леда», «Гроб Анакреона», оссианические («Кольна», «Эвлега», «Осгар»), фольклорные мелодии («Казак», «Романе»), ощутимы анакреонтические мотивы («Вода и вино», «Блаженство», «Пирующие студенты»). Он не чужд свободолобивых и патриотических чувств («Лицинию», «Воспоминания в Царском Селе»), обращается к современной истории («Наполеон на Эльбе»). Дружеские послания, мадригалы, эпиграммы, элегии, романсы, кантаты, «Философическая ода», эпитафия — все это присутствует в его лирическом репертуаре.

По остроумному замечанию А. Сиявского, «на тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в большую поэзию и произвел переворот»¹⁵³. Этот переворот был связан прежде всего с открытостью души «всем впечатленьям бытия» и какой-то особой легкостью стиха. Он воспевае огонь любви: «трепещу, томлюсь, немею», в многочисленных посланиях к друзьям («Князю А.М. Горчакову», «К Н.Г. Ломоносову», «К Пушкину», «Дельвигу», «Послание к Юдину», «Друзьям», «Товарищам»), к лицейскому учителю А.И. Галичу формирует мифологию лицейского братства, в последние лицейские годы скорбит об увядающей молодости и даже «видит смерть». Отрок-юноша переживает в стихах все те чувства, которые были положены ему по возрасту.

Но он их переживает не как все. Он Поэт, и это главное. Почти с первых шагов на поэтическом поприще Пушкин несет это бремя. Уже в первом напечатанном стихотворении «К другу стихотворцу» он словно испытывает себя на прочность. Его диалог с другом стихотворцем — это рассказ о призвании, о всех невзгодах, связанных с ним, это искушение покоем, благополучием,

¹⁵³ Сиявский А.Д. Прогулки с Пушкиным // Терц Абрам (Андрей Сиявский). Собр. соч.: в 2 т. М., 1992. Т. 1. С. 346.

материальными благами. Но от лица своего мнимого собеседника Ариста юный поэт решительно заявляет:

Когда на что решусь, уж я не отступаю,
И знай, мой жребий пал, я лиру избираю.
Пусть судит обо мне как хочет целый свет,
Сердись, кричи, бранись, — а я таки поэт (1, 31).

От этого первого признания в лицейской лирике тянется цепь своеобразных эстетических манифестов, где лирический герой, примеряя различные маски: эпикурейца, страстного возлюбленного, ленивца, скромного философа, затворника-монаха, разочарованного и унылого элегического героя, не может скрыть свое подлинное лицо. Он Поэт, и это суть его земного бытия, его судьба. «Судьбы всемогщее поэт» (1, 182), — заявляет он в «Послании к Юдину», и в этих словах заключается его жизненная философия. Перечитывая подряд такие его лицейские стихотворения, как «К другу стихотворцу», «К сестре», два послания «К Батюшкову», «Городок», два послания «К Галичу», «Мечтатель», «Мое завещание к друзьям», «Моему Аристарху», «Тень Фонвизина», «Сон», «К Жуковскому», уже упомянутые послания к лицейским друзьям, все время ощущаешь интенсивность поэтического развития и в то же время — верность призванию и выбранному пути. На первый взгляд, особенно в ранних стихотворениях 1814—1815 гг., — следы литературности, книжности. И сюжеты, и чувства лишены жизненной основы, поэт словно гуляет по страницам книг. Имена поэтов от Гомера до Вольтера, от Ломоносова и Тредиаковского до Жуковского и Батюшкова сопровождают его во всех этих поэтических прогулках.

Но он с традицией на «ты». Это не больше чем литературная игра. «Ванюша Лафонтен», «стихоткач», «Визгова сочиненья», «Глупова плсалмопенья», «творенья громкие Рифматова, Графова» — за всеми этими шутивно-ироническими характеристиками чувствуется ощущение живого литературного процесса и своего места в нем. В диалоге с Батюшковым и Жуковским он ощущает себя единомышленником, собратом. «Поэт! в твоей предметы воле!», «Бреду своим путем: // *Будь всякий при своем*»

(курсивом Пушкин выделяет слова Жуковского), «Под кровом вешних роз // Поэтом я возрос», «Мне жребий вынул Феб, // и лира мой удел», «Нет, нет! решился я без страха в трудный путь», «Лечу к неизвестному отважною мечтой, // И мнится, гений ваш промчался надо мной!», «Что нужды? смело в *даль* // дорогою прямою, // Ученью руку дав, поддержанный тобою, // Их злобы не страшусь; мне твердый Карамзин, // Мне ты пример. Что крик безумных сих дружин?» — так юный поэт решительно и бескомпромиссно утверждает свой путь в поэзии.

Он и на окружающий мир смотрит не как частный человек, а как Поэт. Его «я» вбирает весь мир, и все впечатления бытия он пропускает через себя. И когда он восклицает: «Так, Наталья! признаюсь, // Я тобою полонен <...> И любовью утомлясь, // Я слабею всякий час» («К Наталье») и когда клянется: «И знай, мой жребий пал, я лиру избираю» («К другу стихотворцу»), и когда, обращаясь к «Красавице, которая нюхала табак», интимно признается: «Ах, отчего я не табак!..», и когда буднично сообщает: «Сижусь я под окном // С бумагой и с пером» («Городок»), и когда заявляет: «Я сердцем римлянин; кипит в груди свобода...» («Лицинию»), — он один во многих лицах. Это бесконечный процесс житнетворчества, где неразделимы литература, книги и живые эмоции, бурлящие чувства.

Юный Пушкин словно пытается доказать, что ничто человеческое поэзии не чуждо, в поэтому не боится быть наивным, смешным, опьяненным вином и любовью. Он естественен во всех проявлениях своих чувств и грациозен в их выражениях. В каждом его стихотворении можно найти следы традиции, влияние книжности, но живые интонации, отступления от сюжета, озорство молодых сил превращают известное в неизвестное, чужое — в свое. «Летучие посланья», «резвые стихи», «веселых мыслей шум», «плоды бродящих резвых дум», «стихи текут и так и сяк», «роясь в волшебном фонаре», «с музой резвой и молодой», «Что ж надобно? — Движенья, господа!» — все эти автохарактеристики реализованы в пространстве его поэзии.

Наиболее адекватной формой этой реализации стал жанр дружеского послания. Его неканоническая структура позволяла вмещать все богатство впечатлений, совмещать разные пласты

жизни. Пушкин-лицеист, наследуя опыт Батюшкова и Жуковского, открытия Давыдова и Вяземского, вбирая в себя атмосферу «Арзамаса», превратил этот жанр в вероисповедание Поэта. В послании «К Каверину» (1817) он почти сформулировал свою позицию:

И черни презирай ревнивое роптанье:
Она не ведает, что дружно можно жить
С Киферой, с портиком, и с книгой, и с бокалом;
Что ум высокий можно скрыть
Безумной шалости под легким покрывалом (1, 245).

Пушкинские стихотворения озорны, шаловливы (чего стоят их концовки), порой эпатажны, но это покров для «высокого ума» Поэта. Пушкинские стихи удивительно диалогичны: здесь и диалог культур, и диалог традиций, и диалог мироощущений, и диалог с адресатом послания, и диалог с критическим Аристархом, и просто живая среда персонажей с разными поэтическими реальностями, драматическая оценка. Эта установка на диалог раскрепощала монологическую речь: поэт везде ощущал себя участником событий, собеседником. Он везде был «свой».

Разумеется, лицейская лирика — явление развивающееся, и голос Поэта в стихотворениях 1816—1817 гг. пронизан элегическими интонациями. «Я видел смерть...», «веселье жизни хладной», «Пушай умру, но пусть умру любя!», «И вашей радости беспечной // Сквозь слезы улыбнуся я», «Но мне в унылой жизни нет // Отрады тайных наслаждений», «Цвет жизни сохнет от мучений!», «Слыхали ль Вы за рощей глас ночной // Певца любви, певца своей печали?», «Схожу я в хладную могилу, // И смерти сумрак роковой с мученьями любви покрова жизнь унылу». Взросление поэта сопровождается взрослением чувств. «Элегии» приходят на смену дружеским посланиям, эпиграммам, шутливым мадригалам. Но только на время: юный поэт не может долго оставаться в одном состоянии. И вновь звучит «Заздравный кубок», вновь ведут шутливый спор «Амур и Гименей». «Фиал Анакреона» — утверждение радостей бытия.

Пушкин всегда открыт жизни. И его лицейские стихотворения поражают прежде всего зрелостью мироощущения, озорством веселого ума. Это произведения Мастера. Именно это почувствовал Жуковский, встретившийся с совсем юным 16-летним поэтом в Царском Селе. Вот что он писал Вяземскому 19 сентября 1815 г. «Я сделал ещё приятное знакомство! С нашим молодым чудотворцем Пушкиным. Я был у него на минуту в Сарском Селе. Милое, живое творенье! Он мне обрадовался и крепко прижал руку мою к сердцу. Это надежда нашей словесности <...> Нам всем надобно соединиться, чтобы помочь вырасти этому будущему гиганту, который всех нас перерастет <...> Он теперь бродит около чужих идей и картин. Но когда запасется собственными, увидишь, что из него выйдет»¹⁵⁴.

И уже много лет спустя, когда пришло время понять и оценить весь масштаб творческого гения Пушкина, В.Г. Белинский не обошел вниманием его лицейскую лирику, дав эмоциональную, но точную её оценку: «Пушкин никогда не расплывается в грустном чувстве; оно всегда звенит у него, но не заглушая гармонии других звуков и не допуская его до монотонности. Иногда, задумавшись, он как будто вдруг встряхивает головою, как лев гривую, чтобы отогнать от себя облако уныния, и мощное чувство бодрости, не изглаживая совершенно грусти, дает ей какой-то особенный освежительный и укрепляющий душу характер» (Т. VII. С. 295).

Послелицейская, петербургская лирика

Это были три года внутренней свободы, неразрывно переплетенной с идеями «гражданской экзальтации».

Вот мой Онегин на свободе,
Острижен по последней моде,
Как денди лондонский одет
И наконец, увидел свет... —

¹⁵⁴ Жуковский В.А. Собр. соч.: в 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 565.

и хотя Пушкин решительно подчеркивает «разность между Онегиным и мной» — в этих стихах была большая доля автохарактеристики. Выход из шестилетнего заточения, из стен лицейского монастыря был именно свободой, фрак *a l' americane*, широкая шляпа *a l' Bolivar* — по моде, и петербургский свет: балы, театр, салоны и общества — всё закружило поэта, опьянило его.

Это было прежде всего раздвижение горизонтов. Замкнутое пространство лицейской жизни не могло соперничать с миром «Арзамаса», «Зеленой лампы», театральных кулис, с бурными спорами о русской и европейской жизни, о политической свободе. Пушкин ищет себя в этом новом мире и определяет свою позицию. Поистине — «ищущий среди нашедших» (Ю.М. Лотман).

Это была своеобразная концепция свободолюбия, опирающаяся как на идеи Просвещения XVIII в., так и на гражданские принципы декабристской этики. Но жизненная позиция Пушкина — это жизнелюбие, своеобразная эмансипация души окрашивала эти принципы особыми красками. Пушкинский свободолубец — «это человек кипящих страстей, раскрепощенных внутренних сил, имеющий дерзость желать и добиваться желанного, поэт и любовник. Свобода — это жизнь, не ущемляющаяся ни в какие рамки, бьющая через край, а самоограничение — разновидность духовного рабства»¹⁵⁵ Такое понимание свободы и истинно свободного человека не могло не отразиться на поэтическом мышлении Пушкина.

Прежде всего послелицейская лирика 1817—1820 гг. — это освоение нового пространства, создание своего «петербургского текста». На первый взгляд многочисленные послания («Тургеневу», «Кн. Голицыной», «Кривцову», «Жуковскому», «К.Н.Я. Плюсковой», «К Чаадаеву», «NN (В.В. Энгельгардту», «Орлову», «К Щербинину», «Всеволожскому», «Стансы Толстому», «Послание в кн.Горчакову», «Мансурову», «Юрьеву»), отрывки лишены внутренней связи. Но это только на первый взгляд. Пушкин часто обращается в них не к хорошо знакомым, близким друзьям, как это было в лицейских дружеских посла-

¹⁵⁵ Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. С. 42—43.

ниях, а открывает, исследует в них петербургский свет, жизнь ее различных представителей. Это своеобразный альбом петербургских типов, сделанных в технике мгновенных фотографий.

«Простой воспитанник природы», «страдалец чувственной любви», «ленивец милый молодой», «поэзии поклонник безмятежный», «неопытный мечтатель», «унылых чувств искатель», «счастливец беззаконный», «Свободы, Вакха верный сын», «Венеры набожный поклонник // И наслаждений властелин», «верный гражданин», «резвый друг забавы», «друг человечества», «счастливый сын пиров», «балованный дитя свободы», «минутный наблюдатель», «философ ранний», «питомец мод, большого света друг», «обычаев блестящий наблюдатель», «язвительный болтун, остряк», «философ и шалун», «завсегдатай кулис» — весь спектр этих определений связан с созданием портрета современного человека. Эпиграммы, надписи к портретам («К портрету Жуковского», «К портрету Дельвига, «К портрету Чаадаева»), записи в альбом (Сосницкой, Бакуниной) вносят дополнительные штрихи в этот портрет.

В послелицейской лирике само слово «свобода» имеет различные коннотации. Это прежде всего «наука счастья», «младое сладострастье». И поэтому в отличие от гражданской, декабристской философии свободы, от ее словесной однозначности — сигнальности, у Пушкина возникает спектр ее определений: «дружеская», «пламенная», «возвышенная», «сладостная», «тайная», «просвещенная». Она включается в ряд других понятий, для гражданской поэзии несовместимых: «свобода, Вакх и муза», «Рыцари лихие // Любви, свободы, и вина!». Это душевная свобода, духовная воля. Поэтому Пушкину нужен не глоток свободы, а воздух свободы.

Все эти характеристики пронизаны реалиями века, концентрируют в себе природу пушкинского свободолюбия. Так, иронически живописуя облик Александра Тургенева, его вездесущность, Пушкин говорит и о его филантропической деятельности («подъемлешь трепетных сирот»), и о деятельности в библейском обществе («то проповедуешь Христа»), и об участии в «Арзамасе» («с улыбкой дремлешь в Арзамасе»). Эта конкретика жизни современного человека погружена в атмосферу лени

и любви, поэтической свободы. Заключительные слова послания «Тургеневу»: «А труд и холоден и пуст, // Поэма никогда не стоит // Улыбки сладострастных уст» — эпатажное утверждение эстетической позиции и философии внутренней свободы. В послании «К Н.Я. Плюсковой», напечатанном в «Соревнователе просвещения и благотворения» (1819 №10) под названием «Ответ на вызов написать стихи в честь ее императорского величества государыни императрицы Елисаветы Алексеевны», обращаясь к фрейлине императрицы, Пушкин, говоря о добродетели императрицы, на протяжении небольшого стихотворения (20 стихов) постоянно подчеркивает свою свободу. Уже начало послания — четко сформулированная позиция:

На лире скромной, благородной
Земных богов я не хвалил
И силе в гордости свободной
Кадилом лести не кадил.
Свободу лишь умея славить,
Стихами жертвуя лишь ей,
Я не рожден царей забавить
Стыдливой музою моей.

Заключительные слова

Любовь и тайная свобода
Внушали сердцу гимн простой,
И неподкупный голос мой,
Был эхо русского народа (2, 340) —

развивают эту позицию поэтической свободы и придают ей общенациональный масштаб.

Герои петербургских посланий — люди, в которых отразился век. Их интересы, занятия, чудачества, бытовые черты, любовные приключения, общественные взгляды, хандра воссозданы в пространстве петербургского текста. И сам поэт, всматриваясь в этот мир и его героев, самоопределяется, пытается понять современного человека и наметить свою позицию. «Петербург-

ский текст», его герои, сам поэт находятся в сложном взаимодействии, то сближаясь, то ощущая дистанцию. Деревенские, михайловские стихотворения («Простите, верные дубравы!», «Деревня», «Домовому», «Русалка») открывают иной мир и другие ценности: «беспечный мир полей», «скат тригорского холма», «пустынный уголок, // Приют спокойствия, трудов и вдохновения», «прохладу лип и кленов шумный кров». Это не бегство от цивилизации на лоно природы, а иной взгляд на современный мир, его болезни (антикрепостнический пафос в «Деревне»), проникновение в другую реальность.

«Петербургский текст» пушкинской лирики 1817–1820 гг. — это пролог к «онегинскому тексту», поэтические заготовки к первым главам романа, который через три года в атмосфере южной ссылки, в Кишиневе станет реальностью.

Киты, на которых держится здание послелицейской лирики, четыре стихотворения: ода «Вольность» (1817), сатира «Сказки Noël» (1818), послание «К Чаадаеву» (Любви, надежды, тихой славы»; 1818), элегия «Деревня» (1819). Два первых при жизни поэта не были опубликованы и распространялись в списках. «К Чаадаеву» после хождения в списках, без ведома Пушкина в искаженном виде было напечатано в альманахе «Северная звезда» на 1829 г. Первая половина стихотворения «Деревня под названием «Уединение» появилась в собрании стихотворений Пушкина 1826 г., полностью распространяясь в списках. Одним словом, все они вошли в историю русской подцензурной, нелегальной поэзии и стали одним из поводов к преследованию поэта и его ссылки.

Но именно они определили пути развития русской свободолобивой поэзии и отразили характерные сдвиги в поэтическом мышлении Пушкина. Опираясь на различные жанровые традиции (ода, сатира, послание, элегия), Пушкин демонстрирует стилевые возможности свободолобивой лирики, богатство ее лексикона. Ораторские интонации, пародийно-иронический подтекст, горение страсти, синтез идиллического-элегического миропобраза и возвышенно-гражданского пафоса — все эти модификации свободолобивой лирики сопровождаются внедрением в ее словарь лексики высокого стиля, архаизмов (врата, глава, глас,

днесь), экспрессивных междометий, глаголов повелительного наклонения, ораторских обращений, но вместе с тем разговорной, просторечной лексики (бука), элизмов (нежил, утренний туман, томление, любовник молодой, звезда пленительного счастья), слов-сигналов (тираны мира, падшие рабы, несправедная власть, царская глава, самовластительный злодей, народов вольность, роковая власть, святая вольность, самовластье, друг человечества, убийственный позор, рабство и т.д.), обороты идиллической поэзии (пустынный уголок, приют спокойствия, лоно счастья и забвенья, мирный шум дубрав, тишина полей, темный сад, светлые ручьи, парус рыбака, нивы полосаты). Меняются картины, интонации, лексика, а вместе с тем формируется особое состояние свободолюбия не как политической доктрины или гражданской позиции, а как пространство жизни, основанной на законности, человеколюбии, гуманности. Различные жанры и стили позволяют свободно варьировать настроения и чувства, от конкретики и политических реалий переходить к общечеловеческим эмоциям.

И тогда ода «Вольность», напоминая о традициях Ломоносова, Радищева, Державина, обретает плоть и картинность, совмещая уроки истории (тирания Калигулы, казнь Людовика XVI, судьба Наполеона, убийство Павла I), теорию «естественного права, почерпнутую из лицейских лекций Куницына и бесед с декабристом Николаем Тургеневым, политические доктрины и живые эмоции свободолюбца. «А вы мужайтесь и внемлите, // Восстаньте, падшие рабы!» — не призыв к революции, а воззвание к раскрепощению личности, преодолению рабской психологии.

Опираясь на канон святочных песен, французских «Нозелей», Пушкин уже в двойной номинации текста «Сказки. Noël» как бы переводит с французского на русский. Спаситель и Мария из «нозелей», перемещаясь в пространство русской политической жизни, превращается просто в мать и дитя. Русский царь — «кочующий деспот», своими «вещаниями» разрушает идиллический мир, превращая его в мир лжи, баек, а точнее — сказок. Сатира Пушкина лишается тяжеловесности и обличительного

пафоса; она легка, изящна, но от этого не менее язвительна и разоблачительна.

Те же трансформации формы и стиля претерпевают дружеское послание и элегия. Обращенное к конкретному лицу, философу и наставнику П.Я. Чаадаеву, пушкинское послание, не теряя интимной, душевной интонации, наполняется тем гражданским пафосом, который расширяет аудиторию. «Товарищ, верь...», «Мой друг, отчизне посвятим // Души прекрасные порывы!» — эти обращения адресованы не конкретному лицу, а всем единомышленникам, современникам, всему молодому поколению России.

«Деревня» отчетливо двухчастна. Если первая часть — гимн уединению (не случайно под заглавием «Уединение» она и будет опубликована позднее), то вторая часть, и особенно заключительный монолог — страстная речь гражданина, «друга человечества». Если в первой части «здесь» — это идиллический образ деревенского «приюта спокойствия, трудов и вдохновения, то во второй части четырехкратное «здесь» фиксирует картины, которые определяются как «невежества убийственный позор». Динамичная строфика (8—12—7—7 стихов) первой части переходит в единый текст, включающий 27 стихов, единый эмоциональный поток которых, заданный первым же стихом: «Но мысль ужасная здесь душу омрачает:...» Двоеточие, завершающее этот стих, — заявка на развитие и конкретизацию этой «мысли».

Каждое из четырех стихотворений Пушкина буквально впаяны в общий метатекст послелицейской лирики, в её «петербургский», «онегинский» текст. Они тот «поведенческий текст», который сделал именно Пушкина носителем русского свободолюбия, а его лирику воплощением нового поэтического языка. За пять лет до восстания декабристов он расплатился за свое вольнолюбие неволей и ссылкой. Его оружием стало поэтическое слово.

Все эти годы Пушкина сопровождала его первая законченная поэма «Руслан и Людмила», где дух вольнолюбия и молодое озорство обрели свою плоть в историческом сюжете и современном мышлении.

Лирика Южной ссылки (1820—1824)

Лирика Южной ссылки неразрывно связана с философией и эстетикой романтизма, уже утвержденного в русской поэзии его Коломбами — Жуковским и Батюшковым, поэтами-декабристами. Но для Пушкина романтизм был больше чем литературная традиция; он стал его жизненной философией, а поэтому переживался и выражался серьезно, динамично, как мироощущение. Экзотика южной природы (море, горы, бессарабские степи), ориентальные мотивы, связанные с жизнью и легендами восточных народов (черкесы, крымские татары, цыганы), близость Греции, борющейся за свою независимость и будоражащей вольнолюбивый дух поэта, готового бежать туда, общение с представителями Южного декабристского общества в Каменке, детская болезнь байронизма и судьба Наполеона, водоворот любовных приключений и главное — психология поэта-беглеца, поэта-изгнанника, ссыльного, узника — все это ворвалось в его жизнь почти неожиданно, и все это необходимо было переварить, чтобы поэтически перевыразить. Свойственное Пушкину острое ощущение времени и возраста определяло интенсивность поисков. Лирика по-прежнему первенствовала, но цикл южных поэм, первые главы «Евгения Онегина», создававшиеся параллельно, придавали лирике новое звучание и другой масштаб.

По точному замечанию Ю.М. Лотмана, «романтическое жизненное ощущение было в этот момент спасительно для Пушкина потому, что оно обеспечивало ему столь сейчас для него необходимое чувство единства своей личности»¹⁵⁶. Это чувство между тем было лишено интравертности и эгоцентризма, характерных для европейского романтизма. Экстравертность пушкинского взгляда проявлялась в дальнейшем осмыслении проблемы героя века. Если в петербургский период он в большей степени осмыслил его идеологию, то теперь его интересовала психология современного человека. И свое психологическое состояние, свое

¹⁵⁶ Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Л., 1982. С. 55.

самостояние он дистанцировал от комплексов романтического героя. Пушкин, максимально приблизившись к романтическому жизнеощущению, постоянно вел с ним диалог.

«Преждевременная старость души» — это пушкинское определение романтического героя было ему чуждо и воспринималось не как «участь гения, а болезнь сына больной цивилизации»¹⁵⁷. Он был «искатель новых ощущений», и уже в первом стихотворении, написанном в Южной ссылке «ночью на палубе корабля» и напечатанном с пометой «Черное море 1820 сентября», — «Погасло дневное светило...», всматриваясь в прошедшее, говоря о «потерянной младости», «сердце холодном», его лирический герой устремлен в будущее, в неизвестное: «с волнением и тоской туда стремлюся я...» Проходящие рефреном стихи: «Шуми, шуми, послушное ветрило, // Волнуйся надо мной, угрюмый океан» — символ движения и борения с судьбой.

Пушкинский романтизм полисемантичен, так как он пытается вместить все живые впечатления бытия, и он диалогичен, потому что поэт воспринимает его уже не столько изнутри как лирический герой, как *alter ego* автора, а как Автор, который ощущает постоянную дистанцию между собой и героем. Он иногда примеряет его маску, но никогда не скрывает свое лицо.

Первые южные стихотворения, такие как «Мне вас не жаль, года весны моей», «Погасло дневное светило», «Я пережил свои желанья», мучительное расставание с молодостью, ее страстями. Это своеобразная трилогия утраченных иллюзий. И здесь голос лирического героя, новообращенного романтика звучит во всю свою силу. «Я пережил», «я разлюбил», «остались мне одни страданья», «плоды сердечной пустоты», «увял цветущий мой венец», «живу печальный, одинокий», «И жду: придет ли мой конец?» — весь набор из лексикона «унылой элегии» в интонациях этого героя. Но Пушкин словно сбрасывает на глазах эту маску и через два месяца во втором послании «Чаадаеву» — он уже как Поэт-автор излагает свою новую философию и жизненную позицию:

¹⁵⁷ Там же. С. 63.

В уединении мой своенравный гений
Познал и тихий труд и жажду размышлений.
Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать вниманье долгих дум;
Ищу вознаградить в объятиях свободы
Мятежной младостью утраченные годы
И в просвещении стать с веком наравне. <...>
К печалю я привык, расцелся я с судьбою
И жизнь перенесу стоической душою (2, 51, 53).

Говоря о пафосе поэзии Пушкина, В.Г. Белинский настойчиво видел в нем прежде всего «поэта-художника», «вооруженного всеми чарами поэзии, призванного для искусства как для искусства, исполненного любви, интереса ко всему эстетически прекрасному, любящего всё и поэтому терпимого ко всему» (Т. VII. С. 320). Художественный дар Пушкина лишен односторонности, он и в романтизме не ортодокс, а «ищущий среди нашедших». Поэтому его авторская позиция не укладывается в позицию лирического героя и шире — любого направления современной романтической позиции. Он может пересечься с Жуковским в осмыслении узничества («Узник», «Птичка»), его антологическая лирика («Земля и море», «Муза», «Дева», «Дионея») напоминает о батюшковских «Подражаниях древним», в своем героическом цикле («Дочери Карагеоргия», «Война», «Гречанка верная! не плачь, — он пал героем», «Из письма Гнедича»), в вольнолюбивой лирике («Кинжал», «К Овидию», «Наполеон») он развивает традиции гражданского романтизма, ему не чужды байронические мотивы и образы, особенно в южных поэмах, но он не отдает никому предпочтения.

Это был путь к художественному синтезу. Пушкин ищет прежде всего пластическое решение образа. В стилизации молдавской песни «Черная шаль» или сюжета из древнерусской истории («Песнь о вещем Олеге», мифологическом образе («Нереида», «Земля и море», «Муза», «Дионея»), воссоздании картины природы («Приметы», «Таврида») или сцен любви («Ночь») он стремится проникнуть в разные сферы бытия и не утратить их колорита. Его «Черная шаль», пронизанная неистовыми страстя-

ми («безглавое тело я долго топтал», «я помню моленья... текущую кровь...», «отер я безмолвно кровавую сталь», «гляжу как безумный на черную шаль»), — жестокий романс, где лирическое «я» предельно отстранено от авторского сознания и способствует постижению образности «молдавской песни». В «Песни о вещем Олеге» с удивительной пластичностью воссоздан мир языческих верований, трогательного слияния человека с окружающим миром, простодушие и наивность бытия. Вещий Олег и его конь — кентаврический образ этого мира. «И верного друга прощальной рукой // И гладит и треплет по шее крутой» — в двух стихах с пронзительной силой (чего стоит образ «прощальной руки») передана пластика отдаленной во времени, но приближенной духовно реальности. И в воссоздании Тавриды, «счастливого», «прелестного» края, где лирический герой пьет «жадно воздух сладострастия» и переживает «несовершенство бытия», автор прежде всего поэт-художник: «Зачем не верить вам, поэты?», «Мечты поэзии прелестной, // Благословенные мечты!» И его «Таврида» — это синтез воспоминаний о юности, скорби об ушедших днях, пейзажных реалий, поэтических дум, обращений к друзьям, надежд на воскрешение («Воскресли чувства, ясен ум»). Антологический мир также пропущен через «я» лирического поэта: «на утренней заре я видел nereиду», «в младенчестве моем она [Муза] меня любила». Но сам образ этого мифологического бытия искусно вылеплен автором как живая реальность. И поэтому мифологическая муза легко превращается в «резвую болтунью», «шалунью», лицо Дионеи долго «улыбку нежную <...> хранит, а из мира идиллии Мосха («Земля и море») поэт легко переходит в «гостеприимные дубравы», в «надежную тишину» долины.

«Поэт-художник» интравертность романтического сознания, «я» своего лирического героя распространяет в большом мире современности, своей поэзии, придает ей масштаб реальной жизни. Голоса других миров, других сознаний — органическая часть авторского житнетворчества. Вот характерный образец такого синтеза — любовное стихотворение «Ночь»:

Мой голос для тебя и ласковый и томный
Тревожит позднее молчанье ночи темной.

Близ ложа моего печальная свеча
Горит; мои стихи, сливаясь и журча,
Текут, ручьи любви, текут, полны тобою.
Во тьме твои глаза блистают предо мною,
Мне улыбаются, и звуки слышу я:
Мой друг, мой нежный друг... люблю... твою...
твоя... (2, 152).

Это восьмистишие, как музыкальная октава воссоздает все ноты-звуки любовного чувства: неслучайно в последнем стихе ровно восемь слов, затухающих в повторах и многоточиях. Ночь, горящая свеча, призранные голоса, глаза, блистающие и улыбающиеся во тьме, аккомпанемент из нежного «...ли,...ль,...лю» и напряженное «ч» — все способствует воссозданию романтической атмосферы таинственного, волшебного, невыразимого. Но в эту атмосферу врываются живые чувства поэта; поток стихов превращается в «ручьи любви». Романтическая ночь — всего лишь плод поэтической фантазии, сладкого сна, и последние, уже невнятно произносимые слова, паузы предвосхищают забвение во сне.

Пушкин вошел в романтизм как в новую реальность. Свою участь ссыльного, узника, добровольного изгнанника он переживает как судьбу. Но одновременно это и судьба Поэта, его новое существование. Во втором послании «Чаадаеву», в «Послании цензору», «Из письма Гнедичу» в стихотворениях «К моей чернильнице», «Чиновник и поэт», в посланиях Денису Давыдову, Баратынскому, В.Ф. Раевскому, Ф.Н. Глинке, Алексееву, Катенину, Дельвигу он отстаивает свою поэтическую свободу. «И вольный глас моей цевницы», «молебнов лести не пою», «вольнолюбивые надежды оживим», «свободы друг миролюбивый», «И страстью воли и гоненьем // Я стал известен меж людей, «Я говорил пред хладной толпой // Языком истины свободной» — все эти признания вписаны в большой контекст свободолюбивой лирики, где в единый хор влетают голоса дочери Карагеоргия, верной гречанки, узника, вольной птички, звуки войны, кинжала.

И две тени постоянно преследуют поэта — тень Овидия и тень Байрона. «Овидиев сюжет» настойчиво входит в южную лири-

ку с первых же дней пребывания с Бессарабии. В поэтическом письме к Гнедичу он возникает как узник этой страны, «хитрым Августом изгнанный». В послании «Чаадаеву» — «прах Овидиев пустынный мой сосед», в послании «Баратынскому. Из Бессарабии» — «ещё доныне тень Назона // Дунайских ищет берегов», и поэт желает в лице друга «обнять <...> Овидия живого». Наконец он обращает свой голос непосредственно к герою своих дум. В послании «К Овидию» он вступает в диалог с ним, воспринимая его как поэта — собрата, как брата по судьбе невольника и изгнанника. «Суровый славянин, я слез не проливал...», русский поэт отстаивает свою философию самостояния, но вместе с тем он готов продолжать поэтическое дело предшественника: «Утешься: не увял Овидиев венец!»

Диалог с Байроном почти не выходит на поверхность. Но и в южных поэмах отчетливо звучит голос автора «восточных повестей», а элегию «Погасло дневное светило» он рассматривает как «подражание Байрону», как и английский поэт, он готов разделить судьбу греческого народа; стихотворение «К морю», работа над которым началась ещё в Одессе, Пушкин рассматривал как посвященное памяти Байрона, умершего 19 апреля 1824 г. Уже в Михайловском, дорабатывая и завершая текст элегии, он назвал его «другой властитель наших дум».

Столь же значим в его сознании этого периода и образ Наполеона, которому он не только посвящает специальное произведение «Наполеон», но и пытается осмыслить его судьбу в парадигме романтического житнетворчества — судьбу «изгнанника вселенной» во «мраке ссылки». Но «великий человек», «могучий баловень побед», «дивный ум, отец, думавший о «милом сыне», для Пушкина прежде всего тиран, презревший человечество, плененный самовластьем, губитель «новорожденной свободы».

Тема романтического эгоиста находит свое продолжение и развитие в «Демоне». Романтическое сознание и романтический герой получают в этом стихотворении аналитическое осмысление. Разрушительное воздействие демонизма как воплощения философии скептицизма, мизантропической этики, презрения к миру воссоздано Пушкиным с удивительным лаконизмом в этом 24-стишном произведении, не разделенном на строфы. Первые

12 стихов — одно сложноподчиненное предложение времени, где два слова «когда — тогда» фиксируют два этапа жизни, «впечатлений бытия»: до встречи с демоном и после нее. И если первый этап — торжество жизни, ее чудных мгновений, надежд, наслаждений, возвышенных чувств, вдохновенных искусств, то встреча со «злым гением», с демоном — переворот в сознании. «Язвительные речи», «хладный яд», «неистощимая клевета», презрение к вдохновению, безверие, насмешливый взгляд на жизнь — и как следствие: «И ничего во всей природе // Благословить он не хотел» — за всем этим открываются те аспекты романтического мировоззрения, которые Пушкин нейтрализовал широтой своего, авторского взгляда на мир и человека.

В цикле стихотворений 1823 г., одесского периода: «Кто, волны, вас остановил...», «Бывало в сладком ослепленье...», «Демон», «Свободы сеятель пустынный», «Телега жизни» — Пушкин переживает и осмысляет кризис романтических представлений. Общеввропейская реакция, задушившая все революционные движения в Европе, судьба вождей, «сеятелей свободы», рождает грустные мысли поэта. Но его разочарование в романтизме не было тотальным и не переросло в глубокий духовный кризис. Романтизм оказался пройденным этапом, необходимым и важным как для жизнестроительства, так и для творческого развития. Новые обстоятельства жизни и исторические реалии вносили свои коррективы в лирику.

Лирика Северной ссылки

Приветствую тебя, пустынный уголок,

Приют спокойствия, трудов и вдохновенья... (1, 359) —

ровно пять лет тому назад так обращался Пушкин к родовому имениннику Михайловскому. Возвратился он сюда 8 августа 1824 г. ссылкой. Конфликт с отцом, одиночество (кроме няни Арины Родионовны здесь не осталось близких людей), тяжелое психологическое состояние и даже мысли о побеге за границу — все это, казалось, не располагало к творчеству. Распространялись даже слухи о самоубийстве поэта. В письме у А.И. Тургеневу от

13 августа 1824 г. П.А. Вяземский негодовал, «страшась за Пушкина»: «Должно точно быть богатырем духовным, чтобы устоять против этой пытки»¹⁵⁸.

Таким духовным богатырем и стал поэт. Два года ссылки, два года одиночества он превратил в один из самых важных этапов своего духовного и творческого развития. Прежде всего именно в Михайловском он осознал свою роль и миссию русского национального поэта. И то, что этот период закончился написанием стихотворения «Пророк», не было случайностью. Не претендуя на роль Мессии, в атмосфере последекабристских событий он взвалил на себя груз ответственности за поколение и историческую судьбу нации. «Глаголом жги сердца людей» — это была присяга на верность гражданским идеалам юности, эпохи «гражданской экзальтации» и вместе с тем осознание новых задач искусства. «Сердца людей» — это уже не только воспитание, отдельной личности, а формирование национального искусства.

30 декабря в конце 1825 г. в продажу поступил сборник «Стихотворения Александра Пушкина». Его успех был необыкновенным: уже через два месяца после выхода Плетнев писал автору: «»Стихотворений Александра Пушкина» у меня нет ни единого экз., с чем его и поздравляю. Важнее того, что между книгопродавцами началась война, когда они узнали, что нельзя больше от меня ничего получить»¹⁵⁹. Если учесть, что прошло всего лишь полмесяца после восстания 14 декабря, то можно говорить, что выход первого сборника поэта имел не только литературный, но и общественный резонанс. Пушкин будоражил сознание нации, оцепеневшей после происшедшей катастрофы. Это был голос национального поэта. «Побежденный учитель» Жуковский, обращаясь к Пушкину, писал: «Ты рожден быть великим поэтом <...> По данному мне полномочию предлагаю тебе *первое* место на русском Парнасе»¹⁶⁰.

Михайловское уединение способствовало взлету пушкинского гения. Над ним витал дух истории: рядом был Псков, все на-

¹⁵⁸ Остафьевский архив. Т. 3. СПб., 1899. С. 73–74.

¹⁵⁹ Переписка А.С. Пушкина: в 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 108.

¹⁶⁰ Там же. Т. 1. С. 94.

поминало об эпохе смуты; он был погружен в мир обыкновенной народной жизни, в атмосферу северной природы — с дождливой осенью, длинными зимними вечерами. Редкие развлечения — поездки в Тригорское, в имение П.А. Осиповой, сменялись лишь разговорами с няней, чтением и раздумьями об истории России, о ее судьбе, о народной культуре и самом народе. Он обживал новое пространство, осмыслял ту жизнь, о которой лишь слышал в Лицее, Петербурге, на Юге. Под рукой были «История Карамзина», новое издание стихотворений Жуковского, сочинения Шекспира, Гете, Вольтера, «Библия» и «Коран», рядом — просто Жизнь с ее обыкновенными ценностями и радостями, невзгодами и печалью. Не нужно было примерять никакую маску; важно было открыть свое лицо и выразить свою личность.

Он становился поэтом жизни действительной. И ее диалектика — объект его осмысления и художественного воссоздания.

Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись!
В день уныния смиришь:
День веселья, верь, настанет.

Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Всё мгновенно, всё пройдет;
Что пройдет, то будет мило (2, 268) —

это альбомное шутовское стихотворение, перекочевавшее на страницы популярного журнала «Московский телеграф» (1825. №17), обрело философский масштаб.

Жизнь во всех ее проявлениях и мгновениях — днях, настоящим и будущим, становилась органической частью душевной, сердечной жизни. Поэт ощущал себя просто человеком, а обыкновенная и ежедневная жизнь была главным объектом вдохновения.

Во многих стихотворениях, написанных после Одессы и часто начатых там, хранится ещё тепло юга. «Фонтану Бахчисарайского дворца», «Виноград», «О дева-роза, я в оковах...», «не-

настный день потух...», «Ночной зефир», «Чаадаеву. С морского берега Тавриды», «Аквилон», «Сожженное письмо», «Храни меня, мой талисман» — мелодии расставания, прощания, заклинания, утраты, определяют музыку этих сладостных, но грустных произведений. «Сон воображенья», «минутные виденья», «души неясный идеал», «на сих развалинах», «помнишь ли бывшее?», «теперь и лень и тишина», «прощай, письмо любви, прощай!», «священный сладостный обман», «оно сокрылось, изменило...» — в этих поэтических формулах запечатлены мгновенья уже уходящей натуры.

Поэт ищет новые ориентиры своего взгляда на мир и человечество. Два первых михайловских стихотворения, элегия «К морю» и «Разговор книгопродавца с поэтом» — его эстетические манифесты. Элегия, первый вариант, который создавался ещё на юге, в Одессе, — реквием по утраченным иллюзиям, грустная песнь о гибели идеалов, властителей дум. «Ропот заунывный», «грустный шум», «туманный», «умыслом томим», «глухие звуки», «угасал», «бури шум», «умчался», «могущ, глубок», «опустел», «забуду», «гул» — концентрация протяжного «у» создает настроение гула жизни и истории. Судьба Наполеона, пережившего «срок мучений», и певца моря Байрона, «оплаканного свободой», определяют историософский подтекст элегии. «Судьба земли», «капля блага», «просвещение иль тиран» — эти понятия в поэтической ткани элегии соотносятся с судьбой не отдельных личностей, а всего окружающего бытия современного мира. Дважды звучит в элегии слово «прощай»: в начале — «Прощай, свободная стихия!», в конце — просто: «Прощай же, море!» И эта прозаизация контекста — отражение новых реалий, переход в мир, где море — всего лишь воспоминание.

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн (2, 200) —

эти заключительные стихи из элегии соотносят две реальности, два этапа жизненной и творческой биографии. «Поэтический

побег» по хребтам моря, символа свободной стихии, стремлений к другим берегам, к морю житейскому.

«Разговор поэта с книгопродавцем» — диалог двух концепций жизни и творчества. Поэзия и проза, духовные ценности и материальные блага, вдохновение и рукопись, свобода и зависимость, слава и польза — все эти антиномии обретают в общем контексте исповеди поэта и реальных комментариев — совета книгопродавца свою диалектику. На первый взгляд кажется, что книгопродавец — современный дьявол, демон-искуситель, душепродавец, но его порой циничные речения: «Стишки любимца муз и граций // Мы вмиг рублями заменим // И в пук наличных ассигнаций // Листочки ваши обратим», «Наш век — торгаш; в сей век железный // Без денег и свободы нет», «Нам нужно злата, злата, злата: // Копите злато до конца!» — пронизаны не просто знанием реалий современного мира, но и философской мудростью, эстетической трезвостью: «Не продается вдохновенье, // Но можно рукопись продать». Последняя реплика поэта: «Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся» из пространства стиха переходит в пространство прозы. И этот переход — не следствие компромисса, а причина осознания новых реалий, новой эстетики действительной жизни. Романтический мир поэта («Я время то воспоминал», «самолюбивые мечты, утеху юности безумной!»), его абсолютная свобода претерпевают изменения и включаются в новый творческий контекст. Не случайно «Разговор...», написанный 6 сентября 1824 г., через месяц был напечатан в форме предисловия при издании первой главы «Евгения Онегина» (1825) и тем самым зримо обозначил этот контекст.

Михайловские реалии, зимний пейзаж, новые встречи с тригорскими соседями и соседками, разгоревшееся чувство любви к А.П. Керн, посетившей Тригорское, обретают свою жизнь в поэзии. Послания к Вульфу, Языкову, П.А. Осиповой, А.Н. Вульф, К.А. Тимашевой, И.И. Пущину, «Зимний вечер», «Няне», «Признание» открывают мир живых человеческих чувств, ежедневных впечатлений. Пушкин на «ты» с этим миром, ибо он одновременно и поэт, и человек, и как поэту ему ничто человеческое не чуждо. Интонации душевного разговора, кокетливой игры:

«Ах, обмануть меня не трудно!.. // Я сам обманываться рад!», плохо скрываемой грусти («Выпьем с горя, где же кружка? // Сердцу будет веселей») непринужденны и естественны.

И эмоциональный взрыв в «Вакхической песне», «19 октября», «К* (Я помню чудное мгновенье)» — этой великой поэтической трилогии высших ценностей бытия — не заглушает пульса жизни, ее простых радостей. «Вакхическая песнь» — здравица в честь любви солнца, муз, разума. Четырехкратное «да здравствует», трехкратное восславление солнца, восклицательная интонация определяют противостояние «ложной мудрости» и тьме. И обращенное к А.П. Керн любовное послание — история жизни. Семикратное анафорическое «и» сопрягает в единую цепь жизни звенья прожитых лет. Мгновенья, годы, дни, «томленья грусти безнадежной», «тревоги шумной суеты», «бурь порыв мятежный», «мрак заточенья», «глушь» — это то поэтическое пространство, в котором божество, вдохновение, слезы, жизнь, любовь то исчезают (пятикратное «без» четвертой строфы — символ духовной смерти), то пробуждают (пятикратное «и» последней, шестой строфы — знак воскресения души). И 24 стиха как суточные часы отбивают свой ритм в большом пространстве вечной жизни. Конечно, Анна Петровна Керн и в пушкинском сознании, его эпистолярном дискурсе не была ангелом и воплощением нравственной чистоты. Он мог назвать ее и «вавилонской блудницей», и «мерзкой», но «Я помню чудное мгновенье...» — это не летопись конкретного любовного чувства, а история целой жизни, в которую вошла любовь как чудо, откровение, духовное воскресение. Именно поэтому Пушкин не боится в описании этого чувства преувеличений, литературных реминисценций (известно, что сам образ «гения чистой красоты» — всего лишь цитата из стихотворений Жуковского «Я музу юную бывало...» и «Лала Рук»: «Ах! Не с нами обитает // Гений чистой красоты...», романтических проекций. Это несколько не способствует условности образности и шаблонности стиля. Это определяет его философский, всечеловеческий масштаб. «Чудное мгновенье» — часть большой духовной жизни, и потому оно прекрасно, но преходяще. Любовь для Пушкина — это всего лишь часть жизни, а потому в ее поэтическом воссоздании он

фиксирует не конкретный облик ее носителя, а «память сердца», которая, как известно, «сильней рассудка памяти печальной».

«19 октября» — ярчайшее проявление поэзии действительно-сти. Оно насыщено литературными реминисценциями, в частности, в нем слышны мелодии и образы элегии «Цвет завета» Жуковского. Но начиная с первых стихов «Роняет лес багряный свой убор, // Сребрит мороз увянувшее поле...», Пушкин настойчиво тему лицейского братства, воспоминания детства и юности сопрягает со своей нынешней жизнью, а биографии своих друзей включает в большой контекст современной истории. Рефреном проходящие слова: «печален я», «я пью один», размышления о бегущих днях, об утратах, горькие признания: «Увы, наш круг час от часу редее», вопрос: «Кому ж из нас под старость день Лицея // Торжествовать придется одному?» превращают 19 октября» в чудное мгновенье быстротекущего бытия. «Друзья мои, прекрасен наш союз!..», «Служенье муз не терпит суеты; // Прекрасное должно быть величаво...», «Поговорим о бурных днях Кавказа // О Шиллере, о славе, о любви» — эти поэтические афоризмы, стуски духовного и творческого опыта, расширяют пространство рефлексии. Судьба лицейского братства не частный случай пушкинской биографии, это духовная биография поколения. Странники, изгнанники, поэты, государственные мужи — все они оказались на пиру жизни и творческого воображения.

Творчество, любовь, дружба, проказы и пирушки, одиночество и братство, зимние вечера и воспоминания о море и юге, быт и бытие, высокое и низкое, духовное и материальное — всему есть место в пространстве поэзии действительности; все сферы жизни пересекаются, сопрягаются и выявляют свою диалектику. И Пушкин уже здесь не лирический герой, не романтическая маска. Он органическая часть этого мира и его творец.

Пушкинская поэзия действительности не ограничена каким-то определенным топосом. Михайловское — ее душа, а Михайловское двухлетнее заточение — импульс к ее рождению. Но ее масштаб и мощь — во всечеловеческой отзывчивости, открытости всем впечатлениям бытия. Она открыта не только настоящему, но и проникает в прошлое, воспринимая его как «грядущее прошлое».

Русская история найдет свой отзвук не только в трагедии «Борис Годунов», но и в «Песнях о Стеньке Разине», где стихия воли — Волги, воли — моря синего сопровождает героя народных песен, «молодца удалого», «разбойника лихого», «разгульного буяна» в его походах. Не пропущенные цензурой, «Песни...» стали этапом пушкинского поэтического проникновения в душу народа, в поэтику фольклора.

«Подражания Корану», «Сцена из Фауста», «Наброски к замыслу о Фаусте», «Из Ариостова *«Orlando Furioso»*», «Клеопатра», «Андрей Шенье», «С португальского», «Начало I песни «Девственницы» и «Из Вольтера» («Короче дни, а ночи доле») — каждое из этих произведений имело свою судьбу и заняло свое место в творческой эволюции поэта. Он ещё не раз будет возвращаться к истории Клеопатры, будет размышлять о судьбе Вольтера, закончит через 10 лет начатый в 1825 г. перевод стихотворения А. Шенье «Покров, упитанный язвительною кровью...». Но в контексте лирики Северной ссылки все эти опыты были значимы прежде всего с эстетической точки зрения. Начиная с «Подражаний Корану», где на первый план выступает пророк Магомед (в черновом варианте VI подражания он именуется «поэтом»: «Они твердили: пусть виденья // Толкует хитрый Магомет, // Они ума его творенье, // Его ль нам слушать — он поэт!...»), проложивший дорогу к стихотворению «Пророк», образ поэта — пророка, властителя дум, страдальца, идущего на плаху за свои убеждения, становится миромоделирующим фактором поэзии действительности.

Мощь поэтического слова, сила пророческого дара заполняет пространство лирики Северной ссылки как утверждающий момент поэзии жизни. И «отец трагедии» Шекспир, и великий дух Гете, и «певец чудотворной девы» Вольтер, и шаловливый Ариосто, и певец свободы, идущий на казнь Андрей Шенье, и пророк Магомед, и библейский пророк — все они становятся союзниками ссыльного поэта и заполняют пространство его поэтической рефлексии своими голосами. Пушкин не стремится переводить их творения; он вплетает в них свои мысли, факты своей биографии, вступает с ними в диалог.

Поэзия действительности включает в себя жизнь во всем многообразии своих проявлений — житейско-биографических, философско-исторических, общественно-политических (не случайно стихи из «Андрея Шенье», запрещенные цензурой: от «Приветствую тебя, мое светило» до «И буря мрачная минет» — распространялись в 1826 г. в списках с произвольным заглавием «На 14 декабря»), литературно-эстетических (многочисленные эпиграммы, послания друзьям-поэтам). Диалог культур как отражение «всечеловеческой отзывчивости» был неизбежен в этом лирическом контексте.

Два года Михайловского уединения, Северной ссылки — это целая эпоха духовного и творческого развития поэта. Сброшены все маски. Пушкин открывает свое подлинное лицо русского национального поэта — гения, поэта жизни действительной. Появляющиеся одна за другой главы «Евгения Онегина» (в Михайловском была завершена 3-я и написаны 4, 5, 6-я главы), «Цыганы», «Борис Годунов», «Граф Нулин» — зримое отражение этого процесса.

Лирика периода скитаний

В ночь на 3 и 4 сентября 1826 г. в Михайловское прибыл фельдъегерь с приказом немедленно отправляться Пушкину в Москву, где в это время находился по поводу коронации Николай I. 8 сентября в Кремле состоялась встреча императора и поэта.

Начинались четыре долгих года пушкинских скитаний. Два стихотворения «Зимняя дорога» и «Дорожные жалобы» своеобразно окольцовывают лирику этого периода. Первое, возможно, было написано по пути из Михайловского в Москву; второе через три года, в минуты жизненных неурядиц и полной неопределенности. Сквозной мотив и связанное с ним настроение: «сердечная тоска». То, что в «Зимней дороге» превращает зимнюю скучную дорогу в путь жизни, где «скучно, грустно», то в «Дорожных жалобах» оборачивается мучительными вариантами будущей смерти и сакраментальным вопросом: «Долго ль мне гулять на свете...»

Дорожный сюжет закономерен в пространстве пушкинской лирики этого периода. Скитания — понятие глубоко сущностное: это не только перемещение в пространстве, но и душевная распутица, Одиссея души. Скитания и смятения связаны друг с другом, а скиталец, согласно «Толковому словарю» В.И. Даля, «бездомный, бесприютный странник».

«На берег выброшен грозою...» — так в «Арионе» Пушкин поэтически передал свое новое состояние. Время после возвращения из ссылки ознаменовалось кризисным состоянием общества после декабря 1825 г. Этот кризис общественного сознания не мог не затронуть и Пушкина. Возникали определенные иллюзии и надежды, связанные с восшествием на престол Николая I. Стихотворения «Стансы», «Друзьям» — отражение этого состояния. Возникает даже диалог с царем, попытка ему служить. Он пишет по его просьбе записку «О народном восстании» В стихотворении «Друзьям», отвергая все обвинения в лести, видя в царе своего освободителя, а в его деяниях — «оживление» России, поэт пишет:

Беда стране, где раб и льстец
Одни приближены к престолу,
А небом избранный певец
Молчит, потупя очи долу (З, 49).

Но «недолго нежил нас обман»: диалог с властью закончился тяжелым и унижительным надзором. Бытовая неустроенность: скитания, бездомность, тоска по Дому, семье, карточные «запой» как поединок с судьбой — привели в 1829 г. к самовольному побегу на Кавказ, в действующую армию в Арзрум, чтобы освежиться, вдохнуть хотя бы «глоток свободы».

Идет интенсивный поиск мировоззренческих ориентиров, духовной опоры в современной литературной жизни. Временное сближение с любомудрами, редакцией «Московского вестника», активизация философско-эстетической тематики не прошли бесследно.

Как замечает Ю.М. Лотман, «Краткий обзор обстоятельств жизни Пушкина второй половины 1820-х годов показывает, ка-

кой сложной, трагически противоречивой была она в эту пору. Какую из граней ее мы ни взяли бы: журнальные отношения или борьбу с цензурой, опасные политические расследования, доносы, выговоры Бенкендорфа или напряженные и запутанные обстоятельства личной жизни — любой из них хватило бы, чтобы с лихвой заполнить всё время и все душевные силы человека. Поразительное свойство личности Пушкина состояло в том, что он все это вмещал в себя одновременно. И все это <...> было лишь фоном жизни. В центре ее неизменно оставалась поэзия»¹⁶¹.

С одной стороны, ощущается как бы некоторый спад творческой активности поэта: за 4 года завершено только одно большое произведение — поэма «Полтава», незавершенным остался первый прозаический роман «Арап Петра Великого», шла работа лишь над одной (седьмой) главой «Евгения Онегина». С другой стороны, около 120 стихотворений — отражение интенсивной творческой деятельности, напряженной духовной жизни.

Пушкинская лирика периода скитаний политематична. Поэт и царь, поэт и декабристы, поэт и история, поэт и чернь, поэт и женщины, поэт и друзья, поэт и Дом, поэт и Кавказ, поэт и свобода, поэт и философия — во всех этих темах организующим центром был образ творца. Объективация самого образа Поэта была связана с его самоопределением и самопознанием через активное вхождение в мир истории, философии, религии, литературы, природы, любви. Это был тот всеобъемлющий взгляд на Жизнь, который был чужд всякой тематической и жанровой рубрикации. Стихотворения этого периода не просто творение стиха, но и сотворение особого поэтического пространства жизни. Уроки общения и диалога с любомудрами не прошли бесследно: философский взгляд на жизнь, внимание к ее онтологическим, антропологическим, экзистенциальным проблемам придало пушкинской лирике новый масштаб.

В многочисленных стихотворениях общественно-политической направленности («Стансы», «В глубине сибирских руд...», «Арион», «Мордвинову», «19 октября 1827 г.», «Дру-

¹⁶¹ Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография поэта. Л., 1982. С. 156.

зьям», «Анчар») Пушкину чужды всякого рода декларации и прямые инвективы. Его онтологическая концепция обретает историософский масштаб. Вырабатывается особое понимание истории как объективного процесса. В образе Петра Великого, который поистине становится героем его творческого воображения в эти годы, он видит воплощение победоносного хода русской истории, закономерность хода исторического развития. Поэтому уроки Петра I он пытается внушить новому молодому царю:

Семейным сходством будь же горд:
Во всем будь пращуру подобен:
Как он, неутомим и тверд,
И памятью, как он, незлобен» (2, 342).

В пушкинской онтологии, неразрывно связанной с историософией, декабристы, их дело важны не как исторический факт, а как философия вольнолюбия, «дум высокое стремление». И его «Послание в Сибирь» («Во глубине сибирских руд...»), и «Арион» — это прежде всего голос поколения эпохи «гражданской экзальтации», верность ее нравственным принципам. «Я гимны прежние пою» — этот стих из «Ариона», как и вся поэтическая атмосфера этого символично-философского стихотворения, — утверждение философии духовного самостояния.

В «Анчаре» актуализируются антропологические принципы Пушкина. «Лелеющая душу гуманность», о которой говорил В.Г. Белинский, — это утверждение приоритета общечеловеческих ценностей над всякого рода социальной несправедливостью и рабством. «Анчар» особенно зримо выявляет свою антропологию в своеобразной связке с «Цветком». Это пушкинская поэтическая двойчатка.

«Анчарное пространство», зримо воссозданное в звукообразе «нчр»: прозрачного, черный, дремучий, горячий, ввечеру, мчит-ся прочь, — всё пропитано ядом: «И зелень мертвую ветвей // И корни *ядом* напоила»; «*Яд* каплет сквозь его кору», «С его ветвей, уж *ядовит*, // Стекает дождь в песок горячий».

В этом пространстве смерти (анчар — «древо смерти») лишь на миг врывается жизнь человеческая. Вторая часть стихотворения открывается противительным союзом «но»: «Но человека человек», сопрягая в одном стихе «человеческое», живое. Все дальнейшее повествование — история уничтожения человеческого: люди превращаются в нелюдей, в рабов и владык. Пушкинская антропология глубоко социальна: флористическая экзотика выявляет закономерности общественной жизни.

«Цветок» тоже перешел в поэзию из сферы флоры. В первой строфе обнаруженный в книге цветок мертв. И музыкальный аккомпанемент, включающий комбинации звуков «зсхш»: «засохший», бездыханный, забытый, странный, передает безжизненность цветка. Но все дальнейшее повествование — это воскрешение цветка, его оживотворение через воспоминание. Цветок поистине превращается в «цвет завета», памяти о душе и ее вечной жизни. Вереница вопросов: «Где цвел? когда?, какой весною? (в 12 стихах — их 10!) нежно льющийся поток частиц, союзов «ль, или, иль, ли, ля ле (гулянье, лесной, увяли) воссоздают именно «лелеющую душу гуманность». В антропологическом пространстве пушкинской лирики торжествует человеческая любовь. Высокие чувства растворены в текстах стихотворений как приметы подлинной человечности. «Любовь и дружество до вас // Дойдут сквозь мрачные затворы...» — уверяет он в «Послании в Сибирь». Роза «под влюбленный гимн колеблется и дремлет» («Соловей и роза». «Бог помочь вам, друзья мои...» — напутствует он друзей во всех превратностях жизни («19 октября 1827»), «И говорю ей: как вы милы! // И мыслю: как тебя люблю», «Сжать твою, мой ангел, руку я спешу в последний раз» («Предчувствие») — обращается он к любимой («Ты и вы»).

Пушкинская лирика — это поистине «территория любви», и в его антропологии человеколюбие, свободолубие, жизнелюбие, женолубие неразделимы. Он был проповедником любви как особого состояния души. «Я вас любил...» — не просто название одного из лучших его стихотворений, обращенных к конкретному адресату. Это пушкинская философия жизни, его экзистенция.

Экзистенциальные, субстанциальные проблемы бытия все настойчивее стучатся в его лирику. Ход жизни, ее смысл, про-

блема выбора ее ценностей определяют проблематику многих его стихотворений и формируют поле философской рефлексии. В этом отношении показательны три стихотворения, написанные во время его сближения с мудрецами — «Три ключа», «Воспоминание», «Дар напрасный, дар случайный...».

Первое стихотворение, как уже неоднократно было отмечено исследователями, соотносится с «Тремя розами» Веневитинова и является откликом на его безвременную и трагическую смерть, последовавшую 15 марта 1827 г. Написанное 18 июня того же года, «Три ключа» своим первым стихом «В степи мирской, печальной и безбрежной...» прямо перекликается с началом веневитиновских «Трех роз»: «В глухую степь земной дороги...» Вот полный текст пушкинского произведения:

В степи мирской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробилась три ключа:
Ключ юности, ключ быстрый и мятежный,
Кипит, бежит, сверкая и журча.
Кастальский ключ волною вдохновенья
В степи мирской изгнанников поит.
Последний ключ — холодный ключ забвенья,
Он слаще всех жар сердца утолит (3, 14).

Восьмистишие синтаксически четко делится на три части — три предложения. Первая часть (4 стиха) наиболее развернута; в ней экспозиция всего стихотворения. Образ степи мирской, ещё раз повторяющийся в шестом стихе, определяет общее пространство жизни, ее движения. Он корреспондирует и с «пустыню мрачной» в «Пророке», и с дорожными реалиями «Телеги жизни», «Зимней дороги». Но три ключа — источники утоления жажды жизни, воплощения ее субстанции, ее временного развития. И если «ключ юности» и «ключ забвенья» в большей степени связан с физическим существованием, то зрелость человека отмечена его творческой мощью. «Кастальский ключ», «волна вдохновенья» — это все признаки жизни поэта, его не только жизненной, но и творческой энергии, спасительной силы: «В степи мирской изгнанников поит». Проекция на собственную судьбу придает стихотворению аутопсихологический подтекст.

Ещё в большей степени этот подтекст проявлен в «Воспоминании», где философия памяти сопрягает в нерасчленном пространстве 16-стишного текста день и ночь, бессонницу и бдение, быт и бытие, прошлое и настоящее, сердечные угрызения и кипящие мечты. Фактура текста (одно предложение, комбинация 4-стишного и 5-стопного ямба) зримо воплощает центральный образ стихотворения: «Воспоминание безмолвно предо мной // Свой длинный развивает свиток...» «Чтение жизни» рождает горькие мысли и даже своеобразное отторжение от прошлого («И с отвращением читая жизнь мою, // Я трепещу и проклинаю...»). Но пушкинская диалектика, то, что в стихотворении «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» он выразит с предельной точностью: «Печаль моя светла» — определяет итог воспоминаний-раздумий:

И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю (3, 60).

Пушкинская память мудра. Его субстанциальная философия — это прежде всего философия духовного самостояния.

Стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...», имеющее помету «26 мая 1828», ставшую заглавием, — оригинальный подарок к дню рождения. В рукописи он это недвусмысленно подчеркнул: «На день рождения». 29 летний поэт подошел к нему в состоянии крайнего смятения и отчаянья, духовного кризиса. Если в «Воспоминании» поэт проводит ревизию своего прошлого, то здесь уже звучит полный отчаянья вопрос: «Жизнь, зачем ты мне дана?» И заключительные слова этого стихотворения — приговор себе, своей настоящей, да и будущей жизни:

Цели нет предо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум (3, 62).

Исследователи обратили внимание на связь образов и общей концепции этого произведения со знаменитой библейской

книгой пророка Иова¹⁶². История его злоключений, его вопль отчаянья, спор с Богом и раскаяние — все это, безусловно, могло получить отклик в пушкинском тексте.

Любопытно, что опубликованное в «Северных цветах» на 1830 г. стихотворение вызвало полемику со стороны одного из высших духовных лиц России, митрополита московского Филарета, славившегося своим красноречием и склонностью к поэзии. Он ответил ему стихами, которые начинались так:

Не напрасно, не случайно
Жизнь от Бога мне дана,
Не без воли Бога тайной
И на казнь осуждена...

По канве пушкинского текста (была сохранена почти полностью форма стихотворения, его композиция, лексика, рифмовка) Филарет опровергал его жизненную философию, придавая словам поэта противоположный христианско-религиозный смысл. По просьбе почитательницы митрополита и своей близкой знакомой Е.М. Хитрово Пушкин ответил своему оппоненту стихотворением «В часы забав иль праздной скуки», где совершил акт раскаяния, смирения и очищения. Заключительные стихи «Стансов» (так стихотворение было озаглавлено в первой публикации):

И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт (З, 165) —

не были итогом пушкинского «чтения жизни». «Однозвучной жизни шум», «дорожные жалобы», отчаяние арзрумского демарша будут частью его мятежного существования. Но трилогия экзистенциального существования — не случайный эпизод в его лирике.

История страстей человеческих, поэзия действительности обретают в лирике периода скитаний масштаб философских

¹⁶² См.: Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 172—180.

обобщений. Знаменитое и имевшее оригинальное продолжение в творческой биографии Достоевского (роман «Идиот») стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный» (1829) — легенда (в первоначальном варианте оно так и называлось) о силе любви. И все обвинения рыцарю:

Он-де богу не молился,
Он не ведал-де поста,
Не путем-де волочился
Он за матушкой Христа (3, 118) —

это лишь происки беса и «лукавого духа». Пушкинский рыцарь — воплощение высшей духовности и философии самостояния. Весь его жизненный путь подчинен одному — служению идеалу, верности деве Марии. Этот «странный человек» сделал свой экзистенциальный выбор и определил свое предназначение.

Проблема выбора как жизненной и эстетической позиции была в высшей степени актуальна для Пушкина. В атмосфере цензурных гонений, журнальной борьбы, критических нападок он в своих эстетических манифестах не просто самоопределялся как поэт, но и выражал свою нравственную позицию, излагал свою философию существования и самостояния. Если в одном из первых стихотворений данного периода «Соловей и роза», он, чувствуя равнодушие розы, отсутствие ответа, задавался вопросом: «Опомнись, о поэт, к чему стремишься ты?», то в более поздних стихотворениях: «Поэт», «Друзьям», «Поэт и толпа», «Сапожник», «Поэту. Сонет» — этот вопрос получил драматическое решение, обозначив его экзистенциальный смысл. Выбор своего пути, своей жизненной и поэтической позиции, выработка взаимоотношений с обществом, толпой, чернью — все эти проблемы приобретали общефилософский смысл. Философия жизни и философия искусства оказались как стихи и проза «не столь различны меж собой».

Стихотворение «Поэт» со всей отчетливостью обозначило ту проблему, которая остро встала ещё в романтизме, где не было границы между ежедневным существованием человека, его бы-

товым поведением и творчеством. Поэт-изгой, чужак, противостоящий окружающей жизни, убегающий в чудный мир своих грез — характерный вариант такого решения. Поэзия, ставшая воплощением и выражением жизни, и герои — alter ego поэта, носители его фантазии, ситуация, когда «Жизнь и поэзия — одно», — ещё одно воплощение романтического жизнетворства. Пушкин увидел в поэте просто человека, со всеми его заботами, слабостями: «И меж детей ничтожных мира, // Быть может, всех ничтожней он». Вместе с тем, раскрыв в первой строфе своего стихотворения внешнюю зависимость поэта в буднях от «забот суетного света», пока его «не требует <...> К священной жертве Аполлон», он во второй строфе через решительное противопоставление «Но лишь божественный глагол // До слуха чуткого коснется...» поставил проблему внутренней свободы поэта, его независимость от «людской молвы», «мнения народного кумира». И такое решение проблемы не было уходом от жизни, ее общественных проблем в мир «чистого искусства», как впоследствии пытались толковать пушкинскую позицию. Это было трезвое осознание законов творчества, философии искусства как диалектики внешней зависимости и внутренней свободы.

В стихотворении-диалоге «Поэт и толпа», имевшем при первой публикации в «Московском вестнике» (1829. Ч. I) заглавие «Чернь», остро обозначилась тема «социального заказа», требования пользы и нравственного урока. Голос толпы «черни тупой» — это обозначившееся стремление превратить поэта в слугу, в банального «гувернера общества»: «Ты можешь, ближнего любя, // Давать нам смелые уроки, // А мы послушаем тебя». Не отказываясь от роли поэта-пророка, Пушкин воспротивился всяким попыткам «приручить» себя, посадить в клетку. Иллюзии служить трону и царю, отчетливо выразившиеся в стихотворении «Друзьям», ушли в прошлое. Идея внутренней свободы становится определяющим пафосом его поэзии.

«Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв» (3, 89) —

это заключительное четверостишие диалога поэта и толпы, поэта и черни полемически заострено, но в нем философия поэтического самостояния выражена наиболее отчетливо.

Нападки на Пушкина со стороны отдельных критиков и изданий, прежде всего «Московского телеграфа» и «Северной пчелы», которые раньше печатали восторженные рецензии на его произведения, требовали не просто человеческого мужества, силы характера, но и отстаивания своей позиции. В стихотворении «Поэту», напечатанном в «Северных цветах» в 1831 г., с указанием в виде подзаголовка стихотворной формы: «Сонет», Пушкин сделал саму форму глубоко содержательной. Структура и композиция сонета, с четким обозначением частей, весь гармонический строй и лаконизм этой изысканной поэтической формы обнажал сам процесс мышления, сопрягал эстетические проблемы с вопросами философии жизни и творчества. Напомним этот изумительный текст:

Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной;
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит
И в детской рзвосте колеблет твой треножник (3, 174).

Поэт, царь, взыскательный художник, жрец — все эти ипостаси творца определяют масштаб его личности и ее внутреннюю сво-

боду. «Свободный ум», «плоды любимых дум», «подвиг благородный», «высший суд», «труд», «твой огонь», «твой треножник» — на небольшом пространстве сонета поэту удалось воссоздать весь мир творчества, передать его процесс. Сравнение поэта с царем выглядит довольно дерзко. Но в нем нет крамолы. Царство поэзии — это особое состояние души, особый мир, и «взыскательный художник», истинный поэт в нем — хозяин. Поэтическое хозяйство — царство Пушкина неподвластно никому.

Лирика периода скитаний придала поэзии действительности новый философский масштаб. Это была не столько философская лирика со своим особым языком, понятийным аппаратом, сколько лирика, вобравшая философию жизни и искусства и переложившая ее на язык простых человеческих чувств.

И здесь всему нашлось место: общественным проблемам, любовным чувствам, народной поэзии, природе Кавказа, экзистенциальным вопросам и эстетическим спорам. И во всем этом не умозрительная книжная философия, а мудрость жизни, ее язык. Читая «Зимнее утро», ты вместе с Пушкиным глядишь в окно и переносишься в мир русской зимы, где «под голубыми небесами // Великолепными коврами, // Блестя на солнце, снег лежит...» Пробегаешь глазами «Кавказ», и — «Кавказ подо мною. // Один в вышине // Стою над снегами у края стремнины...» Повторяешь как заклинание «Приметы» — и «живые сны // За мной вились толпой игривой». Открываешь «Ворон к ворону летит» — и сжимается сердце от боли и тоски. И погружаясь в мир элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных», задумываешься о вечности жизни, о равнодушной природе», о смене поколений и о многом другом, что казалось очевидным, а стало вероятным и почти понятным. Пушкин очаровывает и приручает своего читателя.

Мир пушкинской лирики масштабен, философичен, но это не собрание уроков, не умствования. Это мир человеческой доброты и мудрости. Пушкин не назойливо, но последовательно приучал русское общество любить самую жизнь как таковую и любя мыслить. В один из самых сложных и тяжелых периодов своей жизни, отстаивая свою внутреннюю свободу, он приучал русское общество к свободе мысли.

Лирика Болдинской осени 1830 года

Период скитаний — это важный этап творческого взросления, созревания, вынашивания серьезных замыслов. Тяжелое духовное состояние, поднадзорное существование, бездомность не способствовали реализации многих из них. Нужна была Болдинская осень, чтобы холерный карантин, отрезавший поэта от внешнего мира на три месяца, принес уединение, внутреннюю сосредоточенность, когда наступало то состояние, которое он позднее опишет в своей знаменитой «Осени»:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут (3, 265).

Болдинская осень 1830 г. — звездный час поэта, пир его воображения и звездный час всей русской поэзии. Пять «Повестей Белкина», четыре «Маленьких трагедий», завершение работы над «Евгением Онегиным», стихотворная повесть «Домик в Коломне» и пародийная прозаическая «История села Горюхина», «Сказка о попе и его работнике Балде», полемические статьи и, конечно, стихотворения (около 30) — и все это в течение каких-то трех месяцев. Все три рода поэзии на равных входили в его поэзию, и это был, говоря словами Белинского, тот «мирообъемлющий» взгляд, которому было подвластно все.

Осень всегда была для Пушкина порой творчества, но обстоятельства складывались так, что от нынешней осени он не ожидал ничего. Сложности с женитьбой на Натали Гончаровой, имущественные дела в Болдине, а тут ещё холерный карантин — все противилось вдохновению и не располагало к творчеству. Но как это было нередко: Пушкин не поддавался обстоятельствам и настроению, а побеждал их. Это поистине был пир воображения во время холеры. Может быть, и одна из его «Маленьких трагедий» получила заглавие «Пир во время чумы» именно потому, что «Есть упоение в бою // И бездны мрачной на краю <...> И в дуновении Чумы».

Болдинская лирика только на первый взгляд пестра и разнолика. Интенсивность творческого процесса (чуть ли не каждый день рождалось новое произведение) и его эстетическое переживание в многочисленных письмах, статьях, заметках превращали лирику в своеобразную кардиограмму духовных и стенограмму творческих поисков.

Уже первое стихотворение Болдинской осени — «Бесы», написанное 7 сентября, никак не соотносится с реальными обстоятельствами. Это «зимнее», метельное стихотворение все пронизано мраком и мутью, страхом:

Мчатся тучи, выются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин! (3, 176)

Ясный день ранней осени не предвещал ничего подобного. Это было состояние, настроение души, то, что Шекспир называл «зима тревоги нашей». Напряженный ритм четырехстопного хорея, многочисленные рефрены, фиксирующие вой вьюги, снежные завихрения, кружение бесов, блуждания в ночи сопрягают в единый мирообраз два слова-понятия: «мрак» и «бесы». Мракобесие как состояние не только души, но и общества было хорошо почувствовано и передано Достоевским в романе «Бесы». А пушкинский лирический пролог в Болдинскую осень был сопряжен с прошлым и рождал состояние напряжения и тоски, что отразилось в финальном четверостишии:

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне... (3, 177)

На следующий день, словно отогнав от себя «исчадий ада» и трезво осмыслив выгоды своего нынешнего положения (так, 9 сентября он сообщает Плетневу: «Ах, мой милый! что за прелесть здешняя деревня! вообрази: степь да степь; соседей ни души; езди верхом сколько душе угодно, пиши дома, сколько вздумается, никто не помешает. Уж я тебе наготовлю всячины, и прозы и стихов»; 10,307), Пушкин пишет «Элегию», где осмысление прошлого соотносится с сегодняшним, настоящим и предвещает будущее. «Безумных лет угасшее веселье» — «Мой путь уныл» — «Сулит мне труд и горе // Грядущего волнуемое море» — так в первой строфе определены этапы жизненного пути. Каждый этап передан в двустии и синтаксически «отбит» точкой.

Следующая строфа — восьмистишие — одно предложение, эмоциональный поток, где точки с запятой — законченная незавершенность, а двоеточие влечет за собой шлейф надежд, иллюзий, призрачного счастья:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной (3, 178).

Призывание жизни («не хочу умирать; я жить хочу»), определение ее смысла: «чтоб мыслить и страдать» (в первоначальном варианте: «...и мечтать»), трезвое осознание платы за всевозможные наслаждения — и великая мудрость поэта и человека.

Назвав свое стихотворение «Элегия», Пушкин, по существу отказывается от жанрового канона. Сохраняя элегическое настроение, он создает стихотворение философского содержания, где «светлая печать» и экзистенциальная концепция неразделимы. Опираясь на сонетный объем (14 стихов), он не следует канону. Две строфы (6 и 8 стихов) зеркально отражаются друг

в друге: «как вино» — «гармонией упыюсь», «печаль минувших дней» — закат печальный», «труд и горе <...> волнуемое море» — «меж горестей, забот и треволнения», «сулит» — «ведаю». И в переключках, отраженьях — отзвуки сонетной завершенной гармонии, законченности, но вместе с тем и глубина элегического чувства, открытость души новым впечатлениям. Пушкинское «может быть» (вспомним: «любовь ещё быть может, // В душе моей угасла не совсем» или «А может быть и то: поэта обыкновенный ждал удел») — знак этой открытости и вариативности судьбы. «Элегия» — это философская медитация на темы жизни и судьбы, свет в эпоху мракобесия.

А в конце Болдинской осени, вероятно, уже на излете творческого вдохновения, в зимний день он напишет стихотворение «Цыганы» с подзаголовком «С английского». Скорее всего, подзаголовок — мистификация, ибо исследователям не удалось до сих пор найти что-либо соответствующее в английской литературе. Но это произведение — память об одноименной поэме, южной ссылке, бессарабских степях, с нескрываемым чувством ностальгии — «лето наших надежд». Из Болдина Пушкин уезжал с огромным творческим урожаем и с уверенностью в том, что «блеснет любовь» и он обретет свой Дом.

Лирика Болдинской осени причудлива в своих настроениях, в своем тематическом диапазоне: анфологические эпиграммы (Царскосельская статуя», «Отрок», «Рифма», «Труд») в ней соседствуют с испанскими и английскими текстами. («Я здесь, Инезилья», «Пред испанкой благородной», «Паж или Пятнадцатый год», «Из Berry Cornwall» и «Медок»), поэт вдруг возвращается к арзрумским впечатлениям («Стамбул гяуры нынче славят...»). Да и весь творческий процесс Болдинской осени прихотлив и непредсказуем: лирика сменяется прозой, проза — драматургией, внезапно рождаются критические статьи, пародии; работа над «Повестями Белкина» вдруг обрывается и начинается работа над «Маленькими трагедиями», сжигается десятая глава «Евгения Онегина» и завершается работа над текстом всего романа.

Но и в этом кажущемся отсутствии формальной и банальной логики есть своя высшая логика. Смена родов поэзии, жизнен-

ного материала, эпох и стран способствовала художественному синтезу. Пушкин искал взаимодействие поэзии и прозы, лирики и драматургии. Стихотворения могли спокойно входить и в текст «Маленьких трагедий», и в прозаическое «Путешествие в Арзрум», и в открытое пространство поглавного издания «Евгения Онегина».

Болдинская лирика в большом контексте всего творчества Болдинской осени 1830 г. носила экспериментальный характер. В нее внедрялся материал прозы и полемически отстаивалось право на новые сюжеты и новую поэтику. Так, стихотворение «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» — эстетический манифест, утверждающий быт и будни деревенской, простонародной жизни как объект творчества и поэзии. Диалог с критиком — это продолжение той литературно-критической деятельности, которой Пушкин занимался в это время. Более того, это был зримый аргумент в пользу того, что поэзии ничто не чуждо и что предмет поэзии вся жизнь. Картина деревенской жизни, которую поэт предлагает «румяному критику»:

Вот, правда, мужичок, за ним две бабы вслед.
Без шапки он, несет под мышкой гроб ребенка
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал да церковь отворил.
Скорей! Ждать некогда! давно бы схоронил (З, 189) —

немногословна, но в ней, говоря некрасовскими словами, «горя реченька». Проза жизни вырабатывает в поэзии свой язык.

Показательны в этом отношении «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», где уже в номинации текста — ядро поэтики. Сам творческий процесс обнажен, и 15 стихов четырехстопного хорея, заключенных в одну строфу, — единый поток прозаических реалий бессонной ночи (7 стихов) и мучительных вопросов (5 и 8 стихов) о смысле жизни. Пушкинская философия жизни — вопросы без ответов, но в безответности вопросов — драматизм и напряженность мысли, тот накал чувств, который напоминает «гробовые видения» Моцарта. По всей вероятности, «Стихи...» создавались одновременно с работой над «Моцартом

и Сальери». Из мыслей Моцарта во время бессонниц родился его «Реквием», пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» дали импульс к постановке субстанциальных проблем бытия.

Стихотворение «Герой» — одно из программных в болдинской лирике. Его диалогическая структура, библейский эпиграф «Что есть истина?», обращение к мемуарным источникам о посещении Наполеоном чумного госпиталя в Яффе и выставленная в конце текста дата «29 сентября 1830. Москва», фиксирующая прибытие императора Николая I в холодную Москву, — все это превращает произведение в острую дискуссию о нравственном смысле истории и о природе истины и вымысла в исторических источниках. Поэт и Друг не антагонисты в этом споре; скорее, они соратники в стремлении добраться до истины. Заключительные слова Поэта, ставшие хрестоматийными:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман.
Оставь герою сердце; что же
Он будет без него? Тиран! (3,200) —

не являются итогом дискуссии.

Точку, казалось бы ставит Друг, отвечая на эту реплику одним словом: «Утешься...» Но далее следует даже не многоточие, а знак незавершенности текста и указанная дата. Опубликовано в журнале «Телескоп» (1831. №1) без подписи, о чем Пушкин специально просил, чтобы не заподозрили в лести царю, оно ставило более масштабные вопросы, чем это выражено в заключительной реплике Поэта. «Герой» пушкинского стихотворения — это не только и даже не столько заявленные исторические личности. Их гуманные деяния — лишь эпизод в их непростой политической биографии. Вся человеческая жизнь — ответ на право называться героем, и в этом смысле далеко не случайно Пушкин хотел предпослать текст стихотворения отдельному изданию восьмой главы «Евгения Онегина». Окончание в Болдино 25 сентября текста романа, сожжение 10 главы, общие коррективы, внесенные в текст в связи с написанием «Путешествия Оне-

гина», — все это актуализировало проблему дальнейшей судьбы «героя романа». Уже после окончания всего текста 5 октября 1831 г. Пушкин пишет письмо Онегина Татьяне и включает его в восьмую главу, отказавшись от «Героя». «Очеловечивание» Онегина произошло в его письме, и поэтому необходимость в специальном прологе к тексту отпала. Все эти моменты творческой истории «Героя» позволяют вписать его в пространство «онегинского текста» и теснее связать его с пушкинским творчеством периода Болдинской осени.

Болдинская лирика как пролог к пушкинской лирике 1830-х годов отчетливо обозначила синтетизм пушкинского мышления, выявила «лирические подтексты» других родов литературы.

Лирика 1830-х годов

Пушкинская лирика 1830-х годов — это прежде всего поэзия Жизни. Действительность, историческая реальность, связанная с драматическими событиями польского восстания, холерными бунтами, семейная жизнь со всеми ее превратностями, литературная борьба, философия самостояния, преддуэльная ситуация и ее трагический исход — все это отразилось в его лирике и получило философское осмысление. Художественный синтетизм пушкинского мышления определил глубинную взаимосвязь поэзии и прозы не только как сфер бытия, но и как форм творчества. Своеобразные прозиметрические конструкции в «Египетских ночах», набросках «Повести из римской жизни», во внедрении поэтических эпиграфов в текст «Капитанской дочки», а собственно лирических стихотворений в «Сцены из рыцарских времен» — все это придавало лирике мироизживательный характер и выявляло ее всеобъемлющий взгляд.

Первые стихотворения, написанные после Болдинской осени и относящиеся уже к 1831 г.: «Пред гробницею святой», «Клеветникам России», «Бородинская годовщина», — пушкинский ответ на польские события. Два последних стихотворения были опубликованы в составе отдельной брошюры «На взятие Варшавы» (сентябрь 1831 г.). вместе со стихотворением В.А. Жуковского

«Старая песня на новый лад» и стали фактом русского общественного сознания. Споры вокруг них и вокруг польского вопроса вообще — предмет особого и специального разговора. Пушкин в своей «польской трилогии» решал общие проблемы исторического пути славянского мира, его единства и выступал против вмешательства Европы в эти дела с позиции силы, угроз и ложных обвинений. Его стихотворения были лишены шовинистических и узконационалистических взглядов. Вряд ли их можно назвать «антипольскими». Польша, польская литература, поляки всегда интересовали Пушкина. Его последующее обращение к балладам «Будрыс и его сыновья», «Воевода», переведенным из Мицкевича, стихотворение «Он между нами жил», обращенное к нему же, незавершенный замысел «Альфонс садится на коня», имеющий переключки с романом Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе» — свидетельство его полонистских увлечений.

История для Пушкина не объект политических симпатий и антипатий, это прежде всего мир человеческого единства и братства, «когда народы, распри позабыв, // В великую семью соединятся». Обратившись почти профессионально к исследованию петровской и екатерининской эпохи в «Истории Петра» и «Истории пугачевского бунта», совершив путешествие по пугачевским местам, он искал связь времен. В своей элегии «...Вновь я посетил» свое посещение Михайловского он осмыслил не только как встречу с родным и знакомым, но и как взгляд в будущее, увидел в настоящем исторический пейзаж будущего:

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! не я
Увижу твой могучий поздний возраст,
Когда перерастешь моих знакомцев
И старую главу их заслонишь
От глаз прохожего. Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомнит (3, 346).

Человек с чувством истории в крови — так можно определить авторскую позицию Пушкина. И эта глубокая причастность к истории и почти природная сопричастность ритму времени рождали «чувство непрерывного обновления жизни» и «постоянную готовность принимать ее новые формы»¹⁶³

Лирика 1830-х годов героическая — симфония Пушкина. Несмотря на все превратности судьбы, он жил с высоко поднятой головой и верил в «мощную власть» и силу искусства и жизни. Вот незавершенный и неопубликованный при жизни поэта набросок:

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 (З, 347).

Почти каждое стихотворение 1830-х годов — гимны мужеству и страница из философии самостояния, которая оформилась в эти годы. Три стихотворения: «Не дай мне бог сойти с ума» (1833), «Пора, мой друг, пора!..» (1834), «Странник» (1835) — трилогия противостояния превратностям судьбы и личностного самостояния. Образ дочеховской «палаты № 6» определяет пространство первого произведения. Атмосфера тюрьмы и сумасшедшего дома не как романтических символов узничества, а как реалий российского бытия, как топосов носителя ума в пушкинском стихотворении переданы с пронзительной интонацией самосознающего «я». Голос Пушкина — предвосхищение голосов автора «Записок сумасшедшего» и «Апологии сумасшедшего» Чаадаева.

¹⁶³ Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. С. 197.

«Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» — ещё один не-обработанный и не опубликованный при жизни отрывок. В его прозаических планах слышится предчувствие трагедии и сила противостояния: «О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги, труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть» (3, 521).

«Летят за днями дни, и каждый час уносит // Частичку бытия...» — в этой философии вся мудрость человеческая: быстро-летающие *часы* жизни и *частички* бытия сопряжены и словесно, и мировоззренчески.

Мощный голос судьбы звучит в «Страннике». Опираясь на сюжет популярной книги Джона Беньяна «Pilgrim's progress», которая позднее вызовет живой интерес Льва Толстого, Пушкин передал драматическое состояние человека, объятого «скорбью великой». «Давно, усталый раб, замыслил я побег // В обитель дальнюю трудов и чистых нег» — на этой ноте обрывается отрывок «Пора, мой друг, пора!...». И словно продолжая эти слова, в «Страннике» вновь появляется «раб, замысливший отчаянный побег...».

Лирическая трилогия «горя от ума» глубоко личностна: в ее интонациях, настроениях — отзвуки судьбы самого поэта и его противостояния. Драматический подтекст лирики 1830-х годов кроется в осмыслении уроков истории и в опыте ежедневного существования. «На свете счастья нет, но есть покой и воля» — в этих словах, в этом стихе и трезвость пушкинской мысли, и ее мудрость. Покой и воля как состояние не объективное, а субъективное, как личная экзистенция, не зависящая ни от чего и ни от кого — это жизненная позиция и лирическая философия.

Болдинская осень 1833 г. не была столь урожайной, как ее предшественница 1830 г. Возвращаясь из поездки по пугачевским местам, он задержался в Болдине на полтора месяца (с 1 октября до середины ноября). Он написал за это время «Сказку о рыбаке и рыбке», «Сказку о мертвой царевне», стихотворную повесть «Медный всадник», драматическую повесть «Анджело», «Историю Пугачева» и несколько стихотворений, среди которых была и «Осень», так и не опубликованная при жизни поэта. Сам факт публикации многих лирических текстов 1830-х годов показателен: несмотря на постоянные денежные затруд-

нения, Пушкин медлил с обнародованием своих произведений. Шел постоянный и непрерывный процесс творчества; замыслы теснили друг друга; незаконченное откладывалось до лучших времен. Пушкин «предполагал жить...»

«Осень», хотя имеет подзаголовок «отрывок» и как бы обрывается в начале строфы на полужае, — произведение в высшей степени законченное. Это фрагмент из жизни человеческой, отрывок из его духовного бытия. Эпиграф из Державина «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?» провоцирует на всеохватность и даже некую беспорядочность взгляда. Но остается всеохватность, а стройные октавы, как в симфонии, звучат в унисон раздумьям поэта. И вот разбег: осенняя картина первой октавы, не буднично, прозаически просто, словно констатируется: «октябрь уж наступил». Тихая музыка интродукции. Затем — в нарастающем ритме три октавы, живописующие весну, зиму, осень. Зримая музыка «времен года», поэтический альбом. Следующие три октавы (V—VII) — возвращение к «осенней сонате», признание в любви: «Но мне она мила, читатель дорогой, // Красною тихою, блистающей смиренно». И всплеск эмоций, и crescendo: «Унылая пора! очей очарованье...» Две последующие октавы — музыка осенней жизни как движения и развития: «Легко и радостно играет в сердце кровь...» И как следствие этого физического возрождения — апофеоз творчества в X и XI октавах. «Душа стесняется лирическим волненьем...» — поэтический захлеб; анафорическое «и» сцепляет рвущиеся творческие состояния в единый процесс, но музыка творческого вдохновения перехлестывает и захватывает все без остатка. Появление «недвижимого корабля» «в недвижной влаге», его пробуждение и движение кажется неправдоподобным, как мираж в пустыне. «Но чу...» — и в этом «чу» — вхождение в волны житейского моря, прорыв в океан страстей и исторического пространства. XII строфа лаконична: «Плывет. Куда ж нам плыть?» — констатация движения, действия и мучительный вопрос. «Куда же ты скачешь, гордый конь, // И где опустишь ты копыта?» — этот вопрос, обращенный уже в глубь русской истории, к медному всаднику, родился в ту же Болдинскую осень. И ещё нужен будет один шаг, чтобы прозвучало гоголевское: «Русь, куда ж несешься ты?»

Неполных 89 стихов, неполных 12 октав «Осени» не «отрывок», а Осень Жизни человеческой, когда уже много прожито и когда еще столько надежд и вопросов. Никаким жанровым, тематическим, стилистическим рубрикам пушкинская «Осень» не поддается, как не поддается им сама жизнь.

Эпический размах «Осени» — отражение общей тенденции пушкинской лирики к внутренней связи, образованию циклов. То, что в Болдинскую осень 1830 г. выразилось в «Повестях Белкина» и «Маленьких трагедиях», обозначилось в стихотворениях 1830-х годов И «песни западных славян» как художественное единство, и несобранный, но вполне обозначившийся «каменноостровский цикл», и анакреонтические стихотворения 1835 г. — все это путь к интеграции лирических впечатлений и философской мысли. В «Песнях западных славян» Пушкин вслед за Мериме и Вуком Караджичем воссоздал мир поверий и легенд сербского народа. В каменноостровском цикле — летопись духовных исканий современного человека. Анакреонтические стихотворения — это своеобразная история поседлого Анакреона, где здравицы вину и наслаждениям сопровождаются размышлениями о жизни и ее ценностях.

Одно из последних пушкинских стихотворений, известное под заглавием «Памятник» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»), — поэтическое завещание. В нем — осознание масштаба своего творчества и его влияния на русскую жизнь. В нем — сила и мужество поэта, его позиция нравственного и творческого самостояния.

В лирике 1830-х годов Пушкин раздвигает границы лирической рефлексии. Мирозидательный смысл его поэзии — в ее великой жизненной силе. Ее светоносность питается мощью человеческого духа поэта, его жаждой жизнеутверждения.

В незаконченном отрывке — это выражено с особой отчетливостью:

О нет, мне жизнь не надоела,
Я жить люблю, я жить хочу,
Душа не вовсе охладела,
Утратя молодость свою (З, 392).

Поэт Жизни, он в своей лирике разработал своеобразную периодическую систему элементов поэтического языка. Ритмы, интонации, стихотворные размеры, лексика — все это совершенствовалось, обогащалось, но не объясняло Чуда, ибо Чудо пушкинской лирики в самом Пушкине — в истории его жизни и судьбы, в летописи «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».

«Пушкин — наше всё». Эти слова, может быть, особенно зримы, когда около 750 лирических произведений Пушкина вошли в наше культурное сознание и входят в каждого из нас...

Поэма «Руслан и Людмила»

Поэмное творчество Пушкина. Место поэмы «Руслан и Людмила» в литературном процессе 1820-х годов и в творчестве поэта. Исторические и литературные источники поэмы. Новаторство Пушкина. Мир героев и мир автора.

Поэмное творчество Пушкина богато и разнообразно. 10 завершенных поэм, 4 наброска, 5 планов — и все это в течение каких-то 15 лет. По своему характеру пушкинские поэмы — энциклопедия жанра. Здесь и «поэма в русском духе» («Руслан и Людмила», «Братья-разбойники»), и романтические поэмы («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы»), и пародийно-poleмические стихотворные повести («Граф Нулин», «Домик в Коломне») и *sacra-parodie* («Гавриилиада»), и историческая поэма («Полтава»), и «петербургская повесть» «Медный всадник», и опыт поэмы о современном герое («Езерский»), и драматическая поэма в шекспировском духе «Анджело», и восточная поэма «Тазит». Каждая из этих поэм — этап творческой эволюции поэта и отражение его поисков в области лиро-эпоса. Лирическая стихия как оригинальная эстетика «болтовни», т.е. внутренней раскрепощенности, яркой выраженности авторского «я», способствовала разнообразию повествовательных структур. Каждая из пушкинских поэм — прорыв к новой поэтике жанра. Сюжетная эпическая основа базируется

на материале разных эпох — от Древней Руси до современности, разных ментальностей (Кавказ, Крым, Бессарабия, цыгане, черкесы, татары, разных культурных реальностей (фольклор, Ариосто, Вольтер, Шекспир, Библия). Поиск главного героя связан с освоением этих реальностей, и вместе с тем разнообразие повествовательных манер выявляет мироизжительный характер пушкинского мифо-эпоса. Руслан, Кавказский пленник, хан Гирей, Алеко, граф Нулин, Петр I, Мазепа, Евгений, Езерский, Анджело, Тазит, Людмила, черкешенка, Земфира, Наталья Павловна, Мария Кочубей, Параша — все эти модификации поэмого героя пролагали новые пути постижения «человека и века». Проблемы соотношения литературного эпоса и фольклора, поэзии и прозы, истории и современности, цивилизации и естественного человека, мифа и реальности определяют методологические и поэтологические основы пушкинских поэм.

«Руслан и Людмила» не только первая поэма Пушкина, но и первая его книга, вышедшая в свет в конце июля или начале августа 1820 г. уже в отсутствии Пушкина, высланного из Петербурга в мае. До этого отрывки поэмы печатались в журналах «Невский зритель» (ст. 295—520 первой песни) и «Сын Отечества» (ст. 33—465 третьей песни). Уже через месяц после выхода поэмы в свет в том же «Сыне Отечества» появились «Прибавления к поэме» (сцена осады Киева и эпилог). Второе издание вышло в конце марта 1828 г — с добавлением предисловия, характеризующего критические отрывки на первое издание, и знаменитого вступления — пролога. Последний раз «Руслан и Людмила» при жизни Пушкина была напечатана в первом томе его сборника «Поэмы и повести» (1835). Здесь был сохранен текст второго издания, но без предисловия.

Поэма сразу же после выхода стала объектом бурной полемики. Критики, антикритики, перекритики, как называли в то время дискуссионные выступления, свидетельствовали о том, что пушкинское творение стало важным явлением русского историко-литературного процесса начала 1820-х годов и стимулировало постановку проблем национального эпоса, народности, традиции и новаторства, нового слога, поэмого героя, стиха эпической поэзии. О том, что молодой Пушкин следил за этой

критической битвой, свидетельствует предисловие ко второму изданию, в котором он изложил некоторые суждения своих зоилов и иронически ответил на некоторые их вопросы.

В том же предисловии читаем: «Он [автор] начал свою поэму, будучи ещё воспитанником Царскосельского лицея, и продолжал ее среди самой рассеянной жизни». Факты творческой биографии «Руслана и Людмилы» не подтверждают этого свидетельства: основной текст поэмы был написан в петербургский период: с 1818 по 1820 г. Черновой вариант поэмы был завершён «26 ночью» (как указано в рукописи), а наутро В.А. Жуковский, прослушав уже оконченную вчерне шестую главу поэмы, подарил ему свой портрет (рис. Эстеррейха) с надписью: «Победителю-ученику от побежденного учителя в тот высокаторжественный день, в который он окончил свою поэму Руслан и Людмила». 1820 марта 26 великая пятница». И хотя работа по перебеливанию ещё продолжалась, точка была поставлена.

Поэма стала итогом не только петербургского периода пушкинской творческой биографии, но и своеобразным эпилогом истории литературного общества «Арзамас», на одном из последних заседаний которого (7 апреля 1818 г.) Пушкин прочитал уже первые наброски будущей поэмы. Именно в недрах этого общества, его атмосферы буффонады и галиматьи, споров о национальной эпопее, о русской поэме автор «Руслана и Людмилы» черпал творческую энергию для своей победы. И, конечно, его учителем и наставником, как это будет нередко в его жизни, был Жуковский. Именно он в 1813—1816 гг. пытается создать «русскую поэму» на сюжет древней истории из времен Владимира. Опираясь на материалы «Истории государства Российского» Карамзина, он не расстается с этой идеей до 1818 г. Исследование многочисленных планов «Владимира» показывает, сколь тщательно готовился «русский балладник» к созданию поэмы, сколь обширен был круг его источников (от Гомера до русских былин и «богатырских поэм»). Не исключено, что именно в 1818 г. Жуковский лично благословил на эту работу Сверчка (арзамасское прозвище Пушкина) и, возможно, познакомил его со своими планами «Владимира».

Обратившись к этой же эпохе русской истории, почерпнув материалы из «Истории государства Российского» Карамзина, о чем свидетельствуют имена соперников Руслана, Пушкин с честью выполнил арзамасское задание. Но он написал не просто «поэму русскую», о которой мы читаем в стихотворной переписке арзамасцев Воейкова и Жуковского. Так, в ответ на призыв Воейкова: «Напиши поэму славную, // В русском вкусе повесть древнюю...»¹⁶⁴ — Жуковский в послании от 29 января 1814 г дает поэтический план своей поэмы, который предвосхищает пушкинский замысел. Уже его общий абрис:

Я вижу древни чудеса:
Вот наше солнышко краса
Владимир-Князь с богатырями ...<...>
Двенадцать дев к нему идут
И песнь приветствия поют...¹⁶⁵ —

напоминает опорные моменты «Руслана и Людмилы» (начало, история Ратмира). Образы богатыря Добрыни, его сражений, тоска девицы-красы, ручей с живой водой, косматый людоед Дубыня, русалки хохот, леший козлоногий и т.д. — все это было знакомо «юному чудотворцу», «победителю-ученику». И он не прошел мимо уроков «побежденного учителя», но его поэма открывала новые пути, казалось бы, столь уже традиционного жанра национальной эпопеи.

Уже первые критики поэмы, а затем и профессиональные литературоведы-пушкинисты были настойчивы в отыскании источников, на которые мог опираться Пушкин при работе над поэмой. Кроме «Истории государства Российского» Карамзина, многочисленных памятников фольклора и лубочной литературы (в частности, сказка о Еруслане Лазаревиче), назывались имена Ариосто, автора поэмы «Неистовый Роланд», Вольтера с его «Орлеанской девственницей», Лафонтена, Оссиана, Пар-

¹⁶⁴ Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 278.

¹⁶⁵ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М., 1999. Т. 1. С. 311—312.

ни, Антуана Гамильтона, Виланда, представителей русской «богатырской поэмы» (А. и Н. Радищевы, Н. Карамзин, Н. Львов, Г. Каменев, А. Востоков, Херасков), массовой беллетристики XVIII в., конечно же, создателя «Душеньки» И. Богдановича и Жуковского, прежде всего автора «Двенадцати спящих дев». Перечень совпадений, мотивов, образов, повествовательных приемов, обнаруженных исследователями, мог бы занять множество страниц. Да и сам Пушкин не скрывал этого, иногда прямо отсылая к тем или иным источникам.

Создается впечатление, что это был сознательный творческий прием. Устойчивые литературные мотивы, как и рассказанная история, — «Дела давно минувших дней, // Преданья старины глубокой...» Эти слова — стихи из Оссиана не случайно «окольцовывают» основной текст поэмы (кстати, и текст первой публикации): определялась некоторая дистанция между объектом и субъектом повествования. «Дела» и «преданья» вводились молодым поэтом в новую историческую и литературную реальность, наполняясь новым содержанием и иной поэтической атмосферой.

Эпоха национального самосознания актуализировала тему русской истории и русского богатырства. Подвиги Руслана, его битва с печенегами, освобождение Киева воспринимались как недавнее прошлое. История верности и любви Руслана и Людмилы, преодолевших нешуточные (хотя и часто шутливо описанные) препятствия, воспринималась как живое явление вечной жизни. Оба героя были окроплены «живой водой» молодости. Они не только юны по возрасту (Людмиле—17 лет, ненамного старше и Руслан), они молоды и современны своим мироощущением. В контексте любовных перипетий соперников Руслана, любовных интриг Наины история Руслана и Людмилы обретает свой нравственный смысл. Как и балладные героини Жуковского (прежде всего Людмила и Светлана), пушкинская Людмила верна своему избраннику. А Руслан готов преодолеть все препятствия, чтобы воссоединиться с ней. Но вместе с тем эти герои из плоти и крови: ничто человеческое им не чуждо. Руслан «уныньем как убит», «Томился молчаливо, // И смысл и память потеряв» после похищения Людмилы, «со вздохом витязь вкруг

себя // Взирает грустными очами», «Наш витязь в трепете веселом его схватил...», «И мщенье бурное падет // В душе молением усмиренный...», «с радостной душой // Летит в волшебные палаты», «...дикий пламень // И яд отчаянной любви // уже текут в его крови...», «Все рушит, все крушит мечом», «Руслан с нее не сводит глаз...», «Как божий гром, // Наш витязь пал на басурмана...» — во всех этих и других ситуациях пушкинский герой страдает, сражается, грустит, озорует и весь во власти любви.

Сродни ему и Людмила, «милая Людмила», «моя Людмила». Она в отличие от своих «эпических» предшественниц не пассивна. Ей в поэме уделено не меньше места, чем герою. Она озорна, кокетлива, любопытна. Она готова «утонуть в волнах», не «жить на свете боле», умереть среди садов Черномора, но природа берет свое: «Подумала — и стала кушать». Она отвергает всякое покушение Черномора на свою честь с такой решительностью, что «седой карла» забывает свою шапку:

Уж он приблизился: тогда
Княжна с постели соскочила,
Седого карла за колпак
Рукою быстрой ухватила,
Дрожащий занесла кулак
И в страхе завизжала так,
Что всех арапов оглушила (4, 42).

Ее манипуляции с волшебной шапкой: «А девушке в семнадцать лет // Какая шапка не пристанет!» — достойны нескольких десятков стихов. И отвечая на вопрос: «Что делает моя княжна, // Моя прекрасная Людмила?», поэт передает спектр ее настроений: «Она, безмолвна и уныла...», «О друге мыслит и вздыхает...», «К родимым кочевым полям // В забвенье сердца улетает», «Людмила ими забавлялась // В волшебных рощах иногда», «Томилась грустью и зевотой...», «Нередко под вечер слышали // Ее приятный голосок...»

Молодой поэт пишет о молодых героях, воспевает молодость, сам резвится и озорует. И по старой канве эпической традиции он вышивает новые узоры. Используя повествова-

тельные приемы своих предшественников, он обрывает сюжет в самые напряженные моменты, переходит от одной истории к другой («Друзья мои! а наша дева? // Оставим витязей на час», «Оставим юного Ратмира <...> Руслан нас должен занимать»), начинает каждую песню с шутливых вступлений, не чуждается иронических комментариев (таков, например, вызвавший особую неприязнь критиков пассаж из второй песни о пастухе, «султана курятника спесивом», который «...сладострастными крылами // Уже подругу обнимал...», и сером коршуне, унесшем бедную жертву — «трусливую курицу»). И все эти, казалось бы, известные и традиционные нарративные стратегии пушкинских предшественников погружены в другой контекст.

Пушкин прежде всего адресует свою поэму молодым (неслучайно один из критиков поэмы А.Г. Глаголев сразу же попал в разряд «литературных критиков», которыми «уже все слободы Москвы наполнились»¹⁶⁶). Эта авторская установка, во-первых, разрушает дистанцию между автором и читателем, во-вторых, расширяет зону контакта с ним. Уже в «Посвящении», обращаясь к «души моей царицам», Пушкин характеризует свое творение как «времен минувших небылицы», «труд игривый», «песни грешные мои». Обращения «друзья мои», «добрый мой читатель», «о друзья», «читатель», «друзи», «о друг мой нежный», «милая подруга», «друг мой милый», номинация главных героев: «наш витязь», «наша дева», «моя прекрасная Людмила», «добрый витязь наш», «витязь мой», «моя княжна», «моя Людмила», «славный витязь мой», определения своего дара: «стихи мои», «моя непостоянная лира», «стих мой, сердцу внятный», отступления с рассуждениями о критиках, о поэтической традиции: «Я не Гомер <...> Милее, по следам Парни, // Мне славить лирою небрежной // И наготу в ночной тени, // И поцелуй Любви нежной!» — все эти приемы адресации текста были не новы, но они сопрягали историю и современность, героев, автора и читателей, материал и его осмысление. Игра стилями сама рождала новый стиль — живо-го, раскованного повествования.

¹⁶⁶ Пушкин в прижизненной критике: 1820—1827. СПб., 1996. С. 28.

Исторический сюжет, исторический колорит, связанный с образом Владимира и древнего Киева, казалось, были лишь фоном, композиционным обрамлением поэмы (ведь о Владимире говорится только в начале и конце повествования). Но художническая мудрость юного поэта в том и заключалась, что он историю сделал органической частью человеческой жизни, вписал в неё человеческие страсти. Из очарованного царства злых духов, проверивших их любовь, они возвратились домой. Битва с печенегами, занявшая целых 75 стихов, — образец батальной поэзии, предвосхищающий своей энергетикой знаменитый Полтавский бой, — завершает героические деяния Руслана, а вместе с тем поэменный сюжет любви героев получает эпическое дыхание и размах.

Объем пушкинской поэмы по всем меркам и канонам эпических образцов несоизмерим с ними: всего каких-то 2812 стихов и 6 песен. В «Неистовом Роланде» — почти 40000 (46 песен); у Вольтера около 10000 стихов (21 песня). Даже в «Душеньке» Богдановича, считавшейся верхом изящества — около 3200 стихов. И в этом лаконизме «Руслана и Людмилы» своя глубокая содержательность: разнообразный материал, пересекающиеся истории так переплетены и сопряжены, что воспринимаются на одном дыхании, а сферы контакта с читателем, образ авторского «я» максимально приближены в этом сгущенном пространстве. Поэт и критик пушкинского времени С.Е. Раич, считавший «Руслана и Людмилу» уже в конце 1830-х годов чуть ли не лучшим его творением, дал замечательную по точности наблюдений оценку структуры поэмы.

«Единство есть центр, — писал он, — разнообразие — лучи, разбегающиеся от центра и стремящиеся к окружности, к периферии. Прелесть разнообразия усиливается эпизодами, отступлениями, картинами, образами, чувствами, мыслями, применениями и проч., но все это должно быть в зависимости от центра, от единства. Разнообразие и единство представляют в поэме две силы — центробежную и центростремительную и находятся точно в таком же отношении друг к другу»¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Галатея. 1839. Ч. 3. № 19–20. С. 201–202.

«Единство» пушкинской поэмы определяется образом автора. «Я» в «Руслане и Людмиле» — лицо активное и мироиздательное. Он творец текста как реальности, он организатор атмосферы и настроения, он своеобразный культмассовик-затейник, втягивающий своих читателей в веселую и озорную литературную игру, в разгадку шарад.

Текст поэмы не является для поэта чем-то статичным. Он его обновляет, совершенствует. Эпилог добавляется к тексту первого издания, но эпилог создается раньше пролога. Во втором издании появляется обширное прозаическое предисловие, изъятые из последней прижизненной публикации. Сравнение черновой редакции и печатного текста 1820 г., первого и второго издания показывает направление пушкинской правки по совершенствованию смысла поэмы. Эпилог, написанный уже в Южной ссылке, — выводил поэму в новое жизненное пространство:

Ищу напрасно впечатлений:
Она прошла, пора стихов,
Пора любви, веселых снов,
Пора сердечных вдохновений!
Восторгов краткий день протек —
И скрылась от меня навек
Богиня тихих песнопений... (4, 101).

Поэт искал новые горизонты, и его образ был устремлен в будущее. В эпилоге он прощался с тем лирическим «я», которое обретало уже новые черты.

Пролог «У лукоморья дуб зеленый...» — самая поздняя пристройка к зданию поэмы с хрестоматийным стихом «Там русский дух... там Русью пахнет!» — одновременно и вступление к поэме, и ее резюме. Созданный, вероятно, уже в Михайловском или, может быть, даже после возвращения из ссылки, для издания 1828 г., он ретроспективен. Сказки «кота ученого» — импульс для творческой фантазии поэта: «Одну я помню сказку эту // Поведаю теперь я свету...» Поэма теперь обретает статус «сказки», и в свете «поэзии действительности» это не кажется странным. Пролог придавал поэме новое звучание: он выявлял

ее значение как этапа национального искусства и становления идей народности в литературе. О месте и значении этих компонентов текста точно сказал Н.Н. Скатов: «Подобно тому, как пролог к поэме стал подходом к ней уже из другого времени, в другое время уходил от поэмы эпилог. Вступление к поэме оказалось возвращением назад, ее окончание засвидетельствовало движение вперед. Пролог сближал зрелость с юностью, эпилог отделил от юности молодость»¹⁶⁸.

Текст поэмы был таким же живым организмом, как и ее содержание. Самодвижущаяся реальность, идея исторического развития открывала движение от «Руслана и Людмилы» к «Евгению Онегину». И когда в первой главе романа, представляя своего героя, автор обращался к «друзьям Людмилы и Руслана», он имел в виду не столько преемственность литературных героев, сколько генетическую связь повествовательных структур. «Даль свободного романа» он ощущал в поэтике единства и разнообразия своей первой поэмы.

Поэма «Руслан и Людмила» буквально ворвалась в литературную жизнь 1820-х годов. О ней спорили, ее обвиняли во всех смертных грехах: и в «мужичьих романах», в грубости и неправильности стиля. Так, один из критиков вопрошал: «Но увольте меня от подробностей и позвольте спросить: если бы в Московское благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бородою в армяке, в лаптях и закричал бы зычным голосом: *здорово, ребята!* Неужели стали бы таким проказником любоваться?»¹⁶⁹ Но было очевидно: это «юный гигант в словесности нашей»¹⁷⁰. «Кто сушит и анатомит Пушкина? Обрывают розу, чтобы листок за листком доказать ее красоту. Две, три странички свежие, — вот чего требовал цветок такой, как его поэма. Смешно хрипеть с кафедры два часа битых о беглом порыве соловьиного голоса»*** — так Вяземский возмущался педантизмом критических выступлений о поэме. И добавить к этому что-либо ещё трудно.

¹⁶⁸ Скатов Н.Н. Русский гений. М., 1987. С. 148.

¹⁶⁹ Пушкин в прижизненной критике: 1820—1827. СПб., 1896. С. 27.

¹⁷⁰ Там же. С. 80.

«Южные поэмы» как художественное единство

Географическое и поэтическое пространство «южных поэм». Проблема героя в «южных поэмах». Мир любви и женские персонажи поэм. Герой и автор в «южных поэмах». Проблема пушкинского романтизма. Стиль романтических поэм.

Так называемые «южные поэмы» Пушкина — в основном плод его творческих поисков периода Южной ссылки (1820—1824 гг.), хотя одна из них — «Цыганы» была уже закончена в Михайловском, во время Северной ссылки и тем самым соединила творчество романтического периода с открытиями «поэзии действительности».

Итак, пять поэм: «Кавказский пленник» (1821), «Гавриилиада» (1822), «Братья-разбойники» (1821—1822), «Бахчисарайский фонтан» (1823), «Цыганы» (1824) — определили пространство романтического лиро-эпоса Пушкина, выявили его типологию. И в этом смысле они художественное единство, важный этап творческой эволюции как самого поэта, так и истории русской поэмы вообще.

Южная ссылка — время максимального приближения Пушкина к романтизму. Экзотическая природа, атмосфера «гражданской экзальтации», ситуация ссылки и биографический образ изгнанника, страдальца и скитальца, культ «властителя дум» Байрона — все это «волновало нежный ум» и диктовало новую жизнетворческую концепцию бытия и оригинальные принципы его воссоздания. Проблема личности и ее поведенческого текста актуализировалась и выявляла свой поэмный потенциал.

Прежде всего по сравнению с «Русланом и Людмилой» очевидно стремление Пушкина освоить новое художественное пространство, которое уже не является сказочно-мифологическим и потому в определенной степени литературным, а становится вполне реальным, освоенным визуально. Кавказ, Крым, Бессарабия воссозданы в поэмах с этнографической точностью, пластической зримостью, с позиций современной натурфилософии. Поэт стремится к максимальной функциональности своих опи-

саний: он автор не описательных поэм, но творец нового лиро-эпоса и современного героя. Его описания не просто картины природы, зарисовки экзотических реалий, но и часть и образ философской картины мира.

Уже первая строфа «Кавказского пленника» «В ауле на своих порогах, // Черкесы праздные сидят...» (2, 107) — очерк обычаев и нравов горцев. Развернутые примечания, заключающие текст поэмы, — содержат комментарий к этнографическим реалиям, фрагменты из произведений Державина и Жуковского с описанием «диких картин Кавказа». Показательно, что первая незаконченная редакция поэмы носила заглавие «Кавказ» и тем самым подчеркивала важность описательного начала. В письме к В.П. Горчакову от октября-ноября 1822 г., уже после выхода поэмы в свет, Пушкин замечал: «Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую и лучшую часть моей повести...» (10, 50).

Столь же значим «местный колорит» в воссоздании Бахчисарая и этнография Крыма в «Бахчисарайском фонтане». Изумительно по пластической силе описание ночи в Бахчисарае: «Настала ночь <...> Все полно тайн и тишины // И вдохновений сладострастных!» (4, 185—186). «Выписки из Путешествия по Тавриде» И.М. Муравьева-Апостола и «Отрывок из письма» — своеобразный документальный эпилог к поэме, диалог поэзии и прозы, легенды и современности. И за всем этим открывается даль объективного повествования, дыхание жизни и вечной природы.

«Цыганы шумною толпой // По Бессарабии кочуют...» (4, 207) — эти первые стихи последней южной поэмы сразу же вводят читателя в атмосферу жизни цыганской общины. Пушкин отказывается в «Цыганах» от прозаических примечаний. Он стремится к предельной объективности повествования, формируя материю и дух экзотической жизни на протяжении всей поэмы. Зарисовки цыганских нравов входят во все сцены — фрагменты эпического рассказа. «Цыганы шумною толпою...» — «Шатры разобраны, телеги // Готовы двинуться в поход...» — «Прошло два лета. // Так же бродят // Цыганы мирною толпой...» — «...и шумною толпою // Поднялся табор кочевой...» — все эти сцены

цементируют художественное пространство цыганского космоса, выявляют его вечное движение.

Существенным моментом «местного колорита» во всех трех поэмах становятся национальные мелодии: «Черкесская песня» в «Кавказском пленнике», «Татарская песня» — в «Бахчисарайском фонтане», «Цыганская песня» — в «Цыганах». Находящиеся в самом центре событий, они — выражение души народа, склада его мышления. Это голос окружающего мира, звуки коллективного социума.

Столь же значимы и эпилоги южных поэм. Это полет музыки («Так музыка, легкий друг мечты, // К пределам Азии летала...», «Все думы сердца к ней летят...», «Волшебной силой песнопенья <...> Так оживляются виденья...») из пространства художественного сюжета в мир современной истории, в даль жизни.

Расширение географического пространства для Пушкина не самоцель. Он пытается вслед за Байроном, автором «Восточных повестей», постигнуть природу местного колорита (*color locale*), философию ориентализма; вслед за Руссо осмыслить концепцию «естественного человека» и его взаимоотношения с цивилизацией. Как убедительно показал В.М. Жирмунский в своем классическом труде «Байрон и Пушкин», русский поэт пошел своим путем, обозначив «тенденцию к преодолению романтической стихии байронизма»: «выход из субъективной лирической замкнутости эмоционально-экспрессивного творчества в объективный, живописно-конкретный, художественно законченный мир классического искусства»¹⁷¹. Для Пушкина ориентализм уже не экзотика, а органическая часть его собственных впечатлений и материал для постижения души Востока, другого народа как реальности и социума. Автор южных поэм по-своему осмысляет и руссоистскую концепцию «естественного человека», соотношения цивилизации и «дикой природы». Он не склонен к их идеализации, пытаясь постигнуть нравы естественных народов, влияние на них цивилизации. И жестокость черкесов, и «роковые страсти» — все это позволяет ему в эпилоге последней южной поэмы сделать неутешительный вывод:

¹⁷¹ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. М., 1978. С. 199.

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!
И под изданными шатрами
Живут мучительные сны
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет (4, 235—236).

Окружающий мир, воссозданный Пушкиным с такой тщательностью, пластичностью, — это сфера объективного повествования, та картина мира, которую, следуя терминологии М.М. Бахтина, можно назвать «зоной автора». В черновом наброске письма Н.И. Гнедичу Пушкин между прочим заметил: «характер главного героя» (т.е. Пленника), «приличен более роману, нежели поэме...»¹⁷² Это замечание требует пояснений. Романтический герой Пушкина, его антропология проходят своеобразное испытание объективной реальностью, большим миром. Прологи, эпилоги, обильные примечания, описания обычаев и нравов, диалоги героев в «Цыганах» формируют тот повествовательный пласт, который нарушает лирическое единство, последовательную субъективацию мира в поэме, прежде всего в ее байронической модели. В эпицентре поэмных экспериментов Южной ссылки не просто маячит тень «Онегина», но и сам роман в стихах, «даль свободного романа» конденсирует в себе романский потенциал южных поэм.

Философская картина мира у Пушкина неразрывно связана с вопросами антропологии, прежде всего с образом и характером современного человека, «героя века». Помещение в экзотическое пространство Востока русского героя, человека цивилизации (кавказский пленник, Алеко), на первый взгляд, продолжение байронической традиции романтического сознания. Байронические герои, хотя и русские, но европейцы. Характерно, что «русский пленный» у Пушкина получает опреде-

¹⁷² Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 13. С. 371.

ление «европеец»: «Но европейца всё вниманье // Народ сей чудный привлекал...» (4, 114). Но и здесь Пушкин оригинален. В письмах 1822—1823 гг. (В.П. Горчакову, Н.И. Гнедичу, П.А. Вяземскому) по поводу «Кавказского пленника», в более позднем «Опровержении на критику» (1830) он настойчиво подчеркивая «разность» между романтическим героем и собою: «...я не гожусь в герои романтического стихотворения» (10, 49). Главный пафос своего художественного исследования современного героя он также выразил с афористической точностью: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» (10, 49). Упреки друзей (Чаадаева, Вяземского) в том, что пленник «недовольно blasé» (пресыщенный — фр.), «сукин сын за то, что не горюет о черкешенке», Пушкин парировал с иронией, но решительно утверждал: «мой пленник умный человек, рассудительный, он не влюблен в черкешенку — он прав, что не утопился» (10, 56).

Пушкинский герой, как байронический, не обделен свободлюбивыми идеями. Кавказский пленник свой гимн свободе: «Свобода! Он одной тебя // Ещё искал в пустынном мире...» (4, 109) — передает автору. И автор почти с автопсихологической точностью создателя элегии «Погасло дневное светило...» и творца первой главы «Евгения Онегина» воссоздает состояние души своего героя:

Людей и свет изведal он
И знал неверной жизни цену.
В сердцах друзей нашeд измену,
В мечтах любви безумный сон,
Наскуча жертвой быть привычной
Давно презренной суеты,
И неприязни двуязычной,
И простодушной клеветы,
Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы (4, 109).

Свое состояние пленного он осмысляет как рабство: «Затмилась перед ним природа // Прости, священная свобода! // Он раб» (4, 108). Последние слова поэт выделяет, членя стих на две части. Эти слова ещё раз возникнут в тексте как своеобразная эпитафия земной жизни: «Он раб. <...> И жаждет сени гробовой» (4, 110). Образ свободы сопровождает героя на протяжении всей первой части и определяет антитезу рабство, плен, неволя — свобода. В описании жизни горцев этот словообраз преобразуется в понятие «воли»: «черкесской вольности отрада», «Летал по воле скакуна...», «вольные станицы», «игры воли праздной». Естество этого чувства подчеркнуто жаждой жизни: «наслажденья дикой неги», «объято негою спокойной». Состояние кавказского пленника — разочарование в жизни и ее идеалах: «И лучших дней воспоминанье // В увядшем сердце заключил»; «охладев к мечтам и к лире», «погас печальной жизни пламень», «Но русский равнодушно зрел // Сии кровавые забавы»; «Лежала в сердце, как свинец, // Тоска любви без упования», «Моей души печальный хлад...», «Умер я для счастья <...> Для нежных чувств окаменел», «И мрачную тоску наводит // На душу сирую мою».

Психологический рисунок образа романтического героя у Пушкина прихотлив: он одновременно свобододолюбец, «отступник света, друг природы» и разочарованный любовник, преждевременно увядший для наслаждений жизни, равнодушный созерцатель. В его словаре причудливо сочетаются слова-сигналы гражданской лирики декабристов (священная свобода, грозное страданье, презренная суeta, веселый призрак свободы, жар мятежный, «вотще свободы жаждет он») и лексический строй элегической поэзии (увядшее сердце, склоняясь главой на камень, погас печальной жизни пламень, унылая жизнь, моей души печальный хлад, «и гасну я, как пламень дымный» и т.д.).

За этими противоречиями, прихотливыми чувствами, причудливой лексикой открывается мир современного человека, героя романтического стихотворения, Но в зеркале большого мира окружающей жизни, черкесской вольности, в «зоне автора» герой поэмы уже не столько субъект, «alter ego» автора, демиург мира, столько объект наблюдения и изображения.

В первой части поэмы герой лишен права голоса. Все повествование ведется от третьего лица: местоимение «он», настойчиво повторяемое в тексте, редуцирует «зону героя» и делает его объектом изображения. Автор рассказывает о нем, рассматривает его сквозь призму своего жизненного опыта, в зеркале окружающего мира. Получив свободу словоизъявления во второй части, герой оказывается в плену своих личных, эгоистических чувств. Его монологи, обращенные к черкешенке, сужают понимание свободы, о которой говорил автор. Его свобода не более чем освобождение из плена, удовлетворение личных эгоистических чувств.

Герой «Цыган» Алеко резче в своих инвективах, свободолюбивом пафосе, и вообще на первый взгляд кажется чуть ли не родным братом своего автора, а то и его двойником (Алеко-Александр). Его монолог о неволе душевных городов (звучащий ещё острее в черновых редакциях: «Ночлеги покупают златом; // Балуя прихоть суеты, // Торгуют вольностью, развратом // И кровью бедной нищеты») — это уже собственное слово героя, его отчетливо выраженная позиция. Он добровольный изгнанник, сознательно покинувший блага цивилизации ради природной свободы цыганской общины. Он уже в большей степени независим от автора. Он органическая часть объективного повествования, и неслучайно Пушкин обращается к жанру «драматической поэмы». 11 сценфрагментов с временным перерывом в два года («Прошло два лета...») насыщены диалогами героев, которые как в драме сопровождаются ремарками: («Уходит и поет: Старый муж и проч.»), («Вонзает в него нож»), (Поражает её).

Возникает пространство эпического рассказа: Образ старика, повествующего о судьбе Овидия, о драме своей любви к красавице Мариуле, зарисовки цыганской жизни, предвкушающие диалоги героев, внесюжетные вставки (песня Земфиры, притча о птичке божией) — все это включает историю Алеко в большой контекст жизни, истории, человеческой мудрости.

Драма превращения романтического протестанта и свободолюбца в банального ревнивца и преступника лишена мелодраматизма, ибо в ней открывается ситуация экзистенциального выбора. Преступление Алеко не только двойное убийство, но и

предательство идеалов свободы. Утверждая в начале поэмы свободу выбора, идею «добровольного изгнания», бегства на волю, герой оказывается нравственным банкротом. Его выбор — эгоистическое удовлетворение своих страстей, игнорирование права другого человека на свободу. Тяжелые сны, «лукавые сновиденья», стон и рыдания во сне — психологическое состояние героя-отщепенца, презревшего «неволю душных городов», но одновременно и не принявшего правил патриархальной общины.

Слова старого цыгана: «Оставь нас, гордый человек! <...> Ты не рожден для дикой доли, // Ты для себя лишь хочешь воли...» (4, 234) — афористически точно передают философию романтического индивидуализма. Показательно, что само определение «гордый человек» — плод творческих мук поэта в постижении природы этой философии. Спектр черновых вариантов: «злой», «злобный», «страшный», «вольный», «сильный», «дикий» — выявляет полисемантику определения «гордый». В нем и сила, мощь духа современного человека, его порывы к свободе и вместе с тем ограниченность протеста, себялюбие. В «Цыганах» негативные коннотации усугубляются, так как «гордость» героя сродни «гордыне», и в русской традиции эпитет «гордый» тесно связан с высокомерием, надменностью. Его преступление обнажает эгоистическую сущность «гордого человека», а взаимоотношения с цыганской общиной, изгнание из нее проявляют природу романтического индивидуализма.

Важным моментом характеристики современного человека, его «преждевременной старости души» является любовный сюжет. Образы Черкешенки, грузинки Заремы и полячки Марии, цыганки Земфиры не только раскрывают национальную природу любовного чувства, своеобразие жертвенности, неистовой страсти, «сшибки» темпераментов, но и намечают типологическую общность сильного, энергического женского характера.

Черкешенка, безымянная «дева Востока» — символ самопожертвования; ее безответная любовь лишена всякого расчета; она безоглядна и трагична потому, что герой уже давно утратил естественность чувства и страсть души.

Героини «Бахчисарайского фонтана» не столько соперницы в любви, ибо любовная страсть «звезды любви, красы гарема»

Заремы и тихая печаль польской княжны, бахчисарайской пленницы имеют разную психологическую подоплеку и различные причины, сколько зеркальное отражение настроений Гирея, его новых чувств, сколько «без вины виноватые» жертвы гаремной морали, точнее, аморальности гарема-плена. Их трагическая судьба — следствие эгоистических, деспотических устремлений «повелителя горделивого» хана Гирея. Вопрос, звучащий в самом начале поэмы: «Что движет гордою душою?», вновь возвращает к проблеме гордыни как проявлению крайнего индивидуализма.

«Жестокий поединок» Алеко и Земфиры — драматический вариант столкновения двух философий жизни — индивидуализма и «дикой воли». История любви старого цыгана и Мариулы как выражение философии понимания и уважения другого человека становится своеобразным постскриптумом к трагическим судьбам героев «южных поэм».

Характерно, что гибель героинь пушкинских поэм, хрупкость их душ и трагизм их самопожертвования отчетливее проявляют нравственный кризис героев, остающихся жить, но находящихся в состоянии душевного распутия. Открытый финал «южных поэм» ещё раз обнаруживает их романтный потенциал и генетическую связь с поэтическим строем «Евгения Онегина», его любовным сюжетом и проблемой героя.

«Новеллистические сюжеты», центростремительная сила», «тип лирической поэмы», фикция «рассказчика», которые В.М. Жирмунский считал типологическими чертами байронической поэмы, особенно таких его «восточных повестей», как «Гяур», «Абидосская невеста», «Корсар», «Лара», «Осада Коринфа», «Паризина», нашли свое отражение в южных поэмах Пушкина, который сам позднее признавался: «»Бахч<исарайский> фонт<ан>» слабее «Пленника» и, как он, отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил» (7, 170). Но это признание лишь острее подчеркивает оригинальность пушкинского лиро-эпоса. Во-первых, сознательная установка на формирование «зоны автора» способствует выработке новых принципов повествования, близких к романной объективности, к дистанцированию автора и героя. Во-вторых,

новеллистические приемы сюжетосложения (отрывочность, недосказанность, вершинность построения), не чуждые структуре пушкинских поэм, становятся органической частью эпического метасюжета, включающего установку не столько на миромоделирование, сколько на изображение и исследование человека. В-третьих, романтический герой — индивидуалист и alter ego автора как отражение антропологической и экзистенциальной философии романтизма из субъекта, «центростремительной силы» превращается в объект аналитического и трезвого взгляда, центробежного движения.

Характеризуя поэзию Козлова, автора подлинно байронических поэм и переводчика сочинений английского «владельца дум», Н.В. Гоголь писал: «Он весь в себе. Весь нераздельный мир свой носит в душе и не властен оторваться от него. Иногда стремление его центробежно и будто хочет разлиться во внешнем, но для того только, чтобы снова с большею силою устремиться к своему центру, самому себе, как будто угадывая, что там только его жизнь, что там только найдет ответ себе. Если он долго останавливается на внешнем каком-нибудь предмете, он уже лишает его индивидуальности, он проявляет уже в нем самого себя, видит и развивает в нем мир собственной души»¹⁷³.

Эта блестящая и глубокая характеристика самой природы и психологии романтического творчества, русского байронизма.

Трагедия «Борис Годунов» как «вечевая трагедия»

Традиция и новаторство: путь к поэтике шекспировских хроник и эстетике площадного театра. Хронотоп пушкинской трагедии и ее жанровое своеобразие. Система образов и «народ действующих лиц». «Судьба человеческая, судьба народная» как философская и историческая основа трагедии. Поэтический строй «вечевой трагедии».

7 ноября 1825 г., находясь в Михайловском, в Северной ссылке, Пушкин закончил работу над трагедией «Борис Году-

¹⁷³ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 154.

нов». В начале ноября он сообщал Вяземскому: «Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай-да Пушкин, ай-да сукин сын!» (10, 188). Чувство творческого удовлетворения поэт скрыть не мог: трагедия была важным этапом его поэтического и гражданского самоопределения, его своеобразным «поведенческим текстом».

За два месяца до декабристского восстания он в русской истории периода смуты прозревал «грядущее прошлое», формировал свою историософскую концепцию и принципы художественного историзма.

История поистине стучалась в душу поэта: городище Воронич, Святогорский монастырь не просто реалии пребывания в Михайловском, но и следы исторической памяти; преддекабристская эпоха обостряла чувство исторической связи и напряжение смуты; выход в свет X—XI томов «Истории Государства Российского», посвященных эпохе Бориса Годунова, активизировал размышления о нравственном и политическом смысле истории, состоянии русского театра, чтение Шекспира и французских историографов эпохи Реставрации, общий дух театральности обостряли внимание к драматургии как роду литературы и «содержательной форме».

Проблема драматургической традиции остро встала перед начинающим драматургом: ведь, несмотря на известность и популярность как поэта, Пушкин был новичком в театральном ремесле. Конечно, драматические сцены в «Цыганах», картина театра в XX—XXII строфах первой главы «Евгения Онегина», наброски статей «Мои мысли о Шаховском», «Мои замечания о русском театре» (1819), драматические опыты 1821—1822 гг. (наброски комедии об игроке, начало трагедии о Вадиме), свидетельствовали о том, что Пушкин был своим человеком в театральных креслах, но создание драматического текста — дело другое.

Работа над трагедией была начата поэтом в декабре 1824 г. И на протяжении почти года идет поиск материала, источников, формируется структура текста, определяются принципы его оформления. И все это время Пушкин думает о драматургической традиции и, конечно, в первую очередь о трагедийной, ибо жанр произведения определился практически изначально, хотя

нередко он будет называть свое творение и «комедией» в специфическом, древнем значении театрального действия, близком к традиции площадного народного театра.

Пушкина не устраивает дух классицистической трагедии, узки ее правила. Даже лучшие образцы этого направления, связанные с именами французских трагиков Корнеля и Расина, он считает «жеманными и придворными». Пресловутые «три единства» тесны для его фантазии.

Не удовлетворяют его и поиски в области драмы современных романтиков, в частности, Байрона, субъективный дух которого мешает развитию исторического действия и сужает представление о характерах, рисуя только самого себя, «свой портрет».

По всей вероятности, и опыты в области исторической драмы Шиллера, автора «Дмитрия Самозванца» и трилогии о Валленштейне, не вызвали энтузиазма Пушкина. Известны его критические оценки драматургии Озерова, слог которого он называл «не точным и заржавым» и упрекал его за следование «жеманным правилам французского театра».

Во время работы над «Борисом Годуновым» появились «Думы» К. Рыльева, среди которых была и дума о Дмитрие Самозванце. Известно, что Пушкин выступил с их критикой, не принимая прежде всего тенденцию поэта-декабриста к модернизации истории и однообразие в построении произведений, называя автора «Дум» — «планщиком».

Чтение и осмысление «Истории Государства Российского» Карамзина, летописных и исторических источников, вошедших в ее корпус, обращение к трудам французских историографов, внимание к историческим романам Вальтера Скотта расширяли исторический горизонт автора будущей русской традиции из эпохи Смутного времени и обращали его взор к наследию «отца трагедии», творчеству Шекспира.

Его художественные принципы, связанные с многосторонним взглядом на историю, не могли не вызвать заинтересованного внимания русского поэта. Работа над исторической трагедией, поиск нового языка в изображении истории обострили интерес

Пушкина к малоизвестной области творческого наследия великого трагика — к его историческим хроникам. «Придворному обычаю трагедии Расина» он противопоставляет «народные законы драмы Шекспировой», а односторонней и субъективной манере Байрона — разносторонность, непринужденность и вольное «широкое изображение характеров».

Суждения Пушкина о Шекспире столь разнообразны и многочисленны, что давно уже стали объектом специальных исследований (труды М.П. Алексеева, Ю.Д. Левина), но главное не сходство образов и отдельных сцен, а опора на драматургическую систему английского трагика. «По примеру Шекспира я ограничился развернутым изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценическим эффектам, к романтическому пафосу, и т.п.» (7, 732).

Именно масштаб мысли, ее полет позволили Шекспиру показать ход истории, ее скрытые пружины, воссоздать «историю в лицах». Его исторические хроники, прежде всего «Ричард III», «Ричард II», «Генрих IV», открывали возможности для развития эпической драмы.

В планах статьи «О народной драме и драме «Марфа Посадница»», отвечая на вопрос: «Что нужно драматическому писателю?», Пушкин, уже к тому времени автор «Бориса Годунова», четко формулирует свою позицию: «Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка, любимой мысли. *Свобода*» (7, 625. *Курсив Пушкина*).

Выделяя курсивом слово «свобода» и отделяя его от всей перечислительной конструкции, Пушкин подчеркивает особое значение творческой свободы в воссоздании исторического процесса, констатирует право художника («драматического писателя») на нарушение норм и свободу в выборе формы.

«Борис Годунов» — сплошное новаторство. И структура действия (отказ от традиционных единств), и композиция (вместо пяти актов — небольшие сцены), и увеличение количества персонажей (вместо десятка — около 60, «народ действующих лиц»), нарушение «единства слога» (индивидуализация речи,

введение просторечий, смесь языков), «единства жанра», (Талия и Мельпомена идут в обнимку», «трагедия не для прекрасного пола»), «единства стиха» (вместо классического александрийского (шестистопного ямба) — белый пятистопный ямб, с активным вкраплением прозаических фрагментов) — все это свидетельство рождения новой драматургии, нового театра, новой русской трагедии.

Приводимая таблица отражает эти тектонические сдвиги в драматургическом тексте «Бориса Годунова».

№ сцены	Пушкинское обозначение места действия	Пушкинское указание на время события	Персонажи, участвующие в сцене	Лит. форма
1	Кремлевские палаты	1598 года, 20 февраля	Князя Шуйский и Воротынский	Стих.
2	Красная площадь	Б.<ез> д.<аты>	Народ	Стих.
3*	Девичье поле. Новодевичий монастырь	Б. д.	Народ	Стих
4	Кремлевские палаты	Б.д.	Борис, патриарх, бояре	Стих.
5	Ночь. Келья в Чудовом монастыре	1603 года	Отец Пимен, Григорий	Стих.
6	Палаты патриарха	Б. д.	Патриарх, игумен Чудова монастыря	Проза
7	Царские палаты	Б. д.	Борис. Два стольника	Стих.
8	Корчма на Литовской границе	Б. д.	Мисаил и Варлаам, хозяйка, бродягичернецы, Григорий Отрепьев	Проза

№ сцены	Пушкинское обозначение места действия	Пушкинское указание на время события	Персонажи, участвующие в сцене	Лит. форма
9	Москва. Дом Шуйского	Б. д.	Шуйский, множество гостей, в том числе Афанасий Пушкин	Стих.
10	Царские палаты	Б. д.	Борис и его дети. Царевна Ксения и царевич Федор	Стих.
11	Краков. Дом Вишневецкого	Б. д.	Самозванец и pater Черниковский	Стих.
12	Замок воеводы Мнишека в Самборе	Б. д.	Вишневецкий, Мнишек, Марина М., Самозванец, гости	Стих.
13	Ночь. Сад. Фонтан	Б. д.	Самозванец, Марина М.	Стих.
14	Граница Литовская	1604 года, 16 октября	Князь Курбский, Самозванец	Стих.
15	Царская дума	Б. д.	Борис, патриарх, бояре	Стих.
16	Равнина близ Новгорода-Северского	1604 года, 21 декабря	Воины, капитан Маржерет и Вальтер Розен	Проза
17	Площадь перед собором в Москве	Б. д.	Народ, юродивый Николка	Проза
18	Севск	Б. д.	Самозванец, пленник	Стих.
19	Лес	Б. д.	Лжедмитрий, Пушкин	Стих.
20	Москва, Царские палаты	Б. д.	Борис, Басманов, бояре	Стих.

№ сцены	Пушкинское обозначение места действия	Пушкинское указание на время события	Персонажи, участвующие в сцене	Лит. форма
21	Ставка.	Б. д.	Басманов, Пушкин	Стих.
22	Лобное место	Б. д.	Народ, Пушкин	Стих.
23	Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца	Б. д.	Народ, Ксения и Федор	Проза

* В последнее время эта сцена (см., напр., А.С. Пушкин. Борис Годунов. Трагедия. Комментарий Л.М. Лотман и С.А. Фомичева, СПб., 1996) исключается из текста трагедии на основании ее отсутствия в издании (Борис Годунов. Сочинение Александра Пушкина. СПб.: В типографии Департамента народного просвещения, 1831). Так как этот вопрос остается дискуссионным и проблема цензурных изъятий из дефинитивного текста является открытой, следуя общепринятой эдиционной практике мы посчитали некорректным изъятие этой сцены.

Мрачное семилетие смутного времени от восшествия на престол царя Бориса Годунова и воцарения Самозванца — в центре внимания и изображения Пушкина. Действие свободно переносится из Кремлевских палат на Красную площадь, на Девичье поле, из Кельи Чудова монастыря в палаты Патриарха, из России на Литовскую границу и далее в Польшу, из замкнутого пространства дворца в лес. Кажется, что пространство безбрежно, бесконечно, открыто всем ветрам истории. Но вместе с тем оно заключено в своеобразное кольцо исторической обусловленности и предопределенности. «Борис, наш царь! да здравствует Борис!» (5, 228) — «Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!» (7, 322) — это не только вехи семилетия, но и возвращение действия на круги своя.

Пространство пушкинской трагедии — площадное, ибо ее центральные события, связанные с избранием на трон, происходят в атмосфере многолюдия, шума толпы: «Народ идет, рассыпавшись, назад...», «Внизу народ на площади кипел...»,

«...народный плеск // Иль яркий вопль...» Образ площади не просто доминирует в пространстве трагедии; он определяет многоголосие истории, формирует концепцию «судьбы народной». Это прорыв в историческую память о «новгородском вече». Не случайно Григорий Отрепьев, инок Чудова монастыря и будущий самозванец, пытаясь угадать, о чем пишет летописец Пимен, перебирая ход исторических событий, включает в число вопросов и такой: «О бурном ли новгородском вече?» (5, 232). Площадной, «вечевой» характер пространства «Бориса Годунова» — воплощение ее духа, раскрытие самого пространства исторического процесса, его сущности и динамики.

Столь же значим хронометраж трагедии. Сцены с точной датировкой — вехи истории Смутного времени: его начало, связанное с восшествием на престол Бориса Годунова, его кульминация — рождение авантюры Самозванца, его финал — интервенция и смена власти. Происходит смещение акцента с изображения самого события на выявление его причин и следствий. Не столько хроника истории, сколько ее драматургия. Поэтика «двойного времени», которая ещё во многом инстинктивно воплощена в исторических хрониках Шекспира, обрела у Пушкина вполне сознательный и даже программный характер. Ход истории, ее реальное время не нарушены, но подчинены высшему смыслу искусства — правдоподобию страстей и характеров. Пауза в 5 лет между первой датой: «1598 года, 20 февраля» и следующей: «1603 года» заполнена эпохой почти шестилетнего царствования Бориса Годунова, что с предельной драматургической силой выражено в его монологе «Достиг я высшей власти; // Шестой уж год я царствую спокойно», который предвосхищает начало авантюры Самозванца. И этот монолог драматургически и психологически заполняет паузу, раскрывает историю в лицах. Время в «Борисе Годунове» динамично и эмоционально: в нем «судьба человеческая» неразрывно связана с судьбой народной». Кольцевая композиция: от «Кремлевских палат» и «Красной площади» к «Лобному месту» и «Кремлю...», от возгласа народа: «Борис наш царь! да здравствует Борис!» — к знаменитому финалу: «Народ безмолвствует» — отражение хроники не столько реального вре-

мени, сколько хода истории как эпохи Смутного времени. Не буква, а дух истории — в пушкинском хронометраже.

Сам Пушкин вполне осознавал новаторскую сущность своего творения. «Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы» (7, 622) — замечал он, когда пытался увидеть в печати свою пьесу.

Действительно, пушкинская трагедия — смелый прорыв и к режиссерскому театру¹⁷⁴, ибо в ней существенно важна организация самого сценического пространства, внутренняя взаимосвязь сцен, а не только «сшибка характеров», актерское их воплощение. Можно без преувеличения говорить о кинематографичности пушкинского произведения.

Получив в конце 1824 г. X и XI тома «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, ставшие для него импульсом к работе над трагедией, определившие ее план, Пушкин писал: «Что за чудо эти два последние тома Карамзина. Какая жизнь! Это злободневно, как свежая газета» (10, 173). В этих словах — отражение пушкинского взгляда на события Смутного времени с точки зрения современности.

«Тень Грозного меня усыновила...» (5, 284) — пророчески изрекает Самозванец. События, следовавшие после смерти Ивана Грозного («не к ночи будь помянут», как замечает один из героев трагедии), приводят к кризису власти, к смятению в умах, вызванному новыми реалиями, к обострению проблемы «нравственность и власть». Сам Пушкин подчеркивал, что он смотрел на события с «политической точки зрения».

Два ключевых слова, два своеобразных концепта господствуют в лексиконе пушкинской трагедии: власть и смута. «Престол безвластный», «кровь невинного младенца ему ступить мешает на престол», «Воинственных властителей своих», «сияние престола», «кто будет нами править», «властвуй нами!», «Я приемлю власть великую со страхом и смирением», «Священное на власть благословенье», «достиг я высшей власти», «он правит нами, как царь Иван» — эти и многие словоупотребления, свя-

¹⁷⁴ См.: Фомичев С.А. Предисловие в кн.: А.С. Пушкин. Борис Годунов. Комментарий Л.М. Лотман и С.А. Фомичева. СПб., 1996. С. 5—9

занные с концептом «власти» и реализованные в репликах центральных героев, воссоздают полисемантическое поле борьбы за престол, характер властителя и его политику, нравственные аспекты власти.

Столь же многозначно и понятие смуты. Оно — в умах героев: «Он, признаюсь, тогда меня смутил...», «враг меня мутил...», «я духом не смутился...»; «Все это, брат, такая кутерьма, // Что голова кругом пойдет невольню.»; оно в состоянии общества: «...мятежный невольню бродит шепот», «А в бурные ль смятений времена»; оно в природе народного сознания: «Лишь дай сперва смятение народа // Мне усмирить», «Всегда народ к смятенью тайно склонен...», «Мог удержать смятенье и мятеж», «тушить мятеж», «обдумывать мятеж и заговор». Эпоха смуты в пушкинском понимании мятежногенна. Смута-мутить-смятение-мятеж — все эти семы лексического ряда глубинно взаимосвязаны и центростремительны по отношению к понятию «власть».

Власть в эпоху смуты — таков историософский и драматургический стержень пушкинской трагедии, где «первая персона Борис Годунов». Несмотря на то что этот герой присутствует лишь в шести сценах из 23, он поистине репрезентант «политической точки» зрения автора трагедии. История его вхождения на престол, почти шестилетнего правления, столкновения с Самозванцем, мук совести, безвременной смерти, уроков власти, преподанных сыну, свержения превращают каждую из шести сцен в некий концентрат философии и психологии власти. Борис Годунов — фигура трагическая: именно в его судьбе, гибкого политика (способного быть то лисой, то львом), заботливого отца, сомневающегося человека, вызревает трагедийный конфликт человека и власти, нравственности и беспринципности. «Все средства хороши для достижения цели» — этот принцип флорентийского политика, писателя Никколо Макьявелли, автора знаменитого трактата «Государь» (*Il Principe*), с которым Пушкин был не только знаком, но и основательно изучил¹⁷⁵ — реализован и в драматургическом конфликте.

¹⁷⁵ См.: А.С. Пушкин. Борис Годунов. Комментарий Л.М. Лотман и С.А. Фомичева. С. 150—159.

Композиция трагедии — чередование сцен с участием Бориса Годунова и Дмитрия Самозванца. Последний присутствует в девяти сценах, количественно превосходя действенность главного героя. И в этом проявилась пушкинская драматургическая стратегия: Самозванец воссоздает путь к власти, который редуцирован в истории Годунова, и в то же время выявляет его трагический финал.

В хронотопе трагедии Борис Годунов и Дмитрий Самозванец взаимодополняют друг друга как две стороны одной медали. Общая нестабильность ситуации, философия власти в эпоху смуты рождает феномен самозванства как историческую реалию. Борис Годунов уже разочаровавшийся самозванец («Но счастья нет в моей душе»), Гришка Отрепьев — обольщенный самозванец («пью жадно воздух новый...»), но каждый из них — исторический банкрот.

Облик Годунова-человека неотделим от его исторической и политической реальности. Все его благие намерения разбиваются о мнение народное, афористически и точно выраженное юродивым Николкой: «Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода — богородица не велит» (5, 300). Нравственный смысл власти для Пушкина оказывается не менее важен, чем политический.

«Милый авантюрист», ослепивший «чудесно два народа», который «московских беглецов обворожил», Самозванец (он же Григорий, «беглый инок», он же Дмитрий, он же Лжедмитрий, он же царь Дмитрий Иванович) — разновидность романтического героя. Его самовлюбленность, авантюризм, страстность любовного чувства («Она!.. Вся кровь во мне остановилась») оборачиваются предельным эгоизмом, беспринципностью и предательством («... я Литву // Позвал на Русь, я в красную Москву // Кажу врагам заветную дорогу!..»; 5, 288). Он не столько реальный человек, сколько фантом молвы, слухов. Любопытно, что Борис Годунов проклят народом за убийство царевича Дмитрия в то время, когда убиенный воскресает и материализуется в образе Самозванца. Но и его проклятье, переданное поэтом в народном ужасе (Народ в ужасе молчит) и молчании (Народ безмолвствует) — выражение нравственного смысла истории.

Борис Годунов и Гришка Отрепьев — самозванцы не только по сути (неправедный путь к власти), но и по своей нравственной позиции (безнравственность средств на этом пути). Их непрекращающийся диалог, лишенный всяких прямых контактных связей, — попытка доказать свою правоту, свое право на власть. Но этот диалог монологичен: в нем определяющее начало — самооправдание, самоутверждение.

Ещё реформатор отечественного театра В.Э. Мейерхольд проницательно замечал: «В этой пьесе важно исполнение каждой роли. Здесь нет маленьких ролей. Я утверждаю, что для того, чтобы сыграть «Бориса Годунова», нужны не только хорошие актеры на роль Бориса, Шуйского, Григория, Марины. Гораздо важнее замечательный ансамбль на остальные роли, ибо коллективно они заполняют собой всю пьесу...»¹⁷⁶

В пушкинской трагедии нет заданных амплуа, здесь нет резонеров. Каждый из героев — действующее лицо, органическая часть общей концепции и частичка исторического процесса. Отсюда — столь существенный для поэтики пьесы — принцип взаимоотражения и взаимодополнения, то, что отчетливо проявилось в соотношении Бориса Годунова и Самозванца. Два «лукавых царедворца» — Шуйский и Воротынский, дядя и племянник Пушкины, Ксения Годунова и Марина Мнишек, два пиита (летописец Пимен и польский виршеплет) — в каждом из них, как в зеркале, отражается трагедия времени и вместе с тем каждый из них — зеркало другого, отражение онтологической и антропологической ситуации: жизнь и судьба, человек и история. Проблема выбора пути, своей модели поведения определяет человеческий потенциал трагедии, идею «судьбы человеческий».

«Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе Годунове и о Гришке Отрепьеве. Писал раб божий Алекс<андр> сын Сергеев Пушкин в лето 7333 на городище Воронич» — «Комедия о царе Борисе и Гришке Отрепьеве» — трагедия «Борис Годунов». Каждое из этих заглавий имело свою творческую историю и отражало этапы развития пушкинской мысли. От образа общей беды через историю противостояния

¹⁷⁶ Мейерхольд В.Э. Пушкин — режиссер // Звезда. 1936. № 9. С. 211.

субъектов этой беды, ее виновников к вызреванию «политической точки зрения» на царствование Бориса Годунова и на власть, от традиции площадного театра к формированию «театра мысли» и режиссерских решений — такой путь прошла пушкинская концепция трагедии, учитывая все цензурные и издательские перипетии самого текста произведения.

И неизменно «мысль народная», «судьба народная», «народ действующих лиц» в конкретном наполнении этого выражения формировали исторический дух и драматургический облик «Бориса Годунова», образ народа. В отличие от всех своих предшественников, в том числе и Шекспира, в хрониках которого нет суверенности этого коллективного образа, у Пушкина не только в трех сценах (сцены 2, 3 «Красная площадь», «Девичье поле». «Новодевичий монастырь», сцена 17 «Площадь перед собором в Москве») этот образ номинирован как центральный и определяющий все действие, выделен заглавными буквами: НАРОД, но и буквально растворен во всем тексте трагедии как образ коллективного сознания. Появление в сцене «Лобное место» образа «мужика на амвоне», концептуально значимый образ юродивого как выразителя народного мнения, путь от растерянности, иллюзий к здоровому нравственному чувству и трагическому безмолвию — за всем этим открывается этический потенциал пушкинской трагедии как трагедии «мысли народной».

Буквально с первых страниц трагедии, с первой ее сцены из уст разных героев, стоящих у власти и близких к ней, начинает формироваться образ — сознание народной стихии. «Давай *народ* искусно волновать...», «*Народ* отвык в нас видеть древнюю отрасль...», «А он умел и страхом и любовью // И славою *народ* очаровать», «*Народ* идет, рассыпавшись, назад», «И весь *народ* московский православный», «Да правлю я во славе свой *народ*...», «А там — сзывал весь наш *народ* на пир...», «Но вот — *народ* приветствует царя...», «Внизу *народ* на площади кипел, // И на меня указывал со смехом...», «И тут *народ* остервеняясь волочит // Безбожную предательницу-мамку...», «Покайтесь! — *народ* им завопил...», «Я думал свой *народ* // В довольствии, во славе успокоить...», «Безумны мы, когда *народный* плеск // Иль ярый вопль тревожит сердце наше!», «Весть важная! И если до

народа // Она дойдет, то быть грозе великой», «*Народ* и так колеблется безумно...», «Я сам явлюсь на площади *народной*, // Уговорю, усовещу безумства...», «Всегда *народ* к смятению тайно склонен...», «Лишь строгостью мы можем неусыпной // Сдержать *народ*», «Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов? // Не войском, нет, не польскою помощью, // А мнением; да! мнением *народным*» — все эти реплики власть имущих выявляют потенциал народной силы, ее масштаба и значения, формулируют механизм воздействия на народное сознание.

Ремарки, коллективные возгласы от имени «народа», немая сцена в конце трагедии, заканчивающейся знаменитыми и великими словами «Народ безмолвствует», создают поистине «площадь народную», стихийное вече. Наиболее адекватным образным воплощением этой стихии мог бы стать образ моря, «грядущего волнуемое море». Не случайно так часто в лексиконе трагедии образ народа сопровождается определениями «колебать», «волновать», «плеск», «волны». В монологе летописца Пимена история, жизнь народная несутся, «...событий полно, // Волнуясь, как море — окиян...»

Финал пушкинской трагедии, ее последние слова «Народ безмолвствует» — объект многочисленных и специальных исследований. Достаточно назвать фундаментальное исследование академика М.П. Алексеева «Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует»», где выявлены все возможные источники этих слов, обозначены важнейшие принципы их интерпретации. Акцентируем лишь один момент. Этим словам предшествует реальная ремарка, как и положено по правилам драматургической поэтики заключенная в скобки: (Народ в ужасе молчит). Эта реакция народа на сообщение о смерти — отравлении жены и сына Бориса Годунова. На призыв Мосальского, сообщившего это страшное известие: «Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!» следуют слова: «Народ безмолвствует», не заключенные, как предыдущая ремарка, в скобки. В известном спектакле Ю. Любимова на Таганке эти слова произносились беззвучно с акцентированием артикуляции. Ещё В.Г. Белинский увидел в них не молчание, а «глас исторический Немезиды» (т. VII. С. 534). Это поистине акт самосознания,

освобождение от иллюзий молвы, связанных с образом Самозванца. Любопытно, что умный и «лукавый царедворец» князь Шуйский словно от имени автора дал ключ к прочтению этого «безмолвия»: «Но надлежит народную молву // Исследовать прилежно и бесстрастно...» Финал трагедии — немая сцена, а не простая ремарка, по своей поэтике предвосхищающая «немую сцену» гоголевского «Ревизора».

Пушкин не идеализирует народ, не обольщается тем, что мнения народа «правят миром», но, «прилежно и бесстрастно» исследуя феномен народного сознания в эпоху смуты, он в отличие от своих предшественников, от своего великого учителя, памяти которого посвятил трагедию, автора «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, показал парадоксы народных оценок и выявил их причину. Как справедливо замечает Л.М. Лотман, Пушкин через судьбу Годунова выражает трагедийность взаимоотношений носителя высшей власти и народа, взаимоотношений, чреватых конфликтами и потрясениями»¹⁷⁷.

Язык пушкинской трагедии не просто новаторский, связанный с нарушением всех норм: лексических (введение просторечий), стиховых стилистических (отказ от александрийского стиха в пользу белого пятистопного ямба, прозиметрия, смесь языков: русского, немецкого, французского), но он впитал в себя пафос пушкинской мысли, идею жанрового синтеза. Поистине по страницам «Бориса Годунова» «Мельпомена и Талия идут в обнимку», ибо высокий дух трагического действия неотделим от русской смеховой культуры, от стиля площадной комедии. Все прозаические сцены «Бориса Годунова» пронизаны атмосферой комического одушевления» (достаточно вспомнить сцену «Корчма» на Литовской границе» и образ русского Фальстафа — Варлаама). Но вместе с тем в «Комедии о настоящей беде Московскому царству...» в субстанциальном толковании самого понятия «комедия», по точному замечанию Д.С. Лихачева, «смех нарушает существующие в жизни связи и значения. <...> показывает бессмысленность и нелепость существующих в социальном мире отношений: отношений причинно-следственных

¹⁷⁷ А.С. Пушкин. Борис Годунов. Комментарий... С. 166.

отношений, осмысляющих существующие явления, условностей человеческого поведения в жизни общества»¹⁷⁸.

Пушкинский смех очистителен. Всматриваясь в хаос бытия, в ситуацию исторической смуты, в беды Московского царства, он поистине прочищал мозги своих современников и потомков, предостерегая их от иллюзий и равнодушия, лени и нелюбопытства к своей национальной истории.

«Борис Годунов» в этом смысле не только важный этап в пушкинском художественном развитии, но и существенный шаг в истории русского общественного сознания, это поистине «подвиг честного человека».

Стихотворная повесть «Граф Нулин» как своеобразный постскриптум к «Борису Годунову»

Атмосфера написания повести. Ее пародийный подтекст и созидательное начало. Герой «нулевой семантики».

Разговор о стихотворной повести «Граф Нулин» лучше всего было начать с большой цитаты в 376 стихов (именно таков объем пушкинского текста), ибо наслаждение, которое испытываешь при ее чтении, нельзя заменить никакой интерпретацией этого произведения.

Свою последнюю заметку о «Графе Нулине» Пушкин закончил многозначительными словами: «Я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. «Граф Нулин» писан 13 и 14 декабря. Бывают странные сближения» (7, 226). Об этих «странных сближениях» ещё речь впереди.

Пока же констатируем: «Борис Годунов» был закончен 7 ноября 1825 г., а пять недель спустя, всего в два дня, Пушкиным закончена не историческая, а глубоко реалистическая, современная стихотворная повесть. В центре изображения — ежедневная бытовая жизнь русской провинции.

¹⁷⁸ Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси» Л., 1984. С. 3.

В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря)
В деревне скучно: грязь, ненастье,
Осенний ветер, мелкий снег
Да вой волков... (4, 239).

Но скоро как-то развлеклась
Перед окном возникшей дракой
Козла с дворовою собакой
И ею тихо занялась.
Кругом мальчишки хохотали.
Меж тем печально, под окном,
Индейки с криком выступали
Вослед за мокрым петухом;
Три утки полоскались в луже;
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор;
Погода становилась хуже:
Казалось, снег идти хотел... (4, 241).

Одна картина сменяет другую. Поистине — «фламандской школы пестрый сор». Язык «презренной прозы» отчетливо демонстрирует новую манеру поэта — поэзию жизни действительной. Не только «лета к презренной прозе клонят», но и новый взгляд на историю, заложенный в философии «Бориса Годунова», диктовал свои правила игры с современностью. На смену экзотике, романтическим характерам пришла «суровая проза» жизни и будничного человека.

Герои повести ещё пытаются рядиться в романтические одежды. «Русский парижанец» граф Нулин не прочь щегольнуть сведениями об «ужасной книжке Гизота», известного французского историка эпохи Реставрации Ф. Гизо, о новом романе Вальтера Скотта, о песнях Беранже, популярного в то время автора оппозиционных куплетов, о французском театре. Наталья Павловна пытается читать любовные сентиментальные романы, выписывает только что появившийся «Московский телеграф» и сама не

чужда «романтическим затеям» в отсутствие мужа. Но это всё «слова, слова, слова...», так как в своих делах и поступках они банальны и прозаичны. Ночные похождения графа, пощечина Натальи Павловны, гнев мужа, смех молодого соседа Лидина, «помещика двадцати трех лет» вполне отвечают новой эстетике пушкинского творчества.

Дыхание реальной окружающей жизни, обстоятельства повседневного быта, живые характеры «без романтических затей» входят в пушкинскую поэзию и определяют ее сюжеты, образную систему, повествовательные принципы.

«Граф Нулин» именно стихотворная повесть. В ней существенно важен сам принцип объективного повествования, рассказывания о малозначительном, но заслуживающем внимания событии. Слова героев лишены монологичности; они ситуативны и наделены всеми атрибутами живой речи: непосредственны, коммуникативны, характерологичны. Нередко речи героев пересказываются автором в форме несобственно прямой речи, сохраняя эмоциональный образный строй высказывания. Вот лишь один пример: инвектива мужа героини, узнавшего о ночных похождениях графа:

Он очень этим оскорблялся,
Он говорил, что граф дурак,
Молокосос; что если так,
То графа он визжать заставит,
Что псами он его затравит (4, 250).

Пушкин в «Графе Нулине» не чужд и принципу лирико-иронического авторского повествования. Его лирическая рефлексия о жизни «в глуши печальной», о волнующем сердце «колокольчике дальном», об ожидании товарища «юности удалой» напоминает рассказ-воспоминание о встречах с Пушкиным и Дельвигом в Михайловском. Слова в скобках, риторические вопросы, обращение к друзьям (...Тем и сказка // Могла бы кончиться, друзья; // Но слова два прибавлю !»); ироническая сентенция в конце: «Теперь мы можем справедливо // Сказать, что в наши времена // Супругу верная жена, // Друзья мои, со-

всем не диво» (4, 250) — все эти приемы, уже апробированные в «Руслане и Людмиле» и первых главах «Евгения Онегина», наполняются новым содержанием в рамках стихотворной повести. Пушкинская стихотворная повесть не случайно вызвала непонимание и неприятие современной критики. Даже такой умный ценитель изящного, как Н.И. Надеждин, будущий издатель журнала «Телескоп», обрушился на «ничтожество сюжета пушкинской повести, безнравственность описаний» и особенно на «низость» изображенной «натуры», которую он называл «дворовой». Только Белинский уже в 1840-е годы взял под защиту это пушкинское произведение, подчеркивая его значение для будущего развития русской литературы на пути к Гоголю и писателей «натуральной школы».

Но, как это всегда бывает у Пушкина, текст его произведений многослоен, полисемантичен. Казалось бы, «Граф Нулин» достаточно прозрачен: в нем всё как на ладони. Бытовая история о ночном походе героя и его последствиях и, как скажет Пушкин в другой стихотворной повести «Домик в Коломне»: «Больше ничего // Не выжмешь из рассказа моего» (4, 338). Его «сказка» не «ложь», но в ней не ощущается, кажется, никакого «намёка». Может быть, только задержит внимательный взгляд фраза «К Лукреции Тарквиний новый // Отправился, на всё готовый...» (4, 246).

Ключ к прочтению этой на первый взгляд странной фразы и к осмыслению всего пародийного подтекста своей стихотворной повести дал сам Пушкин в позднейшей заметке о «Графе Нулине».

«В конце 1825 года, — писал он, — находился я в деревне. Перечитывая «Лукрецию», довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может это охладило б его предприимчивость, и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те.

Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному

тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде.

Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась. Я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть» (7, 226).

Этот подробный автокомментарий к стихотворной повести проясняет ее пародийный и по сути своей историософский подтекст и вписывает ее в общий контекст пушкинского творчества. Как и в «Борисе Годунове», обратившись к творчеству великого Шекспира, Пушкин нашел в нем, в малоизвестной и, как считал сам поэт, «слабой поэме», материал для размышлений о роли случая в истории и в жизни вообще.

Бытовая история и «соблазнительное происшествие», создание римской республики из-за убийства Лукреции и неудача нового Тарквиния из-за пощечины Натальи Павловны — за всеми этими причудливыми и парадоксальными «странными сближениями» открывались горизонты нового понимания и изображения истории как реального жизненного пространства, истории «без романтических затей».

И в этом контексте герой повести, именем которого она номинирована, обретал свое историческое лицо. Ещё строгий критик повести Н.И. Надеждин проникательно определил его — «ноль в математическом смысле этого слова».

Нулевая семантика фамилии героя, этого «русского парижанца», в характеристике которого удивительно и столь же естественно смешалось всё: и запас модных вещей, и новых книг, и «bons-mots парижского двора», и популярные мотивы, создает почти сатирический образ «чудного зверя», который «себя казать <...> в Петрополь едет...» (4, 242). Раздумья об истории и современности, работа над деревенскими главами «Евгения Онегина» и поиск нравственных основ в характеристике романного героя века — все это актуализировало историю нового Тарквиния. Реальные и столь близкие поэту друзья, вышедшие в день окончания повести на Сенатскую площадь, волновали его воображение и давали материал для размышлений о роли личности в истории, о подлинном героизме. Эпоха героев и гражданской

экзальтации создавала свою шкалу ценностей, и персонаж с нулевой семантикой в этом контексте обретал статус антигероя.

Накануне восстания и, видимо, накануне написания повести, как известно, Пушкин собрался поехать в Петербург. Но только случайность (заяц, перебежавший дорогу и, согласно приметам, предвещавший несчастье) спасла его от этого необдуманного шага и от непредсказуемых последствий в его дальнейшей судьбе. Пушкин остался в Михайловском, в два утра, 13 и 14 декабря была написана маленькая по объему, но столь значимая в пушкинском творчестве стихотворная повесть «Граф Нулин», и в день ее завершения в Петербурге произошло восстание декабристов. «Бывают странные сближения» — констатировал Пушкин. Что он имел в виду, «нам не дано предугадать», но к своей загадочной и такой пленительной повести он пришел естественно и логично: через раздумья об истории и ее последствиях, через мысли о Шекспире, через освоение принципов изображения поэзии действительности, через сближение поэзии и прозы.

Что касается самого жанра стихотворной повести, то ей предстояла долгая жизнь и в творчестве самого Пушкина, и в русской поэзии вообще. За «Графом Нулиным» последовал «Домик в Коломне» (1830), а затем и «петербургская повесть» — «Медный всадник» (1833).

Проблема историзма в творчестве Пушкина: тема Петра I в его поэтическом сознании.

«Поэт с чувством истории в крови». Пушкинское понимание истории и метода ее изображения. Принципы изображения петровской эпохи в романе «Арап Петра Великого». Место поэмы «Полтава» в развитии петровской темы. Проблематика и поэтика стихотворной повести «Медный всадник».

Перефразируя известные слова М. Горького о Пушкине «человек с солнцем в крови», можно сказать: «Поэт с чувством истории в крови». Интерес к истории, особенно русской, проявился у него рано, ещё в лицейские годы. Замысел поэмы «Бова» отзвуки первых исторических впечатлений в «Воспоминаниях

в Царском Селе» носили ещё вполне литературный характер. В послелицейский петербургский период свободолюбивые настроения молодого поэта в оде «Вольность», сатире «Сказки. Noël» опирались на идеологию зарождающегося декабризма, а сцены древнерусской истории в «Руслане и Людмиле» питались чтением «Истории государства Российского». Впечатления от виденного, общественные настроения, круг чтения — «все волновало нежный ум» и обостряло его исторические переживания. Трудно в русской истории найти какой-либо значительный факт — от истории о вещем Олеге и «Слова о полку Игореве» до Отечественной войны 1812 г., — не осмысленный и творчески не воссозданный Пушкиным. Он поистине стал поэтическим летописцем русского исторического процесса.

Со временем этот интерес возрастает и концентрируется на тех эпохах, которые кажутся ему ключевыми и узловыми. История, по точному замечанию исследователя, для Пушкина «не тема, а метод <...> Самый историзм как метод искусства мог быть построен полноценно только на основе разработки современной темы»¹⁷⁹ Через сопряжение отечественной истории с общеевропейским и мировым опытом, через постижение глубинной связи человека и века, в результате серьезных архивных разысканий и путешествия по местам ещё недавних событий, как это будет с написанием «Истории пугачевского бунта», он искал точки пересечения истории и современности.

Осмысляя драматургический метод Шекспира, принципы исторического романа Вальтера Скотта, он учился писать историю «домашним опытом», рассматривая роман как «историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» (7, 02), сопрягая «судьбу человеческую» и «судьбу народную». Этот процесс постижения принципов историзма неотделим от его раздумий о народности литературы, ее «всечеловеческой отзывчивости». Именно поэтому пушкинское чувство истории не схема и догма, не следование какой-то одной идее, а глубокий, аналитический и в то же время живой процесс постижения за-

¹⁷⁹ Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 82—83.

конов исторического развития сквозь призму современности. Именно поэтому есть все основания называть его исторические поэмы, романы, будь то «Полтава», «Медный всадник», «Арап Петра Великого», «Капитанская дочка», глубоко современными, а его «Евгения Онегина» — «исторической поэмой» (В.Г. Белинский), потому что в центре ее — «акт сознания русского общества».

Пушкинский историзм — это органическая часть не только словесного искусства, но и выражение русского общественного и национального сознания в переломную, а во многом определяющую для новой русской литературы эпоху его развития. Всепроникающий гуманизм и острота национального чувства, глубинная связь с «поэзией действительности» определили его жизненную силу и сделали поистине генетическим кодом русской культуры.

В ряду судьбоносных для Пушкина эпох русского исторического процесса, существенных для общественного сознания, а следовательно, и глубоко современных и актуальных была Петровская эпоха. Сама личность и фигура Петра I для поэта — своеобразный репрезентант всей русской государственности, политики преобразований и вхождения в европейское пространство («в Европу прорубил окно»). Вместе с тем с этой эпохой и фигурой ее преобразователя была неразрывно связана ганнибаловская линия пушкинской родословной. Петр I как «пращур» нынешнего монарха и Ибрагим Ганнибал — дед поэта сопрягали историю и современность через семейное предание и через политическую реальность. Одним словом, если бы не было петровской эпохи, Пушкин должен был ее выдумать. Но она была и нашла свое отражение в целой системе пушкинских текстов.

«Стансы» («В надежде славы и добра...»; 1826), «Арап Петра Великого» (1827), «Полтава» (1828—1829), «Медный всадник» (1833), «История Петра» (1835), «Пир Петра Великого» (1835) — таковы основные вехи пушкинского художественного осмысления петровской эпохи. Стихотворение философского характера, исторический роман, эпико-героическая поэма, стихотворная «петербургская повесть», историческое исследование, стихотворение — в этой палитре жанрово-родовых образо-

ваний, нередко экспериментальных по своей природе и месту в пушкинском творчестве, поэт искал ответов на вопросы истории и современности. Почти десятилетнее восприятие Пушкиным петровской эпохи дает возможность поставить проблему эволюции пушкинского историзма как историософской концепции и поэтики.

То, что три первых произведения Пушкина о Петре и его эпохе появились во второй половине 1820-х годов, далеко не случайно. После возвращения из ссылки по личному указанию молодого царя, вступившего на престол после трагических событий 14 декабря 1825 г., личной их встречи в Кремле Пушкин питал определенные иллюзии по отношению к его политике. Он даже попытался вступить в диалог с властью, хотел стать советником царя. Крутой перелом в судьбе поэта, более шести лет находившегося в ссылке, желавшего свободы и наконец получившего ее из рук царя, давал психологические основания для такого поведения Пушкина. Последующие события и реалии общественно-политической жизни все расставили по своим местам...

От «Стансов» к роману «Арап Петра Великого»

«В надежде славы и добра // Гляжу вперед я без боязни...» (2, 342) — так начинаются пушкинские «Стансы». Сама форма «стансов» (у Пушкина четверостиший), заключающих в себе ясно выраженную, законченную мысль, спокойное течение стиха, полного мысли, как нельзя лучше отвечала пушкинской поэтической стратегии. Он попытался передать в стихотворной форме образ-облик петровской эпохи и создать масштабную фигуру царя-государственника. Вместе с тем он попытался дать урок милосердия молодому царю.

Основное содержание «Стансов» — данный масштабно, почти эпически образ, портрет личности и деятельности Петра I. В отличие от своих предшественников Пушкин сводит своего героя с «одических котурн», снимает с него ореол божественности (ср. у Ломоносова: «Он Бог, он Бог твой был, Россия», хотя одописец славит царя-просветителя в качестве воплощенного божества).

ства, не вкладывая сюда льстиво одописного или религиозного подтекста). Его Петр — «то академик, то герой <...> На троне вечный был работник». И эта афористичная, почти поговорочная характеристика развивается в первых четырех строфах, своим чеканным ритмом четырехстопного ямба с перекрестными рифмами формирует в сознании читателя почти скульптурный образ-памятник. Только в последней строфе поэт обращается непосредственно к своему адресату — молодому царю, воспитывая в нем идеал просвещенного монарха, великого пращура. И одновременно призывая его, подобно Петру, проявить «милость к падшим».

«Стансы» — своеобразный стихотворный эпиграф ко всей пушкинской теме Петра I. Поэт отчеканил барельеф своего героя, создал памятную медаль с девизом «Урок царям».

«Арап Петра Великого» стал реализацией этой творческой установки в жанре исторического романа. Опыты «шотландского чародея» Вальтера Скотта в этом жанре взбудоражили всю Европу, вошли не только в литературу, но и в бытовую жизнь. Эпоха «скоттомании» активизировала интерес к художественному воссозданию истории. Вслед за творениями Вальтера Скотта появились исторические романы Александра Дюма, Виктора Гюго, Алессандро Мандзони, труды французских историографов эпохи Реставрации (Гизо, Минье, Тьерри, Баранта). «История государства Российского» Н.М. Карамзина дала толчок интересу к национальной истории. Чуткое пушкинское ухо не только уловило эти звуки и ритмы времени, эту музыку времени, но его поэтическая мысль с необыкновенной ясностью сформулировала новые принципы исторического жанра: «историческая эпоха, развитая в вымышленном повествовании», «история домашним образом».

Семейная хроника материнских предков — Ганнибалов, история прадеда Абрама Петровича Ганнибала, простого царского арапчонка, ставшего сподвижником Петра, одним из представителей «птенцов гнезда Петрова», — все это определило сюжетную основу первого большого прозаического опыта Пушкина и одного из первых русских исторических романов. И хотя заглавие романа принадлежит не автору (оно было дано редакторами

при первой его публикации в 1837 г., после смерти Пушкина), оно заимствовано из текста и вполне отражает общую концепцию произведения — историю превращения царского «арапа Ибрагима» в сподвижника Петра Великого, процесс становления под влиянием петровских реформ нового личностного сознания, нового понимания человека.

Почти все главы пушкинского романа снабжены поэтическими эпитафиями. И.И. Дмитриев, Г.Р. Державин, В.К. Кюхельбекер, сам Пушкин как автор «Руслана и Людмилы», автор комической оперы «Мельник, колдун, обманщик и сват» А. Аблесимов, вносят в историческое повествование поэтическое озорство и атмосферу интимного контакта с бытом. Вместе с тем эпитафии как прожекторы высветляют ориентиры пушкинской мысли, перенося действие из Парижа: «Я в Париже; // Я начал жить, а не дышать» (*Дмитриев. Журнал путешественника*) — с подтекстом очевидной иронии по отношению к Франции эпохи Регентства — в мир возрожденной России: <...>Желанием чести размучен. // Зовет, я слышу, славы шум» (*Державин*) — с одической торжественностью и отзвуком героики.

Но ключевое значение обретает общий эпитаф ко всему роману — два стиха из поэмы Н. Языкова «Ала»: «Железной волею Петра // Преображенная Россия». Это своеобразный рефрен, лейтмотив всего повествования, мирообраз «исторической эпохи, развитой в вымышленном повествовании».

Уже в первом предложении романа: «В числе молодых людей, отправленных Петром Великим в чужие края для приобретения сведений, необходимых государству преобразованному, находился его крестник, арап Ибрагим» (6, 9) — заложен поэтический ген эпитафа: из «преображенной России» вырастает «преобразованное государство» И далее с неудержимой мощью через историческую параллель «с вольным легкомыслием, безумством и роскошью французов того времени» начиная со второй главы рождается эпический образ «великого народа», «великого человека», «огромной мастеровой», «новорожденной столицы», «победы человеческой воли над супротивлением стихий», «Невы <...> покрытой военными и торговыми судами», «нового образа жизни».

Описания ассамблеи, боярского дома Гаврилы Афанасьевича Ржевского, выполненные с филигранной точностью исторического правдоподобия, наполнены элементами тонкой иронии: «Барыни пожилые старались хитро сочетать новый образ одежды с гонимой стариною: чепцы сбивались на соболью шапочку царицы Натальи Кирилловны, а робронды и мантильи как-то напоминали сарафан и душегрейку» (6, 29); «Дура Екимовна схватила крышку с одного блюда, взяла под мышку будто шляпу и начала кривляться, шаркать и кланяться во все стороны, приговаривая «мусье... мамзель... ассамблея... пардон»» (6, 38). И в этих иронических интонациях свой резон: через них Пушкину удастся воссоздать драматизм эпохи преобразований, столкновение старого и нового, сопротивление новшествам, боязнь утратить национальные традиции, страх: «Сказал бы словечко, да волк недалечко...» (6, 37). Обилие сцен в боярском доме не только дань сюжету — истории сватовства арапа Ибрагима по воле Петра к боярышне Наталье Ржевской, но и стремление Пушкина дать социальный разрез общества, показать пусть и неявное сопротивление реформам царя. Появление в последней незаконченной главе жениха Наташи, стрелецкого сына Валериана открывало новые перспективы развития этой темы. Но роман остался незаконченным...

Пушкин не ограничился тем, что наметил конфликт старого и нового. Он сумел показать и неоднородность самой новизны. Образ «русского парижанца» Корсакова, литературного «предка» графа Нулина, имел уже длительную сатирическую традицию — от сатир Кантемира до журнальной прозы и басен Крылова. Но для автора «Арапа Петра Великого» важно было акцентировать два момента: инородность Корсакова духу петровского времени и контрастность его мироощущения «поведенческому тексту» Ибрагима Ганнибала. Не случайно на протяжении всех глав, начиная с третьей, когда Корсаков встречается с «царским арапом» в Петербурге, идет скрытый, но столь зримый их диалог. Корсаков и Ибрагим — друг подле друга на ассамблее (гл. 3); рассказ Ржевского о посещении его дома Корсаковым, дополненный пародией «дуры Екимовны» (гл. 4), поездка арапа в боярский дом вместе с Корсаковым (гл. 6) — все это «сшибка»

позиций, манер поведения, способов выражения мыслей. Одним словом, это тоже две России: молодая Россия, Россия нового поколения «птенцов Петрова гнезда», Россия «сынов отечества» и Россия космополитов, лжепатриотов, «российских поросят». Замечательная жанровая сцена с «кубком большого орла», которым наказывают Корсакова в ассамблее, передает отношение к нему в новой России.

«Железная воля» Петра как другой генетический код, заложенный в эпитафии и реализованный в сюжете, — это вся совокупность деяний «великого человека». Уже первая сцена его появления в романе: он сам приехал в Красное Село для встречи своего крестника Ибрагима Ганнибала и ждал его «здесь со вчерашнего дня» — воссоздает облик царя-демократа, лишая его всякой помпезности: «В углу человек высокого роста, в зеленом кафтане, с глиняною трубкою во рту, облокотясь на стол, читал гамбургские газеты. Услышав, что кто-то вошел, он поднял голову. «Ба! Ибрагим? — закричал он, вставая с лавки. — Здорово, крестник!» <...> Государь приблизился, обнял его и поцеловал в голову» (6, 20—21). И далее глазами «царского арапа» раскрывается масштаб царя-реформатора: «Ибрагим не мог надивиться быстрому и твердому его разуму, силе и гибкости внимания и разнообразию деятельности» (6, 23); «Ибрагим видал Петра в Сенате, оспориваемого Бутурлиным и Долгоруким, разбирающего важные запросы законодательства, в адмиралтейской коллегии утверждающего морское величие России, видел его с Феофаном, Гавриилом Бужинским и Копиевичем, в часы отдохновения рассматривающего переводы иностранных публицистов или посещающего фабрику купца, рабочую ремесленника и кабинет ученого» (24—25). И если, по словам Корсакова, «государь престранный человек; вообрази, что я застал его в какой-то холстяной фуфайке; на мачте нового корабля, куда принужден я был карабкаться с моими депешами» (6, 27), то для Ибрагима он прежде всего «великий человек», «следовать за мыслями» которого «есть наука самая занимательная» (6, 24). Железная воля Петра и преображенная Россия — две стороны одной медали. «Россия представлялась Ибрагиму огромной мастеровой, где движутся одни машины, где каждый работник, подчиненный за-

веденному порядку, занят своим делом» (6, 25) — этот образ новой России неотделим от облика царя-реформатора, доминантная черта которого — движение и порыв, энергия созидания.

Романтическая история, связанная со сватовством Ибрагима, выявляет своеволие и даже деспотизм монарха. Он не считается с желаниями жениха и невесты, которая при известии о предстоящей женитьбе падает в обморок и тяжело заболевает. Но одновременно это и проявление его дальновидности: он сделал своего крестника «капитан-лейтенантом бомбардирской роты Преображенского полка, в коей он сам был капитаном» и попытался устроить его личную судьбу. Объясняя неожиданное и на первый взгляд жестокое своеволие, Петр говорит: «Послушай, Ибрагим, ты человек одинокий, без роду и племени, чужой для всех, кроме одного меня. Умри я сегодня, завтра что с тобою будет, бедный мой арап? Надобно тебе пристроиться, пока есть ещё время; найти опору в новых связях, вступить в союз с русским боярством» (6, 46). И это слова уже не только государственного мужа, но и живого человека, дальновидного и гуманного.

Пушкин замечательно почувствовал и освоил «технику» исторического романа. Семейное предание стало у него репрезентантом исторической эпохи. Образ предка, «царского арапа» сконцентрировал в себе идеологию нового времени как века рождения личностной психологии, особого типа поведения и мышления. Портрет «работника на троне» обрел свою жизнь в контексте «преображенной России». История, рассказанная домашним образом, получила историософский масштаб в аспекте пушкинских размышлений о петровских преобразованиях и их последствиях.

Что касается вопроса о причинах незаконченности романа и возможных вариантах его сюжетного развития¹⁸⁰, то можно констатировать тот факт творческой биографии поэта, который можно назвать феноменом открытых финалов. Поэтому есть смысл говорить о «законченной незаконченности» многих пушкинских текстов, когда отсутствие законченности не есть ещё

¹⁸⁰ Об этом см.: Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 266—274.

констатация незавершенности. И в «Арапе...», и в «Рославлеве», и в «Дубровском», и в «Египетских ночах», и в «Романе в письмах», и во многих прозаических набросках отсутствие сюжетного конца — выход в открытое пространство истории и жизнь. В «даль свободного романа».

Поэма «Полтава»

Менее чем через год после начала работы над романом «Арап Петра Великого» Пушкин приступает к созданию поэмы «Полтава». Это был следующий шаг к проникновению в петровскую эпоху, к осмыслению образа Петра I. Начатая 5 апреля 1828 г., поэма была завершена 16 октября этого же года и вышла в свет отдельной книгой в конце марта 1829 г., к 120-летию Полтавской битвы. Вряд ли поэт думал о таком юбилейном подарке, но сама идея исторической памяти, уроков Полтавы несомненно волновала его.

В эпилоге поэмы звучит тот вопрос, на который Пушкин и попытался дать ответы:

Прошло сто лет — и что ж осталось
От сильных, гордых сих мужей,
Столь полных волею страстей? (4, 303).

Как известно, в процессе работы над текстом поэмы Пушкин изменил ее заглавие: вместо «Мазепа» появилось и закрепилось в окончательном варианте — «Полтава». Некоторые критики считали, что поэт боялся упреков в подражании Байрону, написавшему ещё в 1819 г. поэму с подобным заглавием. Но вряд ли это объяснение имело основание: ведь эпитафия из Байрона на английском языке, предпосланный текст «Полтавы», провоцировал читателя на такое сравнение.

Изменение заглавия имело для Пушкина более глубокий и программный смысл. Сколь ни важным, а в сюжетном отношении определяющим был для него образ украинского гетмана, своеобразным дифференциалом истории, историософским зна-

ком петровской эпохи становится именно топоним Полтавы, где произошла знаменитая Полтавская битва, определившая дальнейшую судьбу России.

В предисловии к поэме, которое Пушкин позднее не перепечатал и не ввел в канонический текст, читаем: «Полтавская битва есть одно из самых важных и самых счастливых происшествий царствования Петра Великого. Она избавила его от опаснейшего врага; утвердила русское владычество на юге; обеспечила новые заведения на севере, и доказала государству успех и необходимость преобразования, совершаемого царем» (4, 518). Позднее он еще острее акцентировал исторические последствия Полтавы. «Успех народного преобразования, — писал он, — был следствием Полтавской битвы, и европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы (7, 307—308). Уже в «Арапе Петра Великого» «могучий и грозный преобразователь России» назван «героем полтавским».

Одним словом, заглавие поэмы сконцентрировало в себе дух и пафос эпохи Петра как эпохи великих побед и связанного с ними преобразования России. Отточенная до афористичности, чеканная в своем поэтическом ритме характеристика молодой России, появляющаяся почти в самом начале поэмы — тому свидетельство. В ней — конденсатор поэтической установки автора:

Была та смутная пора,
Когда Россия молодая,
В бореньях силы напрягая,
Мужала с гением Петра.
Суровый был в науке славы
Ей дан учитель: не один
Урок неожиданный и кровавый
Задал ей шведский паладин.
Но в искушеньях долгой кары,
Перетерпев судеб удары,
Окрепла Русь. Так тяжкий млат,
Дробя стекло, кует булат (4, 259).

Полтава как историческая, судьбоносная реальность петровской эпохи и «Полтава» как заглавие, номинация поэмного

текста, органично переплелись в пушкинском художественном сознании как выражение героики и эпического ее воплощения.

На фоне многочисленных одо-патриотических и лжепанегирических «Петриад», от «Петриады» Кантемира до poem А.Е. Грузинцева «Петриада» (1812–1817) и С.А. Ширинского-Шихматова «Петр Великий» (1810), в контексте романтических «Мазеп» (одноименная поэма Байрона, поэма К.Ф. Рылеева «Войнаровский», повесть Е. Аладына «Кочубей») Пушкин уже заглавием своего творения подчеркивал ее не персоналистский, а эпический характер. Не изменяя своим принципам исторического повествования (изображение истории домашним образом», «историческая эпоха, развитая в вымышленном повествовании»), он попытался совместить исторические характеры с самой историей, создать «театр страстей» на арене истории — на Полтавском поле, в зеркале большого исторического пространства Полтавы. 34 примечания, которыми снабжена поэма, с одной стороны, комментируют исторические и биографические реалии, а с другой — дополняют поэтический текст разного рода документами, извлеченными из источников, которые даны с ссылками, как в научном исследовании. Например: «⁷ Смotr. *Мазену* Байрона», «²⁰ Смotr. примечания к Истории Малороссии, Бантыша-Каменского», «²⁹ См.: *Voltaire Histoire de Charles XII*», «²⁶ (*Журнал Петра Великого*)» и др.

Предисловие, предпосланное первому изданию, имело методологическую установку: в нем определялось историческое значение Полтавской битвы и формулировалось отношение к Мазепе как историческому лицу, подчеркивалась необходимость «объяснить» его характер.

Колебания в выборе заглавия имели определенный резон. Мазепа и в «Полтаве» сохранял главенствующее место в фабуле. История любви старого гетмана (в 1709 г. ему было уже около 65 лет) к юной, шестнадцатилетней Марии (настоящее историческое имя героини Матрена) Кочубей, дочери Василия Кочубея, богатого и родовитого полтавского дворянина, «генерально-го судии», его расправа над отцом Марии и его сподвижником, полтавским полковником Искрой, измена Петру I и переход на

сторону шведского короля Карла XII, сумасшествие Марии и бегство Мазепы за границу — все эти перипетии занимают пространство почти всего повествования, во всяком случае, целиком двух песен из трех.

Образ Мазепы обретает необходимый масштаб и объем. В предисловии к первому изданию поэмы Пушкин писал:

«Мазепа есть одно из самых замечательных лиц той эпохи. Некоторые писатели хотели сделать из него героя свободы, нового Богдана Хмельницкого. История представляет его честолюбцем, закоренелым в коварствах и злодеяниях, клеветником Самойловича, своего благодетеля, губителем отца несчастной своей любовницы, изменником Петра перед его победою, предателем Карла после его поражения: память его, преданная церковью анафеме, не может избежать и проклятия человечества.

Некто в романтической повести изобразил Мазепу старым трусом, бледнеющим перед вооруженной женщиною, изобретающим утонченные ужасы, годные во французской мелодраме, и пр. Лучше было бы развить и объяснить характер мятежного гетмана, не искажая своевольно исторического лица» (4, 519).

Эта творческая установка и реализуется в тексте поэмы. Пушкинский Мазепа «стар», «он удручен годами, войной, заботами, трудами», он «злой старик», «гордый злодей», «дерзкий хищник», «он не ведает святыни», «не помнит благостыни», «не любит ничего», «кровь готов он лить, как воду», «презирает он свободу», «нет отчизны для него», «гетман скрытный». Эти определения героя, взятые всего лишь из первой песни и сплетенные из мнений самых разных лиц, воссоздают портрет почти романтического злодея. Но их уравнивает взгляд влюбленной в Мазепу, почти очарованной им Марии. Отвергнув всех «завидных женихов», она без раздумий, покинув родительский дом, проклятая родителями, следует за ним, готова пойти с ним на плаху.

Сам образ «красы черкесских дочерей», которая «...с неженскою душой <...> любила конный строй, // И бранный звон литавр, и клики // Пред бунчуком и булавой // Малороссийского

владыки...» (4, 259), не просто одушевляет, интимизирует облик исторического героя. Он позволяет увидеть его живое лицо: ничто человеческое ему не чуждо: «Но чувства в нем кипят, и вновь // Мазепа ведает любовь»; «Пылает сердце старика...»; «... она всегда певала // Те песни, кои он слагал...»; «...Он терзался // Какой-то страшной пустотой», «Души глубокая печаль...», «Тоска, тоска его снедает...»

Воссоздавая историю любви Мазепы и Марии, Пушкин раскрывает противоречивость внутреннего мира «мятежного гетмана», психологию его страстей. Мария Кочубей близка романтическим героиням поэта: в ней чувствуется самопожертвование Черкешенки, сильные страсти Марии Потоцкой, свободолюбие Земфиры. В атмосфере последекабристских событий, судьбы жен декабристов ее образ обретал аллюзионный подтекст. Но ее жизнь неотделима от исторических реалий, от истории предательства Мазепы. Его вероломство разрушает романтические иллюзии. Он предает Марию и свою любовь.

Нравственное и историческое банкротство Мазепы не постулировано через дидактико-морализаторские инвективы или лжеромантические ужасы, а выявлено как процесс. Два описания тихой украинской ночи, первые пять стихов которого повторяются дословно дважды, соотносят судьбы и мысли заключенного в башне, готовящегося к казни Кочубея и совершившего предательство, растоптавшего дружбу и любовь Мазепы. Сама природа как часть мироздания, естества человеческого вершит свой суд над предателем. «...звезды ночи, // Как обвинительные очи, // За ним насмешливо глядят», «И тополи <...> Как судьи, шепчут меж собою», «И летней теплой ночи тьма // Душна, как черная тюрьма» — все эти антропоморфные реалии природы раскрывают атичеловеческую, противоестественную природу деяний гетмана-убийцы. Продолжит этот суд сумасшедшая Мария. Увидев ее, «он вздрогнул, как под топором...» «Вихрь мыслей» героини, ее страшные видения устремлены к прежнему Мазепе, к тому, ради которого она пошла на все и всего лишилась. Она готова идти за ним, быть с ним вместе, но наступает прозрение: «Я принимала за дру-

гого // Тебя, старик. Оставь меня», а вместе с тем и суд: «А на твоих [усах] засохла кровь!»¹⁸¹

Этот нравственный суд обретает свой масштаб в свете исторической правды. Показательно, что все сцены, связанные с Мазепой, — ночные, сумрачные, наполнены тьмой: ночью убегает из дома Мария, «при звездах и при луне» молодой казак едет на коне, чтобы передать Петру «донос на гетмана злодея», украинская ночь скрывает мрачные мечты гетмана и вершит над ним суд, в ночи прокралась к Марии ее мать, чтобы сообщить весть о казни отца и вероломстве Мазепы, в ночь убегает из дома Мазепы Мария, оставляя его «во мраке ночи» с «нездешней мукой», «ночные тени степь объемлют» во время побега короля и гетмана, «в безмолвии ночном» состоится встреча Марии и Мазепы. В процессе работы Пушкин отказался от «рамочной композиции». Первоначально он хотел начать повествование историческим введением, знаменитыми стихами: «Была та [бурная] смутная пора...», а закончить его сценой Полтавского боя. Личная тема — история Мазепы, Марии и Кочубея была заключена в историческую раму. В процессе работы происходит органичное переключение любовной истории в героический план, намечается новое, историческое измерение романического сюжета.

Свет исторической правды в поэме связан с образом и деяниями Петра I. «Горит Восток зарею новой» — так почти символически входит в «Полтаву» герой, о котором много говорят, которым «страшают», но который визуальнo обрисован почти в самом конце произведения. В лучших традициях одической поэзии Ломоносова и Державина он поистине сияет («Его глаза сияют», «И горд и ясен, // И славы полон взор его»), богоподобен («Тогда-то свыше вдохновенный // Раздался звучный глас Петра: // «За дело, с богом!»», «Он прекрасен, // Он весь, как божия гроза», «Могущ и радостен как бой»). Его сила и мощь подчеркнута акцентируются многочисленными глаголами движения: «помчал дружины», «движенья быстры», «верный конь

¹⁸¹ Возможный намек на известную историю с усами Мазепы, за которые его под Азовом ухватил царь и память о которой, о мести за нанесенную обиду он навсегда сохранил.

<...> мчится в прахе боевом», «он промчался пред полками», «поле пожирал очами», «За ним неслись толпой // Сии птенцы гнезда Петрова...», и эта личностная энергетика полтавского победителя заполняет пространство полтавского боя, где не только «сшибаясь, рубятся сплеча», но и громоздятся, «ломаются» и «гнутся», смыкаются и «тяжкой тучей <...> летучей сшибаются слова, стихи, эмоции.

И на фоне словно окаменевшего, почти «живого трупа» Мазепы, рядом с несомым в качалке, страдающим раной, бледным, неподвижным Карлом XII Петр I не просто «полтавский» победитель, но и исторический победитель.

Уходящие, точнее убегающие в неизвестность гетман и король, «враги России и Петра» — именно исторические банкроты. В зеркале исторической правды «забыт Мазепа с давних пор».

Таким образом, «Полтава» стала важным этапом в развитии пушкинского историзма. Принцип исторической обусловленности событий, отражение частной биографии в зеркале эпохи позволили Пушкину персоналистские мифы Мазепы, Карла XII, Петра I сделать органической частью своей историософской концепции, не просто показать «историю в лицах», а выявить нравственный смысл истории, раскрыть механизм исторической памяти.

Пушкинская «Полтава» глубоко новаторское произведение по своей жанрово-стилевой природе. Опыт создания исторической трагедии, исторического романа не прошел для поэта бесследно. Тенденция жанрового синтеза очевидна в поэтике «Полтавы». Именно поэтому так непросто дать однозначное определение ее жанра. Эпико-героическая поэма, историко-психологическая поэма, стихотворная повесть-эпопея, романная поэма — эти и многие другие определения фиксируют прежде всего жанровую полисемантику. Безусловно, в ней ощутима традиция классической эпопеи, так как это поэма о великих политических событиях истории, о судьбах народа. Невозможно не увидеть в ней генетическую связь с лирической поэмой романтического типа, поскольку историческая тема сопряжена с характерологическим и психологическим сюжетом, любовной фабулой. Драматургическое начало, проявляющееся не толь-

ко в обилии сцен-диалогов, но и в общей структуре действия, в сшибке характеров», позволяет говорить о связи «Полтавы» с драмой. Но по своей определяющей тенденции это *историческая поэма*, своеобразный аналог столь популярного в это время исторического романа. От исторической трагедии через опыт исторического романа Пушкин пришел к исторической поэме. Ее концепция историзма реализовалась во всех литературных родах. Именно история как объект и субъект повествования синтезирует в себе индивидуальные воли исторических деятелей, проявляя их масштаб и нравственный смысл в зеркале феномена Полтавы. Пафос петровских преобразований, сам образ царя-реформатора рельефно ощущается не столько через их соотношение с злодействами Мазепы и поражением шведов, сколько в свете исторической правды, в свете Полтавы.

Стилистическая полисемантика поэмы — следствие подлинного и глубокого историзма пушкинского мышления. Соотношение поэтического текста и прозаических примечаний — дальнейший эксперимент поэта в области прозиметрии и принципов документального повествования. Внедрение в текст поэмы украинизмов, высокой лексики одической поэзии, фольклорных образов, восходящих к демократической культуре (народные исторические песни петровского времени) — за всем этим открывались новые принципы авторского повествования. «Слог «Полтавы» — это язык Пушкина, поэта и историка», — справедливо замечает один из лучших исследователей творчества Пушкина. И, развивая эту мысль, продолжает: «Субъективное «я» оставалось содержанием образа поэта, рассказчика и историка, но в свою очередь объективировалось <...> образ поэта представлял уже не как единственная реальность, а как конкретная часть объективно-исторического мира: «я» поэта находило свое обоснование в истории...»¹⁸²

Пушкинская субъективность более ощутима в романическом сюжете поэмы — истории любви Мазепы и Марии. Риторические вопросы («Кто снидет в глубину морскую, // Покрытую

¹⁸² Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 97.

недвижно льдом? // Кто испытующим умом // Проникнет бездну роковую // Души коварной?», восклицания («Мария, бедная Мария...», «О, если б ведала она, // Что уж узнала вся Украина») создают лирическую атмосферу сюжета, формируют облик поэта-сочувственника и нравственного судии. Но одновременно в исторических сценах поэт выходит за пределы своего индивидуального сознания, своего «я», растворяясь в общенародном, реальном множестве «мы», «наш»: «Но явно счастье боевое // Служить уж начинает **нам**», «Тесним **мы** шведов рать за ратью...», «И бога браней благодатью // **Наши** каждый шаг запечатлен», «Ура! **мы** ломим, гнутся шведы...» Эпилог поэмы: «Прошло сто лет — и что ж осталось // От сильных, гордых сих мужей...» — выход поэта в пространство исторической памяти и уроков истории.

Единство во множестве — так можно определить суть авторской позиции Пушкина в «Полтаве». За многоголосием оценок (показательно в этом отношении активное введение косвенной речи в характеристике Мазепы: десятикратное повторение в одной строфе, повествующей о его думах, союза «что» или же воспроизведение мнения юношей о гетмане), за голосом молвы о «народной войне» с Россией образ поэта формирует глас истории как объективной реальности и мерила подлинных ценностей.

Поэма «Полтава» органично вводила историю, петровскую тему в русло «поэзии действительности»: «Современность и прошлое сомкнулись»¹⁸³.

Стихотворная повесть «Медный всадник»

«Медный всадник» во многом итог поэтического прочтения Пушкиным петровской темы и новый этап в осмыслении истории, в формировании принципов историзма. Произведение, написанное во вторую Болдинскую осень 1833 г., имеет характерный подзаголовок «петербургская повесть». В этом подзаголовке — указание на «петербургский текст» как общественно-

¹⁸³ Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 83.

философскую и историко-культурную реалию. «Петратворенье», «град Петров», «младшая столица» предстают во «Вступлении» в сиянии и блеске «стройных громад» дворцов и башен, повисших над водами мостов, свете адмиралтейской иглы, воинственной живости «потешных Марсовых полей». И этот гимн Петербургу — утверждение креативной сущности Петра-реформатора. Но одновременно страшная картина разрушительного наводнения ноября 1824 г. («Увы! все гибнет: кров и пища! // Где будет взять?») — последствия возведения великой столицы на болотах, «под морем» — вводит в петербургский текст эсхатологические мотивы. Сам образ медного всадника наполняется почти апокалиптическими проекциями. Медный всадник как культурная реалья, творение Фальконе, монумент на Сенатской площади оживает то в образе «кумира на бронзовом коне», «гордого коня», «державца полумира», «горделивого истукана» «строителя чудотворного», «грозного царя», наконец, несущегося по пустой площади «Всадника Медного» «на звонко-скачущем коне». И в самой инверсии номинации монумента — очевидная проекция на Всадника Апокалипсиса.

В пушкинском творчестве 1830-х есть одна типологическая особенность: сопряжение в названии произведений живого и мертвого. Достаточно вспомнить маленькую трагедию «Каменный гость», сказку «Золотой петушок», повесть «Пиковая дама». В этом же ряду и «Медный всадник». Философия возмездия, вызов судьбе получает символично-аллегорическое воплощение.

В петербургском топосе повести как в зеркале отразились три исторические эпохи: петровских реформ, конца александровского и начала николаевского царствования. Время в «Медном всаднике» циклично, так как обозначено в ретроспекции, через «возвращение на круги своя». Взгляд из петровской эпохи в современность делает обратный ход.

Хронотоп повести скреплен образом памятника, символом исторической памяти. Взаимодействие живого потока истории, трагических судеб людей, погибших в наводнении, в «реке времен», сошедших с ума и растоптанных тяжелой поступью власти, и ее мертвого (медного) овеществления в монументе соз-

дает диалектику жизни-смерти, живого-мертвого. Памятник становится символом власти, скрепой трех эпох русского царствования. Во «Вступлении» «на берегу пустынных волн» «дум высоких полн» стоит живой Петр I; в первой части на балконе «печален, смутен» стоит Александр I, «покойный царь ещё Россией // Со славой правил». Его слова, обращенные к народу: «С божьей стихией // Царям не совладеть», — признание бессилия, а указание на его последовавшую скорую смерть — выход в эпоху николаевского царствования. «Бунт» Евгения, происшедший осенью 1825 г., — прорыв в новую эпоху, а время написания повести — прямой ее отзвук. Так, Медный всадник — памятник Петру I становится символом власти вообще.

Подзаголовок к «Медному всаднику» устремлен и в историко-литературную перспективу. Хотя повесть была запрещена к печати и вышла уже после смерти поэта в пятом томе журнала «Современник» за 1837 г. (при жизни Пушкина было опубликовано лишь «Вступление», под названием «Петербург. Отрывок из поэмы»), она получила новую жизнь в «Петербургских повестях» молодого Гоголя. В 1835 г. в сборнике «Арабески» появились «Невский проспект», «Портрет», «Записки сумасшедшего». Затем в пушкинском «Современнике» был напечатан «Нос». И уже после смерти поэта, в 1842 г., стала известна великая гоголевская повесть «Шинель». Г.А. Гуковский, сделавший тонкие наблюдения о соотношении «петербургской повести» Пушкина и «Шинели», с афористической точностью резюмировал: «Можно, пожалуй, сказать, что если “все мы вышли из «Шинели”, то “Шинель” есть следствие “Медного всадника”»¹⁸⁴.

Жизнь и судьба маленького человека в миражном мире Петербурга, история его безумия и прозрения — в центре петербургских повестей Пушкина и Гоголя. Пушкинский герой носит имя Евгений. «...Оно // Звучит приятно; с ним давно // Мое перо к тому же дружно» (4, 384) — так автор комментирует выбор этого имени, тем самым отсылая читателя к памяти о своем любимом романе «Евгений Онегин», который, кстати, вышел

¹⁸⁴ Гуковский Г.А. Указ. соч. С. 396.

впервые в свет отдельным изданием почти накануне, в марте 1833 г. Но Евгений «Медного всадника» лишь отзвук этой памяти. В отличие от своего романного тезки он человек без роду и племени, «светом и молвой» забыто его «прозвание». Он живет в Коломне, «где-то служит», «дичится знатных», беден. Ещё Валерий Брюсов в статье «Медный всадник» точно заметил: «Пушкин постарался совершенно обезличить своего героя <...> простер свою строгость до того, что лишил всяких индивидуальных черт самый этот «чердак» или «чулан»»¹⁸⁵. О том, что это был вполне сознательный прием характеристики героя, свидетельствуют ранние редакции повести, где достаточно определенно говорится о социальном положении героя, его внутренней жизни и внешнем облике. Показательно, что и в поэме «Езерский», работа над которой и хронологически, и тематически предшествовала «Медному всаднику» (а первый стих «петербургской повести»: «Над омраченным Петроградом» прямо перешел из текста поэмы), герой Иван Езерский дан прежде всего в контексте своей богатой родословной.

Евгений «Медного всадника» — один из многих, молодой петербургский чиновник («служит он всего два года»), и все его мечты (что иронически подчеркнуто: «И размыштался, как поэт...») связаны с женитьбой на Параше, которой «Препоручу хозяйство наше // И воспитание ребят...» О самом объекте его мечтаний неизвестно ничего, кроме того, что она вместе с матерью-вдовой жила в предместье Петербурга в «ветхом домике» и погибла в стихии наводнения.

Именно наводнение и гибель возлюбленной становятся водоразделом в биографии и судьбе безымянного героя: «Увы! Его смятенный ум // Против ужасных потрясений // Не устоял...» Его сумасшествие связано с его духовным прозрением. Он убегает из дома, становится не просто бездомным изгоем, но и человеком площади, Петербурга, большого исторического пространства. Если в начале повести он находится в замкнутом мире своего жилища и лишен всяких размышлений о мире: «...не тужит // Ни о почившей родне, // Ни о забытой старине», то

¹⁸⁵ Брюсов В. Мой Пушкин. М., 1929. С. 73—74.

теперь его взор обращен к большому миру Петербурга, к памятнику его строителя. Показательно, что очная ставка маленького героя и «строителя чудотворного», живого человека и «кумира на бронзовом коне» уравнивает их в правах на свободу мысли. Так же, как во «Вступлении» к повести Петр I характеризует-ся словами «На берегу пустынных волн // Стоял он, дум высоких полн...», сумасшедший Евгений во второй части повести «...Ужасных дум // Безмолвно полон, он скитался». Статичный монарх в ореоле «великих дум» соотносится с задумавшимся Евгением и противопоставляется ему и характером дум, и состоянием смятения и скитания. Если Петр Великий стоит «на берегу **пустынных** волн», то маленький герой уже «домой не возвращался», в «**пустынный** уголок» ему возврата нет. Если мысли реформатора устремлены «вдаль» и заняты строительством столицы и связанными с нею политическими амбициями, то петербургский изгой идет не разбирая дороги, влечит «свой несчастный век», спит у пустынной невской пристани, где, по замыслу монарха, «все флаги в гости будут к нам». И «Невы державное течение» сменяется «ее мятежным шумом».

Процесс духовного прозрения героя связан не столько с рождением крамольных мыслей, сколько с пережитыми испытаниями. Вырванный из мирка идиллических иллюзий о своем доме, семье, Париже, он начинает думать и более трезво видеть окружающий мир. «Ужасных дум // Безмолвно полон...», «Его терзал какой-то сон», «Он оглушен // Был шумом внутренней тревоги», «...вспомнил живо // Он прошлый ужас...», «...Прояснились // В нем страшно мысли...», «И взоры дикие навел // На лик державца полумира», «Стеснилась грудь его», «По сердцу пламень пробежал, // Вскипела кровь», «Он мрачен стал // Пред горделивым истуканом // И, зубы стиснув, пальцы сжав, // Как обуянный силой черной, // «Добро, строитель чудотворный! — //Шепнул он, злобно задрожав, — Ужо тебе!» И вдруг стремглав //Бежать пустился...» — все эти состояния, последовательно передающие смятение героя, его ужас, страх, взрыв эмоций, вряд ли можно назвать сознательным протестом или тем более бунтом. Это скорее вспышка прояснившегося сознания, состояние эмоционального аффекта. Неслучайно после

фантастической сцены погони Медного Всадника за Евгением герой проходит по площади, к сердцу прижимая руку, «как бы смиряя муку», снимает «картуз изношенный», не подымает «смущенных глаз». С удивительной психологической точностью Пушкин воссоздает почти инстинктивное, естественное пробуждение человеческого в человеке, открывает бездны его души и потенциальные возможности, не преувеличивая степени его бунтарства и сознательности его протеста. Как позднее Гоголь в «Записках сумасшедшего» расскажет историю превращения бедного человека в испанского короля, так и Пушкин в «Медном всаднике» в зеркале «фантастического реализма» и в истории своего сумасшедшего героя повествует о его поединке с Медным Всадником как символом деспотической, античеловеческой власти.

Крамольные инвективы, возникающие в тексте «Медный всадник» и являющиеся следствием прояснения мыслей, почти не оформляются в прямую речь. Они возникают самопроизвольно, как момент и процесс «узнавания» пространства, связанного с разрушительной стихией, домом со львами, с памятником основателю города. И эти следы узнавания, переданные косвенной речью, прерываются многоточием, чтобы дать свободу прямому излиянию чувств, эмфатически насыщенному монологу, почти ораторской речи:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы? (4, 395)

Эта крамольная инвектива не то безумного героя, не то умного автора снабжена издевательским, ироническим примечанием:

«Смотри описание памятника в Мицкевиче. Оно заимствовано из Рубана — как замечает сам Мицкевич» (4, 397).

Но польский поэт Адам Мицкевич как автор стихотворения «Памятник Петра Великого» и малоизвестный поэт XVIII в. В.Г. Рубан, написавший стихи о памятнике Петра, здесь ни при чем. Или почти ни при чем. Хотя у Мицкевича и можно найти следы его отрицательного отношения к Петру и отзвуки споров с Пушкиным, все слова данного пассажа принадлежат создателю «Медного всадника».

Вся история жизни бедного Евгения и несчастной Марии Кочубей (стих «Но бедный, бедный мой Евгений...» ощутимо перекликается со стихом из «Полтавы»: «Мария, бедная Мария...» — поэтическая связка двух судеб сошедших с ума жертв петровской эпохи, а именно ее трагические страницы — органическая часть петербургского текста» и ее символа — Медного всадника. Наводнение, гибель возлюбленной, грозная инвектива, оживление памятника, его погоня за героем — все это звенья одной цепи, отражение непримиримости интересов человека, не «маленького», а обыкновенного, нормального обывателя с бесчеловечной властью.

Мотив «коня и седока», визуальнo реализованный в Фальконовом монументе, уже возникал в творческом сознании Пушкина. В «Борисе Годунове» (сцена «Москва. Царские палаты») Басманов, говоря о склонности народа к смятению, заключает: «Но что ж? конем спокойно всадник правит...» На что царь трезво отвечает: «Конь иногда сбивает седока...» (5, 310). Эта историческая проекция из эпохи смуты получит дальнейшее развитие и историософское звучание в «петербургской повести». Вопрос «Куда ты скачешь, гордый конь, // И где опустишь ты копыта?» обращен к «властелину судьбы», поднявшему Россию на дыбы. Гордый конь, властелин судьбы, Россия сплетены в размышлениях поэта об историческом пути России. «Страшные», громоздящиеся вопросы автора «Медного всадника» предвосхищают вопрос автора «Мертвых душ»: «Русь, куда ж несешься ты». Пушкинский «гордый конь» и гоголевская «тройка», как неистовый бег и полет включены в единое пространство субстанциальных проблем русской литературы.

Пушкин никогда не идеализировал Петра I и его реформы. Он отдавал себе отчет в сложности и противоречивости его исторического лица. Еще в одном из вариантов своих кишиневских «Заметок по русской истории XVIII века», он прямо назвал его «деспотом» (XI, 289). В качестве «самовластного помещика» он будет фигурировать в материалах к «Истории Петра». В «Арапе Петра Великого» история со сватовством Ибрагима, в «Полтаве» воспоминания Мазепы о нанесенном ему оскорблении («Царь, вспыхнув, чашу уронил // И за усы мои седые // Меня с угрозой ухватил») свидетельствуют о его крутом нраве.

Но вместе с тем, особенно в период скитаний, в контексте последекабристских событий и уроков молодому императору, поэту важно было показать Петра — «работника на троне», просветителя, великого реформатора. И открыть его способность прощать врагов (мятежных стрельцов и даже пленных шведов). В стихотворении «Пир Петра Великого», написанном к десятилетней годовщине декабристского восстания, тема «милости к падшим» вновь обретает свою актуальность.

В «Медном всаднике» острее чем прежде в петровской теме сплелись история и современность. Во «Вступлении», ориентированном на стилистику высокой оды, ломоносовско-державинскую традицию, вновь возникает величественная фигура Петра-реформатора и звучит гимн его творению — «граду Петра».

Но две основные части «петербургской повести» снимают внешнюю позолоту «младшей столицы» и открывают мир ее буден и жизнь обыкновенных людей. Одический пафос сменяется стихией строгой повествовательности и прозаическим тоном. Само описание наводнения, произошедшего через сто лет после основания города, накладывает мрачный колорит на повествование: «над омраченным Петроградом», «было поздно и темно», «сердито бился дождь в окно», «ветер дул, печально воя», «погода пуще свирепела», «ночная мгла», «мрачный вал плескал на пристань», «мрачно было», «во тьме ночной», «в окрестной мгле». Страшная стихия сравнивается со зверем («И вдруг, как зверь остервенясь, // На город кинулась», с ворами («Осада! приступ! злые волны, // Как воры, лезут в окна...»).

Петербург открывает свое новое лицо: наводнение несет разрушение и гибель «тонущему народу», который «зрит божий гнев и казни ждет». Пушкин лишь приоткрывает лицо народа как коллективного сознания, фиксирует его «бесчувствие холодное». Поэтому «бедный Евгений», безвестный и обыкновенный, все потерявший, становится своеобразным конденсатором народного горя и репрезентантом тяжких и тревожных его мыслей.

Кульминационная сцена повести — погоня Медного всадника за героем — всем своим ритмом, звукописью, драматическими интонациями переводит действие из сферы природной в сферу социальную. Лицо «грозного царя мгновенно гневом возгоря» не просто очеловечивает памятник, но и превращает его в символ власти, насилия, постоянного надзора. Показательно, что все скитания Евгения сопровождает новый дом, «где над возвышенным крыльцом // С поднятой лапой, как живые, // Стоят два льва сторожевые». И оживающий памятник, и почти живые львы неразделимы в его сознании, они сопряжены как воплощение безраздельной силы: ведь львы — «что ни говори, хотя животные, а все-таки цари», как не без оснований заметил герой грибоедовской комедии «Горе от ума».

В пушкинском подзаголовке к «Медному всаднику» важно не только определение «петербургская», но и определяющее слово «повесть». Конечно, оно не было изобретением поэта: традиция романтической стихотворной повести, идущая от Байрона, была им уже опробована в южных поэмах (ведь у «Кавказского пленника» подзаголовок: «Повесть»), поэтически воплощена в «сказке» «Граф Нулин». Но все-таки именно «Медный всадник» в полной мере передал всю сущность повествовательного начала в поэзии. В финале «Вступления», обращаясь к «моим друзьям», поэт скажет: «Начну свое повествованье. // Печален будет мой рассказ». Оба понятия в тексте «Медного всадника» словно сопрягаются, образуя одно, емкое определение: повествование-рассказ.

Постоянная фиксация времени рассказа: «прошло сто лет», «была ужасная пора», «дышал ноябрь осенним холодом», «уж было поздно и темно», «в то время из гостей домой // Пришел Евгений

молодой...», «в минувши времена», «Итак, домой пришед...», «в ту ночь», «Редает мгла ненастной ночи//И бледный день уж настает...», «Ужасный день!», «всю ночь», «В тот грозный год...», «Ночная мгла // На город трепетный сошла...», «Дни лета // Клонились к осени», «И с той поры...», «прошедшею весною» — создает эпическое пространство повествования: история Петра живет в современности. Бег времени хронометрируется в жизни города и героя. «Невы державное течение» и ее метания («Нева металась, как больной // В своей постели беспокойной»), ее неистовые порывы («Нева всю ночь // Рвалась к морю против бури...»), ее гнев, бурление, рев («...Нева // обратно шла, гневна, бурлива...», «Нева вздувалась и ревела...» — реализация философской максимы: «Все течет, все изменяется»). Любопытно, что вся картина стихийного бедствия удивительно напоминает описание Полтавского боя: «Осада! приступ!..», «В опасный путь средь бурных вод // Его пустились генералы...», «...брань, тревога, вой!», «Но торжеством победы полны...», «Как с битвы прибежавший конь», «...кругом, // Как будто в поле боевом // Тела валяются...» и т.д. И это своеобразный отзвук петровских исторических побед в трагедии народной жизни. Одним словом, рассказ о наводнении 7 ноября 1824 г. входит в повествовательную ткань «Медного всадника» на правах «текста в тексте», текста современности в тексте истории.

Лексикон «петербургской повести» несет в себе очевидные черты «поэзии действительности», сближения поэзии и прозы. Обилие бытовых деталей и элементов вещного мира, что проявляется в системе перечислительных конструкций («Лотки под мокрой пеленой, // Обломки хижин, бревна, кровли, // Товар запасливой торговли, // Пожитки бледной нищеты»; «Так злодей <...> ломит, режет, // Крушит и грабит, вопли, скрежет, // Насилье, брань, тревога, вой!..»), в сниженной, просторечной лексике («буйной дури», «как зверь остервенясь», «страхом обуялый», «Ужо тебе!», «картуз изношенный сымал», «похоронили ради Бога»), почти полном отсутствии эмфатики (кроме вступления и инвективы, обращенной к Медному всаднику), насыщенности повествования глаголами и глагольными рифмами — все это черты нового поэтического языка и стиля. Но главное — быстрота и динамика развертывания эпизодов в по-

токе времени, их переключки и сопряжение создают свободное дыхание текста, богатство интонаций.

Феномен Болдинской осени 1830 года. Стихотворная повесть «Домик в Коломне»

«Теперь моя пора...»: осень в творческом сознании Пушкина. Звездный час поэта и пир во время холеры. Летопись болдинских сочинений. Пародийно-полемическое начало в болдинской поэзии. «Домик в Коломне». Выработка творческой системы и тенденция к циклизации. Мир «Повестей Белкина»: топос провинции и дух России. «Маленькие трагедии» как «театр страстей»: природа пушкинского протеизма.

31 августа 1830 г. Пушкин писал П.А. Плетневу из Москвы в Петербург: «Сейчас еду в Нижний, то есть в Лукоянов, в село Болдино — пиши мне туда, коли вздумаешь.

Милый мой, расскажу тебе все, что у меня на душе: грустно, тоска, тоска. Жизнь жениха тридцатилетнего хуже 30-ти лет жизни игрока. <...> Осень подходит. Это любимое мое время — здоровье мое обыкновенно крепнет — пора моих литературных трудов настает — а я должен хлопотать о приданом да о свадьбе, которую сыграем бог весть когда...» (10, 304).

В воскресенье, к вечеру, 31 августа поэт покинул столицу, и только 7 сентября оказался в своем родовом владении, чтобы поправить финансовые дела. Он задумал здесь пробыть от силы двадцать дней, а оказался заперт в холерном карантине на два с половиной месяца, до конца ноября.

В полном уединении, наедине с своими грустными мыслями он вдруг начал собирать осенний урожай. Через три года в стихотворении «Осень», написанном здесь же, в Болдине, он словно в память о творческом вдохновении первой Болдинской осени скажет:

И мысли в голове волнуются в отваге...

Всего около 80 дней — и около 60 текстов, поэтических, прозаических, драматических, критических. «Звездный час поэта»

(добавим: и всей русской поэзии), «пир воображения», «пир во время холеры», творческий взлет, «осень гения» — можно бесконечно подыскивать определения для характеристики феномена Болдинской осени 1830 г. А загадка все равно окажется без отгадки. Ведь ее творец — Пушкин.

Разумеется, какие-то замыслы вызревали уже давно, и завершение работы над «Евгением Онегиным» было почти запланировано, и критико-полемические статьи ждали своего часа. Невозможно даже приблизительно воссоздать «пушкинский творческий календарь»: в ряде случаев работа над разными произведениями шла параллельно, иногда замыслы теснились: черновые наброски одних текстов сменялись беловыми других, создавались планы и менялись заглавия.

Но ясно одно: это был «отдельный и чрезвычайно важный этап пушкинского творческого пути — туго стянутый узел великих концов и великих начал»¹⁸⁶.

И все-таки, прежде чем приступить к разговору об этом, попытаемся на основе существующих сегодня и достаточно достоверных источников предложить вниманию читателей

Летопись произведений Пушкина, созданных в Болдинскую осень 1830 года»

7 сентября.	Стихотворение «Бесы» (первоначальное заглавие или подзаголовков — «Шалость»)
8 сентября	«Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»)
9 сентября	Повесть «Гробовщик». Письма Н.Н. Гончаровой, П.А. Плентеву. План «Станционного смотрителя»

¹⁸⁶ Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 460.

10 сентября	«Сказка о попе и работнике его Балде»
11 сентября	«Сказка о медведихе». (Не закончена)
13—14 сентября	Повесть «Станционный смотритель», Черновая редакция предисловия к «Повестям Белкина»
18 сентября	«Путешествие Онегина»
20 сентября	«Барышня-крестьянка»
25 сентября	«Евгений Онегин». Песнь IX (впоследствии VIII)
Конец сентября	Стихотворение «Труд»
Сентябрь	Стихотворение «Ответ анониму»
29 сентября	Письмо П.А. Плетневу
30 сентября	Письмо Н.Н. Гончаровой
1 октября	Стихотворение-эпиграмма «К переводу Илиады», «Царскосельская статуя», «Румяный критик мой...»
2 октября	Стихотворение-эпиграмма «Глухой глухого звал к суду судить глухого...»
4 октября	Стихотворение «Дорожные жалобы»
5 октября	Стихотворение «Прощанье»
6 октября	Стихотворение «Паж, или пятнадцатый год»
9 октября	Поэма «Домик в Коломне», Стихотворения «Я здесь, Инезилья», «Пред испанкой благородной...», «Рифма»
10 октября	Стихотворение «Отрок»

11 октября	Письмо Н.Н. Гончаровой
12 октября	Повесть «Выстрел» (1 гл.) — с припиской: «Окончание потеряно»
14 октября	Повесть «Выстрел» (окончание)
Октябрь	Статьи «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений», Заметка о «Графе Нулине», «О записках Видока», «О дворянстве»
16 октября	Стихотворения «Два чувства дивно близки нам...», «Моя родословная». Эпиграмма «Не то беда, Авдей Флюгарин...». Статья «О критике»
17 октября	Стихотворение «Стамбул гяуры нынче славят...»
19 октября	Наброски десятой (сюжетной) главы романа «Евгений Онегин». Стихотворения «Когда порой воспоминанье...» (не закончено), «Заклинание»
19—20 октября	Повесть «Метель»
23 октября	Трагедия «Скупой рыцарь»
24 октября	Стихотворение «В начале жизни школу помню я...» Статья «Об Альфреде Мюссе»
25 октября	«Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»
26 октября	Трагедия «Моцарт и Сальери», Отрывок («Несмотря на великие преимущества, коими пользуются стихотворцы...»)
Не позднее 29 октября	Письма Н.Н. Гончаровой, П.А. Плетневу

Октябрь (19—31)	Стихотворение «Герой»
31 октября — 1 ноября	«История села Горюхина»
Начало ноября	Письмо М.П. Погодину. Статья «Второй том «Истории русского народа» Полевого»
4 ноября	Трагедия «Каменный гость». Письма Н.Н. Гончаровой, А.А. Дельвигу
Ноябрь	«Отрывок» («Не розу пафосскую...»), Стихотворение «Мы рождены, мой брат названный...» (послание к Дельвигу) около 5 ноября
5 ноября	Письмо П.А. Вяземскому. Статья «Баратынский». Письмо П.А. Осиповой
Ноябрь	Стихотворения «На перевод Илиады», «Из Barry Cornwall» («Пью за здоровье Мери...»)
8 ноября	Трагедия «Пир во время чумы»
18 ноября	Письмо Н.Н. Гончаровой»
21 ноября	Проект предисловия к последним главам «Евгения Онегина»
Ноябрь	Статья «О народной драме и драме “Марфа Посадница”»
Последние числа ноября	Письмо М.П. Погодину
26 ноября	Письмо Н.Н. Гончаровой
27 ноября	Стихотворение «Для берегов отчизны дальней...»
Вторая половина ноября	Письмо А.Н. Верстовскому
Ноябрь	Стих «Цыганы»

Всматриваясь в эту летопись творческих исканий Пушкина периода Болдинской осени 1830 г., можно уже сразу же заметить

органическую связь, почти переплетение художественных произведений и критико-эстетических статей. «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений», «Заметка о «Графе Нулине», «Возражения критикам «Полтавы»», «Опровержение на критики» — все эти статьи носят ярко выраженный полемический характер. Пушкинская полемика не только «отражение», «возражение» и «опровержение», хотя этот пафос значим для него, для отстаивания своего доброго имени, направления своего творчества

Но этот «разрушительный» аспект полемики у него не самоцелен. Уже в планах своей первой статьи он четко формулирует свои эстетические темы и установки: «О личной сатире», «О нравственности», «О литературной аристократии», «О дворянстве». А возвращаясь к уже созданным произведениям («Борис Годунов», «Граф Нулин», «Полтава»), он не просто возражает своим оппонентам, но и формулирует свою эстетическую программу, свои литературные принципы. Серьезный разговор о критике и ее задачах («Состояние критики само по себе показывает степень образованности всей литературы вообще»; «Презирать критику значит презирать публику»), постановка проблемы нравственности в литературе («Безнравственное сочинение есть то, коего целью или действием бывает потрясение правил, на коих основано счастье общественное или человеческое <...> Но шутка, вдохновенная сердечной веселостью и минутной игрой воображения, может показаться безнравственною только тем, которые о нравственности имеют детское или темное понятие, смешивая ее с нравоучением, и видят в литературе одно педагогическое занятие»), глубокие размышления о природе драматического писателя («Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения. Никакого предрассудка, любимой мысли. *Свобода.* — *Курсив автора*) — за всем этим открывается пространство пушкинской критико-эстетической мысли, острота и глубина его суждений. И в этих отточенных формулировках итог пройденного пути и обозначение перспектив художественного развития.

От критико-полемиических суждений поэта неотделима пародийная стихия его болдинских опытов. Пародийный подтекст его сочинений, в особенности стихотворений «Румяный критик мой...», «Повестей Белкина», «Истории села Горюхина», «Домика в Коломне» многообразен и имеет разные формы выражения. Но главенствующая мысль всех этих произведений — утверждение поэзии действительности, сближение поэзии и прозы, разрушение штампов в изображении человека и окружающей его жизни. Правда и ничего кроме правды! — так можно было бы без раздумий сформулировать позицию Пушкина, но, пожалуй, это будет внешний и поверхностный взгляд. В своих болдинских пародиях он ищет принципы поэтического, художественного воплощения правды, правды как мерила подлинной человечности и гуманизма. Правда о человеке — в центре его внимания.

Вот, например, ещё одна его стихотворная повесть «Домик в Коломне», своеобразный пролог к петербургской повести «Медный всадник». В ней нет Евгения, но есть вдова с дочерью Парашей; нет наводнения, но есть стихия обыкновенной петербургской жизни. Из пригорода героиня переселилась в место обитания Евгения — в Коломну, их «лачужка», как и разрушенный в наводнении «ветхий домик», исчезла. И вопрос: «живы ли они?» в «Медном всаднике» уже не возникает: о гибели их говорится со всей определенностью.

И все-таки при всех «странных сближениях» две эти петербургские повести различны прежде всего по своей тональности и масштабу проблематики.

«Домик в Коломне» — блестящая шутка поэта, образец его пародийного творчества и комического дара. И вместе с тем это его эстетический манифест, утверждение поэзии жизни как высшей реальности.

Сюжет повести не только прост, но и поистине анекдотичен. История появления в домике вдовы и ее дочери кухарки Мавры, застигнутой внезапно за бритьем и оказавшейся мужчиной, озорна и почти, как и в «Графе Нулине», двусмысленна, если вспомнить, что привела ее сама Параша. Пушкин с удивительным вкусом (можно сказать «со вкусом») живописует все реалии этой истории. Чего стоит эпизод разоблачения лежекухарки:

Пред зеркальцем Параши, чинно сидя,
Кухарка брилась. Что с моей вдовой?
«Ах, ах!» — и шлепнулась. Ее увидя,
Та, второпях, с намыленной щекой,
Через старуху (вдовью честь обидя)
Прыгнула в сени, прямо на крыльцо,
Да ну бежать, закрыв себе лицо (4, 336—337).

Живые интонации разговорной речи, контраст стилей («Бы-вало, мать давным-давно храпела, // А дочка — на луну ещё смо-трела // И слушала мяуканье котов // По чердакам, свиданий знак нескромный...»), иронические замечания — комментарии в скобках: («Без этого ни одного романа // Не обойдется; так заведено»), («зоркий пол!»), («вдовью честь обидя») — во всем этом атмосфера быта, прозы жизни и стихия прозаической речи, облеченной в изысканный стих.

Как нетрудно заметить, Пушкин изменяет излюбленной стиховой фактуре своих поэм, о чем сообщает в самом же начале повести:

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву.
А в самом деле: я бы совладел
С тройным созвучием. Пущусь на славу!
Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведут (4, 35).

Итак, пушкинская стихотворная повесть написана октавой — «восьмистишной строфой итальянского происхождения с расположением рифм: abab abss; стихотворный размер октавы — обычно пятистопный или шестистопный ямб, с соблюдением правила альтернанса: смежные октавы не должны иметь однотипных клаузул-рифм»¹⁸⁷. Эта почти аристократическая

¹⁸⁷ Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 182

по своей изысканности строфа использовалась великими итальянскими поэтами Т. Тассо, Л. Ариосто. Байрон испытал ее в стихотворном романе «Дон Жуан». В русскую поэзию ее ввел Жуковский («Опять ты здесь, мой благодатный гений» — вступление к балладе «Двенадцати спящим девам»).

Пушкин отчетливо понимал свое поэтическое «хулиганство»: использование октавы для неприязательного, почти анекдотического сюжета бытовой повести. В черновых вариантах и пропущенных строфах поэт «резвится», говоря о тех «чудесах», которые творили с октавой «поэты Юга, вымыслов отцы» и вместе с тем раскрывая свои творческие муки:

Октавы трудны (взяв уловку лисью
Сказать я мог, что кисел виноград).
Мне, видно, с ними над парнасской высью
Век не бывать. Не лучше ли назад
Скорей вести свою дружину рысью?
Уж рифмами кой-как они бренчат —
Кой-как уж до конца октаву эту
Я дотянул. Стыд русскому поэту! (4, 526).

Но русский поэт не просто справился со своей задачей: он сумел облечь в октаву прозу жизни, полемически подчеркивая, что октаве и высокой поэзии ничто не чуждо. Автор «Домика в Коломне» с тщательностью полководца-военачальника производит подсчет призванных в дружину октав, нумеруя их римскими цифрами: всего XL (40), т.е. 320 стихов.

Из этих 320 стихов 66 (более восьми октав) не имеют к сюжету повести на первый взгляд никакого отношения. Автор устраивает демонстрацию своих поэтических ратников-рекрутов. Рифмы, «женские и мужеские слоги», каждый стих — солдаты, которые «равняются», «вытягивают ноги», «по три в ряд в октаву заезжают», а сам «стихотворец» (...с кем же равен он? // Он Тамерлан иль сам Наполеон). Законы травестийного снижения-пародирования распространяются и на почти сакральные мифологические образы поэтического вдохновения: «...Пегас // Стар, зуб уж нет», «Порос крапивою Парнас», «В отставке Феб живет,

а хороводец // Старушек муз уж не прельщает нас». Запанибратски Пушкин обращается со своей Музой: «Усядья, муза; ручки в рукава, // Под лавку ножки! не вертись, резвушка!» (4, 327).

И этот пролог к повести не архитектурное излишество и буйство шаловливой фантазии. Поэт «приручает» октаву, высокую поэзию (в этом смысле замечательны в «Пропущенных строфах» его характеристики александрийского стиха, гекзаметра, иронические обращения к Расину, Вольтеру, Делилю) с целью их бытового, ежедневного использования. Поэзии ничто не чуждо — таков смысл рассказанной истории и рефлексии эстетической. В последних двух строфах-октавах (XXXIX и XL) он вновь выходит на тропу полемики, представляя сначала слово «румяному критику», возмущающемуся неправильно выбранной дорогой, низостью предметов, ложной тревогой по поводу «скликания» рати («Так вот куда октавы нас вели!», «Завидную ж вы избрали дорогу!», «Ужель иных предметов не нашли?») и требующему хотя бы нравоучения.

Ответ анонимному критику (в «Пропущенных строфах» Пушкин намечает те издания, где он мог бы проживать) в последней строфе язвителен и очень конкретен:

Вот вам мораль: по мненью моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего (4, 338).

Противник всякого морализаторства и дидактизма в литературе («цель поэзии — поэзия»), Пушкин в «Домике в Коломне» передает прежде всего веселое озорство искусства живописать жизнь. Его веселая история о лжекухарке как зеркало жизни обрамлена эстетической, полемически-пародийной рефлексией о поэзии жизни, ее законах и границах. Как по нотам в пределах своих октав он разыгрывает музыку новой поэзии.

Через десять дней Пушкин закончил свою трагедию «Моцарт и Сальери», в которой завистник Сальери должен признать: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь...» Светлый дух моцартианства пронизывает и пушкинские октавы.

Созидательный, креативный пафос пушкинской полемики и пародии проявляется в том, что, озуруя, смеясь, взрывая штампы, он создает не просто новаторские по духу и стилю тексты. Он из них формирует метатексты, архитектурные ансамбли, интеграционные системы, оригинальные циклы. За этим чувствуется традиция романтического универсализма (вспомним, например, великие философские универсумы немецкого идеализма от Канта до Гегеля или политэкономические системы Юма и Адама Смита или социально-политические, историософские творения французских мыслителей), но вместе с тем это и феномен универсального гения самого Пушкина.

Его болдинские творения отражают поиск новых систем всеобъемлющего искусства, где действуют свои законы сцепления, полифонии, диалектики явлений, сюжетов, характеров жизни действительной. Одна из таких систем — лирико-критическая. О ней уже шла речь. Две других — эпико-прозаическая, воплощенная в «Повестях Белкина», и драматургическая — «театр страстей», срежиссированная в «Маленьких трагедиях».

Повести Белкина

Еще раз всмотревшись в «Летопись болдинских опытов», мы замечаем, как из отдельных повестей, написанных в течение 9 сентября — 20 октября 1830 г., через изменение их состава, порядка, работу над текстами предисловия, в сохранившемся списке-плане читаем:

Гробовщик
Барышня-крестьянка
Станционный смотритель
Самоубийца
Записки пожилого.

Около списка не то эпитафия, не то девиз:

А вот что будет, что и нас не будет.

Пословица Святогорского Игумена

Нередко шестой повестью Белкина считают незаконченную «Историю села Горюхина», в пользу чего говорит связь первой части «Истории» и предисловия «От издателя». В последнее время исследователи такой же статус придают предисловию «От издателя». И все-таки, думается, что в пушкинской книге пять повестей, имеющих не только законченность, но и определенную целевую установку.

Пушкин подготовил «Повести Белкина» через год, летом 1831 г. в Царском Селе, а вышли они в свет отдельной книжкой в конце октября 1831 г. под заглавием «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.».

В предисловии «К издателю», точную дату написания которого установить почти невозможно (оно, по всей вероятности, сопровождало поэта в течение всего оформления замысла и было его «живой эстетикой»), имеется следующее примечание: «В самом деле, в рукописи г. Белкина над каждою 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.» (6, 83. *Курсив автора*).

Ещё Лев Толстой в 1873 г., говоря о перечитывании и «изучении» «Повестей Белкина», подчеркивал, что у Пушкина «гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства»¹⁸⁸.

«Иерархия предметов» в «Повестях Белкина» начинается с иерархии повествовательных систем: от рассказчиков эстафета повествования переходит к И.П. Белкину, записавшему устные рассказы, придумавшему имена героям и давшему названия сел

¹⁸⁸ Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М., 1984. Т. 18. С. 731.

и деревень, которые, по словам друга Ивана Петровича, «заимствованы из нашего околodka», что «произошло не от злого какого-либо намерения, но единственно от недостатка воображения» (6, 83). В свою очередь, издатель А.П., подготовивший рукопись г. Белкина к печати, дал ей заглавие, нашел место для предисловия «От издателя», снабдил повести приличными эпиграфами, вероятно, определив и порядок следования текстов.

Один из авторитетнейших исследователей стиля и языка Пушкина замечал по этому поводу: «...стиль и композицию повестей Белкина необходимо изучать и понимать так, как они есть, то есть с образами издателя, Белкина и рассказчиков»¹⁸⁹.

Учитывая, что «Повести Белкина» — гениальная мистификация Пушкина, необходимо рассматривать эти образы не изолированно, а как органическую часть общей повествовательной стратегии автора, его повествовательной установки на создание единого мироблаза всей книги.

Всегда опиравшийся на документ в осмыслении исторического прошлого (так было с созданием «Бориса Годунова», о том же свидетельствует творческая история «Арапа Петра Великого»), Пушкин и в работе над своим первым прозаическим произведением о современной жизни вырабатывает стратегию документальности. Рассказчики его — своеобразные, говоря языком современной социологии, респонденты, а Белкин выступает в роли своеобразного транслиттера, передатчика и оформителя полученной информации.

Хронологические границы документов можно вычислить почти с точностью: 1811-й — начало 1820-х годов. Пространство историй — провинциальная Россия, хотя в них появляется и Москва («Гробовщик») и Петербург («Станционный смотритель»), но все-таки это именно периферия русской жизни, ибо и социальный статус героев вполне демократичен: здесь есть и граф, «человек богатой и знатной фамилии» («Выстрел»), и ненарадовские помещики Р** («Метель»), и два враждующих дворянских семейства («Барышня-крестьянка»), но центральное место в сюжете повестей занимают обыкновенные русские

¹⁸⁹ Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1999. С. 607.

люди, представители армейской, чиновничьей, ремесленнической среды, обедневшие дворяне.

Ещё русский историк В.О. Ключевский заметил: «В России центр на периферии»¹⁹⁰, а сам Пушкин любил повторять слова известного французского писателя и мыслителя Шатобриана: «Счастье надо искать на дорогах, по которым ходят все».

Многоликая и многоголосая Россия — вот тот центральный и определяющий образ «Повестей Белкина», который ввел в русскую литературу Пушкин. И этот образ иерархичен; он складывается и формируется из иерархии повествователей, из иерархии предметов и бытийных смыслов, из иерархии настроений (от серьезного до смешного), из стилизованных под устный рассказ документов.

Этот образ нередко называли «белкинским космосом», и в этом определении заложен большой и серьезный смысл. Казалось бы, Белкин почти призрак; не будь предисловия «От издателя» с мифической биографией «автора» повестей (хотя автором-то его назвать нельзя), мы бы так и ничего о нем не узнали. Но еще замечательный русский критик Аполлон Григорьев почувствовал особое значение Белкина не как персонажа или литературного героя, не как живого лица, а как композиционную функцию, философию творчества Пушкина. Критик акцентирует «белкинский процесс пушкинской натуры», «великий нравственный процесс, который породил это лицо и его созерцание у поэта...»¹⁹¹

Именно *процесс* Ивана Петровича Белкина, совершавшийся в Пушкине¹⁹², способствовал самоопределению автора «Повестей Белкина» как прозаика и философа русской жизни. Сам Иван Петрович Белкин воспитывался на «Письмовнике» Николая Курганова. Можно сказать, что и записанные Белкиным истории были для автора «Повестей Белкина» таким «Письмовником».

¹⁹⁰ Ключевский В.О. Сочинения: в 9 т. М., 1990. Т. 9. С. 385.

¹⁹¹ Сочинения Аполлона Григорьева. СПб., 1876. Т. 1. С. 621.

¹⁹² Подробнее см.: Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 132—139.

Пушкинская теория прозы сложилась задолго до его первых прозаических опытов, тем более до «Повестей Белкина». В черновом наброске статьи 1822 г. «О прозе» поэт с афористической точностью дает свое определение прозы: «Точность и кратность — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат» (7, 15—16). В своих поэтических опытах, прежде всего в «Евгении Онегине», он с помощью стиха ищет определения прозы и ее жизненную философию. «Стихи и проза не столь различны меж собой», «Лета к презренной прозе клонят», «Унижусь до смиренной прозы» — все эти известные афоризмы отражают процесс пристального всматривания в прозу как жизненную стихию и область словесной культуры. «Итак, — констатирует автор одной из лучших книг о поэтике Пушкина, — пушкинские эпитеты прозы дают в самом деле очерки его теории прозы, не сухо-терминологической, но органической, «живой», конкретно-чувственной теории: «простая», «суровая», «нагая», «смирненная» — все эти эпитеты возникают на фоне другого, более вольного, «гордого» и блестящего поэтического лица; эти характеристики прозы у Пушкина существуют не сами по себе, выражая ее безотносительные, твердые качества, но они выражают самый момент отношения, перехода, изменения лица»¹⁹³.

Именно Белкин и оказывается своеобразным очеловеченным репрезентантом такого понимания прозы. По воспоминаниям одного из современников (сразу же по выходе повестей), на вопрос «*Кто этот Белкин*» Пушкин отвечал: «*Кто бы он там ни был*, а писать повести надо вот так, просто, коротко и ясно»¹⁹⁴. Пушкин выдумал Белкина, чтобы материализовать и документировать свои представления о прозе. Внезапная смерть Белкина «на 30-м году от рождения» осенью 1828 г. «развязывала» издателю А.П. руки на оформление рукописи для печати, а подлинный автор повестей А.С. Пушкин сквозь призму Белкина творит свой мир.

¹⁹³ Подробнее см.: Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 107.

¹⁹⁴ Русский архив. 1902. Т. 3. С. 234.

Уже в эпиграфе ко всем повестям:

Г-жа Простакова

То, мой батюшка, он еще сызмала

К историям охотник

Скотинин

Митрофан ко мне.

Недоросль. —

обозначается полемический подтекст по отношению к рассказанным историям. Они для литературных недорослей. В тексте самих историй упоминается определение «романтический» с иронической интонацией. «К тому же самолюбие ее было втайне подстрекаемо темной, *романтической надеждою*», «весьма понравилась *романическому* воображению Марии Гавриловны» («Метель»), «или ты к ним питаешь наследственную ненависть, как *романическая* героиня», «*романическая* мысль жениться на крестьянке» («Барышня-крестьянка»). С явной иронией объяснение Бурмина в любви комментируется следующим образом в скобках: «Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St. Preux» (имеется в виду популярный роман Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза»). А кличка собаки Алексея Берестова Sbogar отсылает к роману французского писателя «Жан Сбогар» (1818), в центре которого байронический, таинственный герой. Эпиграфы, имена героев, цитаты из произведений русской (Княжнин, А. Измайлов, А. Шаховской, Карамзин, Жуковский, Вяземский, Дмитриев, Державин, Грибоедов, Богданович, Баратынский, Бестужев, Давыдов, Погорельский) и мировой (Шекспир, В. Скотт, Петрарка, Ричардсон, Руссо, Нодье, Жан Поль) литературы, упоминания музыкальных и театральных произведений (комедия Колле «Выезд на охоту Генриха IV», опера Н. Изюара «Жоконд, или Искатель приключений») — свидетельство начитанности героев, эрудиции рассказчиков и пародийно-полемической установки автора.

Игнорировать и недооценивать пародийно-полемический пласт «Повестей Белкина» нельзя, ибо это сфера смеха, без

которого невозможно понять пушкинский миробраз. В нем неразделимы серьезное и смешное. «Подлинная *открытая серьезность* не боится ни пародии, ни иронии, ни других форм редуцированного смеха, ибо она ощущает свою причастность незавершенному целому мира. <...> Настоящий смех, амбивалентный и универсальный, не отрицает серьезности, а очищает и восполняет ее. Очищает от догматизма, односторонности, от элементов страха или утешения, от дидактизма, от наивности и иллюзий, от дурной одноплановости и однозначности, от глубокой истощенности. Смех не дает серьезности застыть и оторваться от незавершимой целостности бытия»¹⁹⁵.

Когда Пушкин в письме Плетневу от 9 декабря 1830 г. сообщал о реакции на чтение своих повестей: «Баратынский ржет и бьется...» (10, 324), то, конечно же, он имел в виду прежде всего этот литературный контекст, иронический и пародийный подтекст своего произведения. Разумеется, пушкинская пародия не была самоцельной. Это был особый прием поэтики, важный повествовательный принцип. Ведь «иерархия повествователей» не позволяет с точностью атрибутировать авторство комментария к произносимым цитатам или рефлексии по поводу тех или иных литературных приемов. Вот лишь показательный пример. В «Барышне-крестьянке», как явствует из предисловия, рассказанном девицей К.И.Т., встречаем такой пассаж: «Если бы *слушался* я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности стал бы описывать свидания молодых людей, возрастающую взаимную склонность и доверчивость, занятия, разговоры; но знаю, что большая часть моих читателей не разделила бы со мною моего удовольствия. Эти подробности, вообще, должны казаться приторными, итак, я пропущу их...» (6, 158. *Курсив мой.* — А.Я.). Кто этот таинственный «я» мужского пола, сказать трудно. Скорее всего издатель, рассчитывающий на «читателей», но откуда он мог знать разговоры молодых людей, их занятия? В связи с Белкиным, который вроде бы не думал о будущих читателях и обладал «недостатком воображения», возникает тот

¹⁹⁵ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965. С. 134. *Курсив автора.*

же вопрос. О девице К.И.Т. вроде бы речь идти не может, ибо зачем ей рядиться в мужское платье или менять пол...

И в пространстве пушкинской пародийной поэтики в конце концов важен не адресат рефлексии, а ее сущность, так сказать, стратегия повествования: «персонажи и сюжетно-фабульные коллизии пушкинской повести, ассоциативно связанные с известными читателю традиционно-литературными типами и ситуациями, на их фоне раскрывают свою подлинную природу»¹⁹⁶.

Перекрестные характеристики героев, включающие мнение рассказчиков, слово самого персонажа, его «поведенческий текст», литературные ассоциации позволяют сквозь штампы «романического воображения», профанные истории открыть истинное и живое лицо. И это лицо лишается заданности и однозначности, обретая масштаб человеческой личности. Пародийно-полемический прием заостряет авторскую позицию в понимании нового мира и человека. Этому же способствовала и общая новеллистическая природа сюжета всех повестей. «Новеллистический сюжет, — по точному замечанию Ю.М. Лотмана, — <...> позволял при помощи необычной, неправдоподобной ситуации «взорвать» бытовое течение жизни и дать возможность персонажам показать себя с позиции их внутренних сущностей, глубоко запрятанных и не могущих проявиться в рутинной обыденности каждодневного существования»¹⁹⁷.

В эпоху патриотической и гражданской экзальтации Отечественной войны 1812 г. и последовавших за ней событий произошел поистине тектонический сдвиг в русском национальном сознании. Пробуждение чувства собственного достоинства, осознание права на свою судьбу — все это не делает пушкинских героев борцами и титанами мысли. Но это делает их более человечными и самосознающими.

Побеги из родительского дома Марии Гавриловны в «Метели» и Дуни в «Станционном смотрителе» различны по последствиям, но за ними утверждение своего права на любовь

¹⁹⁶ Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С. 145.

¹⁹⁷ Лотман Ю.М. Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело» // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С. 246.

и самостоятельный выбор. «Романическая мысль жениться на крестьянке», пришедшая в голову Алексею Берестову, герою «Барышни-крестьянки», не осуществляется в силу обстоятельств: крестьянка оказывается переодетой барышней, но важен сам порыв героя, его инстинкт свободного выбора и отсутствия социальных предрассудков. И демонический Сильвио на своем пути от первого ко второму выстрелу в поединке с графом добровольно отказывается от мести и «передает» соперника суду совести. Протест Адриана Прохорова против унижения своего профессионального достоинства: «...чем ремесло мое нечестнее прочих? разве гробовщик брат палачу? чему смеются басурмане? разве гробовщик гаер святочный?» (6, 124), вылившийся в фантастическое новоселье со своими клиентами-покойниками, — всего лишь сон, но от «печальных размышлений» героя до его сюрреалистических видений — всего лишь один шаг. «Альтернативная реальность», проблематика и метафизика повести, по точному замечанию исследователя, «распахнула двери не в лавочку похоронных дел мастера, а в русскую жизнь, в круг «вечных проблем»¹⁹⁸. И путешествие в Петербург за правдой «мученика четырнадцатого класса», станционного смотрителя Самсона Вырина — акт самосознания, за встречей с Минским открывается не только лицо отца, но и униженного, обманутого и оскорбленного человека.

Пушкин не идеализирует своих героев, не преувеличивает степени их протеста. Они пытаются отстоять свои человеческие права, и структура «Повестей Белкина» как книги, прозаического ансамбля-системы способствует интеграции этого движения в исторически пробудившемся мире. Противопоставляя облик и поведение своих героев штампам сентиментально-романтической литературы, Пушкин делает их проще и оттого сложнее. Если для рассказчика «Выстрела», подполковника И.Л.П., имевшего от природы «романическое воображение», Сильвио кажется «героем таинственной какой-то повести»: «Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола», «стал

¹⁹⁸ Гей Н.К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. М., 1989. С. 18.

ходить взад и вперед по комнате, как тигр по своей клетке» (6, 90, 94), то в рассказе самого героя и его соперника графа открывается истинное лицо Сильвио, честолюбивого и стремящегося первенствовать, не умеющего прощать своих обид и живущего мыслью о мщении, жестокого в осуществлении этой *fixe-Idée*, но вместе с тем и порядочного, готового пожертвовать своей жизнью ради сохранения чести («...я не привык целить в безоружного») и отказавшегося от убийства графа на глазах его молодой жены. Гибель Сильвио в сражении под Скулянами в борьбе за свободу греков вряд ли кажется случайной: как предводитель отряда этеристов, а не просто случайный рядовой участник восстания Александра Ипсиланты, он пожертвовал своей жизнью во имя других.

Иной путь выбирает автор «Повестей Белкина» для раскрытия истинного лица героя «Барышни-крестьянки» Алексея Берестова. Сначала он дан сквозь призму «романического воображения» местных барышень: «Он первый перед нами явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того носил он черное кольцо с изображением мертвой головы. Все это было чрезвычайно ново в той губернии. Барышни сходили по нем с ума» (6, 148). Служанка Лизы Муромской Настя, попавшая в дом Берестовых и наблюдавшая героя в течение дня, своим простодушным, но прозорливым рассказом разрушает это представление. «Удивительно хорош, красавец, можно сказать. Стройный, высокий, румянец во всю щеку...»; «Да этакого бешеного я и сроду не видывала. Вздумал он с нами в горелки бегать», «Да что еще выдумал! Поймает, и ну целовать!» (6, 150) — все эти характеристики опровергают стереотипы восприятия и штампы поведения. Вся его история отношений с Лизой-Акулиной приводит рассказчицу или повествователя к решительному суждению: «Дело в том, что Алексей, несмотря на роковое кольцо, на таинственную переписку и на мрачную разочарованность, был добрый и пылкий малый и имел сердце чистое, способное чувствовать наслаждения невинности» (6, 57—158). Далее следует уже приводившийся выше пассаж: «Если бы *слушался* я одной своей охоты...», который позволяет усомниться, что мнение о ге-

рое принадлежит девице К.И.Т. Все дальнейшие поступки Алексея, решившегося «жениться на крестьянке» он «предлагал ей свою руку»), подтверждают мнение анонима.

«Волны житейского моря приносят нам повести Белкина»¹⁹⁹ — афористически формирует исследователь смысл жизненной философии в пушкинской книге. Отливы и приливы этого моря ощутимы в человеческих историях. Саван смерти покрывает и окутывает жизненное пространство повестей: гибнет под Скулянами Сильвио, умирает тяжело раненный под Бородином Владимир Николаевич из «Метели», пир мертвецов разворачивается во сне гробовщика, спивается и умирает с горя станционный смотритель. Но сквозь эти превратности судьбы и трагические гримасы постоянно проглядывает солнце большого пространства и времени истории. Молодые герои устраивают свою жизнь, преодолев утраты и препятствия, а заключительная повесть книги — «Барышня-крестьянка» — гимн всеобновляющейся жизни. Примиряются враждующие соседи-помещики, находят в маскараде свое счастье их дети, но главное — финальная повесть вся пронизана «чистым воздухом», «тенью садовых яблонь», «утренней свежестью», «пением птичек», «сиянием зари», всеми прелестями усадебного быта. И сквозь этот идиллический мирозобраз, взятый будто напрокат из «Натальи, боярской дочери» Карамзина, которую по совету Алексея по складам читает крестьянка Акулина, проглядывает мир обыкновенной жизни и обыкновенных человеческих ценностей, а сама повесть выполняет роль своеобразного «иронического катарсиса» всей книги.

В «Повестях Белкина» Пушкин нашел свой мирозобраз прозаической России. Многоликий и многоголосый мир русской жизни открылся ему в движении и пути. Говоря в «Барышне-крестьянке» об уездных барышнях, их причудах и странностях (а ведь среди них жила и Татьяна Ларина), Пушкин отмечает их существенные достоинства, «из коих главное: *особенность характера, самобытность* (individualité), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия» (6, 148. *Курсив автора*). Вряд ли до такого заключения могли додуматься

¹⁹⁹ Бочаров С.Г. Указ соч. С.182.

девица К.И.Т. или Белкин. Здесь поистине, как говорил Пушкин в связи с «Борисом Годуновым», «никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» Эту индивидуальность, самобытность, особенность характера русского мира он попытался воссоздать в «Повестях Белкина».

Впервые в русской литературе этот мир заговорил. Пушкин настраивал камертон своего повествования на этот голос коллективного сознания. И как озарение явился к нему Иван Петрович Белкин. По замечанию В.В. Виноградова, «как алгебраический знак, поставленный перед математическим выражением, образ Белкина не мог не предопределить направления понимания текста, не мог не изменить соотношение структурных элементов в стиле повестей»²⁰⁰. Но «добрый приятель» автора «Повестей» помог молодому прозаику, но уже известному и опытному поэту почувствовать поэзию прозы в воссоздании массовой России, с ее острыми жизненными сюжетами, экзистенциальными проблемами, с ее стилем поведения и мышления.

Локальные топосы историй, рассказанных обыкновенными людьми и записанных Белкиным, Пушкин расширил до пространства России и большого исторического времени национального самосознания. Мысль как экзистенциальная проблематика оплодотворила простую, смиренную белкинскую прозу. «Бездна пространства» — это гоголевское определение в наибольшей степени отражает масштаб пушкинского новаторства в «Повестях Белкина». И видимо, нет особой нужды искать, где кончается «белкинское» и начинается «пушкинское», ибо Белкин живет только в Пушкине и через Пушкина.

«Маленькие трагедии»

20 октября Пушкин заканчивает пятую повесть Белкина — «Метель», на полях рукописи которой сохранилось помета: «19 окт. Сожжена X песнь». Конечно, речь идет о десятой главе «Евгения Онегина» А уже 23 октября завершена трагедия

²⁰⁰ Виноградов В.В. Указ. соч. С. 607.

«Скупой рыцарь». Проза, поэзия, драма тесно переплелись в пушкинском сознании. И в такой же тугой узел связаны события русской истории от Отечественной войны 1812 г. до сходов декабристов и размышлений об «ужасном веке» и «ужасных сердцах».

В течение двух недель (с 23 октября по 8 ноября) четыре драматических текста: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы» — получают права гражданства как нечто единое, не совсем определенное, но существенно важное в пушкинском художественном развитии.

В болдинских рукописях поэта сохранился отдельный лист, который можно считать титульным. Наверху его — заголовок, написанный уверенно и крупно, окруженный несколькими росчерками: «Драматические сцены». Под ним заключенная в овал с росчерком дата: 1830. В нижней части листа рисунок рыцаря в доспехах с опущенным забралом; за его спиной — рыцарское вооружение. В правой части листа в столбик записаны определения, варианты заглавия: «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыт драматических учений». Исследователи уже подробно откомментировали происхождение заглавия «Драматические сцены», связав его с драматическими сочинениями английского поэта Барри Корнуолла, которые Пушкин читал в Болдино.

Сразу же после возвращения из Болдино, 9 декабря, 1830 г., в письме к П.А. Плетневу, сообщая об «урожае» Болдинской осени, Пушкин среди его плодов выделял «Несколько драматических сцен или маленьких трагедий, именно: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы» и «Дон Жуан»» (X, 324). Так, к вариантам общего заглавия присоединяется еще одно — «Маленькие трагедии».

При жизни поэта были по отдельности в различных периодических изданиях опубликованы три трагедии. Исключением стал «Каменный гость», впервые появившийся уже в первом полном издании этих произведений под общим заглавием «Маленькие трагедии». Именно оно закрепилось в последующей эдиционной практике. Порядок расположения текстов соответствовал последовательности их написания. Трудно сказать,

насколько этот принцип издания отвечал пушкинской воле, но реальность такова, и с ней приходится считаться.

Сам факт столь быстрого, даже для Пушкина, периода Болдинской осени 1830 г., создания четырех «маленьких трагедий» имеет свое объяснение. Их замысел вызревал в его творческом сознании почти в течение четырех лет. Еще в Михайловском рядом с черновыми набросками начальных строф пятой главы «Евгения Онегина» (январь 1826 г.) появляется запись: «Жид и сын. Граф», свидетельствующая о рождении идеи «Скупого рыцаря». После возвращения в Москву поэт сообщает друзьям во время чтения «Бориса Годунова» о том, что у него «есть еще Самозванец, Моцарт и Сальери... Продолжение Фауста». Примерно тогда же он информирует Шевырева о других планах, среди которых упоминается «пьеса о Дон Жуане». Наконец, в рукописях поэта появляется относящийся к этому времени перечень задуманных новых драматических произведений, включающий 10 названий: «Скупой, Ромул и Рем, Моцарт и Сальери, Дон Жуан, Иисус, Беральд Савойский, Павел I, Влюбленный бес, Димитрий и Марина, Курбский».

Вырисовывается грандиозный творческий проект «драматических изучений» исторических лиц и мифологических (литературных) героев в процессе развития человеческой цивилизации. Исследователи уже делали попытки реконструировать некоторые пушкинские замыслы²⁰¹. Их системный анализ позволяет предполагать, что в отличие от «Бориса Годунова» центр внимания Пушкина переносится не столько на воссоздание «исторической хроники», сколько на историю страстей человеческих. От «бездны пространства» Пушкин движется к бездне души.

Любопытно, что на упоминаемом выше титульном листе к «драматическим сценам» — «маленьким трагедиям» рядом с рисунком рыцаря появляется мужская голова, видимо, пририсованная позже. Недавняя гипотеза ученых о ее связи с Шекспиром не лишена оснований. Как и в период работы над «Борисом Годуновым», Пушкина вполне мог привлечь опыт Шекспира—

²⁰¹ См., например: Лотман Ю.М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С. 281—292.

трагика. В набросках статьи «О народной драме и драме «Марфа Посадница»», над которой Пушкин работал в это же время, имя Шекспира, его «влияние на нас» приобретает лейтмотивный смысл. Через несколько лет после Болдинской осени Пушкин напишет: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только, у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» (8, 90—91). «Типы такой-то страсти» — «разнообразные и многосторонние характеры» — за этой антитезой не столько противопоставление Мольера, которого, кстати, Пушкин ценил как комедиографа, и Шекспира, сколько формулировка собственных творческих задач, исследование страстей человеческих с точки зрения нового понимания характерологии.

В пушкинских «маленьких трагедиях» нетрудно увидеть автобиографический подтекст. История его отношений, в том числе финансовых, с отцом, отличавшимся всем известной, почти анекдотической скупостью, наложила свой отпечаток на взаимоотношения «скупого рыцаря» и его сына Альбера. Пушкинская литературная борьба и его отношения с Фаддеем Булгариным рождали отклики при чтении «Моцарта и Сальери»²⁰² О пушкинских любовных похождениях ходили легенды, и он не опровергал их, а даже провоцировал своими донжуановскими списками. Ситуация «холерного карантина» и «пира воображения» соотносились с «Пиром во время чумы».

Справедливо замечено, что «многие герои драм Пушкина — сочинители»²⁰³. Действительно, своеобразная серенада Барона, сочинения и эстетические трактаты Сальери, любовные песни Дон Гуана, «Гимн Чуме» Вальсингама — творческий акт. Но, по словам того же исследователя, они «...пишут лирику» по законам, которые близки к тем, которые Пушкин создал для своей

²⁰² Об этом см. интересные размышления Даниила Гранина в его эссе «Священный дар» // Новый мир. 1971. № 11. С. 181—210.

²⁰³ Рассадин Ст. Драматург Пушкин. М., 1977. С. 185.

лирики. Но это, так сказать, *чужая лирика*, чужая и нередко чуждая для Пушкина, ибо не его душу, не его нравственные представления выражает она»²⁰⁴.

Но, не преувеличивая эти автобиографические и автопсихологические импульсы пушкинских творений, можно говорить, что лирическая природа пушкинской драматургии находится в глубокой причинно-следственной связи с этими факторами.

Столь же показательны и обнаружение многочисленных литературных и общекультурных источников и сюжетов и образов пушкинских сочинений. Одно только их перечисление могло бы занять не одну страницу. Так, в связи с «Каменным гостем» историками литературы называлось около 25 текстов-посредников, от известной комедии Мольера «Дон Жуан, или Каменный пир» (1665) до стихотворного романа Байрона «Дон Жуан» (1819—1820). Да и сам Пушкин провоцировал на такие разыскания. Так, снабдив «Скупого рыцаря» подзаголовком «Сцены из Ченстоновой трагикомедии: The covetous knight», он задал неразрешимую задачу: в наследии английского писателя XVIII в. Шенстоуна такого произведения не оказалось, а подзаголовок не больше чем мистификация поэта. Зато другое указание по отношению к «Пиру во время чумы»: Отрывок из Вильсоновой трагедии: «The city of the plague» дало любопытный материал для сравнения сцены из драматической поэмы английского поэта Джона Вильсона «Чумный город» (1816) с пушкинским произведением.

Обилие литературных источников, обращение к популярным сюжетам и вечным образам, к разным странам и разным эпохам не самоцель и не стремление объять всемирную историю страстей. Общечеловеческая природа страсти, ее причины и последствия — вот что интересует автора «драматических изучений». Это его «опыт-эксперимент». И здесь он не столько историк, сколько психолог, так как чутьем художника он проникает в характерологию страсти, выступает в роли исторического психолога. Бездна души — вот объект и субъект его художественного исследования.

²⁰⁴ Рассадин Ст. Драматург Пушкин. М., 1977. С. 189.

Отличительная и почти осязаемая особенность пушкинских «Маленьких трагедий» — краткость. Стихотметрически все они укладываются в 230—450 строк, а хронометрически в 20—50 минут. Объем — 2—4 сцены, а количество действующих лиц не более 5. Авторские ремарки предельно конкретны (входит, уходит, смотрит, отпирает, выходит, играет, поет) и экономны, а реквизиты едва намечены: ключ и меч, горсть золота, перчатка, фортепьяно, яд и бокал, гитара, гробница, накрытый стол, телега с мертвыми телами... «Горсть золота» — вот наиболее адекватное выражение поэтики пушкинского лаконизма. А слова Сальери, обращенные к Моцарту: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» (5, 361) — лучшая характеристика их художественного совершенства.

Тексты трагедий так спаяны антитезностью образов, переключками монологов и диалогов, переключением регистров настроений, чередованием живой речи и музыкально-песенными вкраплениями, что, учитывая их хронометраж, можно живо представить театральное представление в течение одного вечера и его переживание на одном дыхании.

Единство пушкинских трагедий не формальное. За концентрацией драматического действия и событий острее проявляется суть характера, природа страсти, а своеобразная интеграция характеров и страстей обнажает пафос пушкинской мысли, ее этико-философские основания.

Традиционный образ, вечный тип скупца, восходящий к Мольтеру и Шекспиру, у Пушкина не просто трансформирован. Он предстает совершенно в иной одежде, в ином обличье, в ином статусе. Не случайно Пушкин отбросил первоначальное заглавие «Скупой». Барон Филипп — дворянин, рыцарь. Рыцарская атрибутика буквально с первых стихов заполняет пространство трагедии: сын барона Альбер в башне говорит о турнире, о прибитом шлеме, о нагруднике, о поединке с Делоржем, о даме сердца, о любимом коне Эмире. Сам Барон, хоть и в подвале, в духе рыцарских серенад поет гимн силе и власти:

Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады

Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и бессонный труд
Смирненно будут ждать моей награды (5, 343).

И в третьей сцене, во дворце, вновь вспоминая о турнирах, праздниках, слова Герцога, обращенные к Альберу: «Я верю, верю; благородный рыцарь...» и его отцу: «И я всегда считал // Вас верным, храбрым рыцарем...», и слова самого Барона в ответ на обвинения сына во лжи: «...иль уж не рыцарь я?» (5, 347, 349, 352) — продолжают и развивают рыцарский дискурс трагедии. Образ меча и мотив защиты рыцарской чести заполняют ее лексикон: «И славили герольды мой удар», «Иль рыцарского слова тебе, собака, мало?», «о, нет! кого бояться мне? // При мне мой меч...», «Ещё достанет силы старый меч // За вас рукой дрожащей обнажить», «Так подыми ж, и меч нас рассуди!» и т.д.

Но рыцарский дискурс обнаруживает далеко не рыцарскую подоснову поступков отца и сына, барона Филиппа и Альбера, выявляет причину их вражды, доходящей до прямого поединка и кончающегося смертью героя.

Меч и ключи от сундуков, богатство и бедность, рыцарские турниры и поединок отца и сына, честь и бесчестие, образ прекрасной дамы и культ злата — все эти антитезы пронизывают ткань трагедии и обнаруживают парадоксальное сочетание в характере главного героя рыцарства и демонической страсти к злату, переходящей в скупость. И молодой наследник, страдая от своей бедности, рвется к овладению богатством отца: «...рано ль, поздно ль // Всему наследую», «...когда-нибудь // Оно [золото] послужит мне...» Само рыцарство постепенно теряет свой высокий ореол, превращаясь в разменную монету. Не случайно ростовщик-жид «весь разорился», «все рыцарям усердно помогая».

Процесс перерождения рыцаря в скупца, разумеется, связан с общественно-историческими реалиями. И в этом смысле заключительные слова трагедии «Ужасный век, ужасные сердца!» отражают наступление «железного века», «века торгаша».

Но для Пушкина важно не это, точнее, не только это. Ему как художнику-исследователю интересен сам процесс перерождения человека, потеря своего самостояния. Богатство как одно из «наслаждений жизни», «единственный способ благопристойной независимости» при утрате нравственных оснований превращается в свою противоположность.

Монолог барона занимает кульминационное место трагедии, почти треть ее текста (118 стихов из 380). Это поистине гимн золоту. Упоение и наслаждение при виде открытых сундуков («Вот мое блаженство!», «Хочу себе сегодня пир устроить: // Зажгу свечу пред каждым сундуком, // И все их отопру, и стану сам // Средь них глядеть на блестящие груди») не только и даже не столько психологическая аномалия, сколько сознательная философия господства над миром («Отселе править миром я могу...»), над людьми, философия бессердечия и безразличия к человеческому горю. Цинично вспоминая своих должников, их унижения, преступления, Барон с каким-то демоническим экстазом (а он и ощущает себя «неким демоном») восклицает:

Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за всё, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных... (5, 344).

Цинизм, культ злата деформируют нравственное чувство Байрона, опустошают его душу, рождают стремление «прийти из могилы» и «от живых // Сокровища мои хранить, как ныне!..» И его главным противником, врагом, соперником становится наследник-сын, «безумец, расточитель молодой, // Развратников разгульных собеседник».

Феномен скупого рыцаря — это сложный процесс перерождения души, утрата главного «залога величия души» — самостояния. Владелец огромных богатств, претендующий на господство, царствование — и пленник сундуков и подвала, отец — и сыноненавистник, «невольник чести», рыцарских амбиций — и беспечный лжец. За всеми этими антитезами открывается не ба-

нальный общественно-исторический тип скупца-буржуа, а трагическая история потери своего «я», гибель души.

Все герои последующих «маленьких трагедий», философы-идеологи своих страстей. Сальери, Дон Гуан, Вальсингам — своеобразные вариации на тему «скупого рыцаря». Вдохновение, любовь, «упоеание в бою и бездны мрачной на краю» — все эти наслаждения жизни, теряя нравственные ориентиры, разрушают душу и лишают человека самостояния.

Известный и талантливый композитор Антонио Сальери отравил великого Моцарта не из банальной зависти (первоначально трагедия называлась «Зависть», а сам Пушкин примерно в эпоху создания трагедии замечал: «Зависть — сестра соревнования, следственно из хорошего рода»). Да и сам факт отравления, по своей вероятности, легенда. Зависть к Моцарту, которую он не скрывает: «А ныне — сам скажу — я ныне // Завистник. Я завидую; глубоко, // Мучительно завидую...» (5, 359), так сказать, не бытовая, а бытийная, философская. «Священный дар», «бессмертный гений» «озаряет голову безумца, гуляки праздного» — вот что не может понять и чего не может простить Моцарту Сальери. Прекрасно понимая и чувствуя масштаб гения («Ты, Моцарт, бог...»; «...слезы впервые лью», «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!»), Сальери вершит суд над Моцартом, совершает его убийство по «моральным» и творческим соображениям. Он не видит «пользы» в самой жизни Моцарта («Что *пользы*, если Моцарт будет жив // И новой высоты еще достигнет? <...> Что *пользы* в нем? Как некий херувим, // Он несколько занес нам песен райских, // Чтоб возмутив бескрылое желанье // В нас, чадах праха, после улететь»), во всем его поведении (заразительном хохоте при слушании «слепого скрипача», исполняющего арию из его «Дон Жуана», косноязычии при объяснении своих замыслов, простодушной реакции на объявление его «богом»: «Ба! Право? Может быть... // Но божество мое проголодалось»); он чувствует дискредитацию своих жизненных и творческих принципов («Отверг я рано праздные забавы», «Ремесло // Поставил я подножием искусству; // Я сделался ремесленник»; «Звуки умертвив, // Музыку я разъял, как

труп. Поверил // Я алгеброй гармонию...» Достигнув многого в искусстве, Сальери перестал радоваться жизни, ее ежедневным наслаждениям. Аскет и затворник, лишенный семейного счастья, он не может принять образ жизни «беззаконной кометы», который хохочет, играет со своим сыном, не стыдится сказать о том, что проголодался.

В стихотворении «Поэт и толпа», написанном незадолго, Пушкин высмеял мелочное, ограниченное понимание «пользы» («Тебе бы пользы всё — на вес // Кумир ты ценишь Бельведерский...»; 3, 87). В написанных за день до окончания «Моцарта и Сальери» «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» он словно материализовал признание Моцарта: «Намедни ночью // Бессонница моя меня томила, // И в голову пришли мне две, три мысли, // Сегодня их я набросал...» (5, 360):

Что ты значишь, скучный шепот,
Укоризна или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу... (3, 197).

На эти вопросы Моцарт ответил своим «Реквиемом». Для Сальери на них нет ответа, потому что он ни в чем не сомневается.

Моцартианство и сальеризм как поведенческий и творческий текст, как две философии (в этом отношении заслуживает серьезного внимания мысль Ст. Рассадина о ницшеанстве Сальери, с его концепцией сверхчеловека)²⁰⁵ — вот что придает, казалось бы, бытовому и недостаточно достоверному факту отравления известным композитором Сальери гениального Моцарта особый этико-философский масштаб. «Завистник, который мог освидетельствовать «Дон Жуана», мог отравить его творца» (7, 263), — напишет Пушкин в заметке «О Сальери».

²⁰⁵ Рассадин Ст. Драматург Пушкин. М., 1977. С. 141—147.

Для Пушкина сальеризм — это прежде всего философия односторонности и догматизма, нравственной ограниченности. Ещё в античной философии было распространено понятие «калакогatii» как неразрывного единства морального и прекрасного. В русской традиции, начиная от Карамзина и Жуковского, эта концепция глубокой взаимосвязи этики и эстетики была краеугольным основанием искусства.

Слова, которые произносит Моцарт накануне смерти: «А гений и злодейство — // Две вещи несовместные», звучат как истина, не требующая доказательств, как нечто природное и естественное. Эти же слова в устах Сальери уже отравившего Моцарта, — опровергаются: «Неправда...!» И рождают мучительные вопросы.

Претендующий на права судьи и своеобразного рыцаря искусства, Сальери оказывается на поверку фиктивным рыцарем, ортодоксальным рыцарем, и его путь к убийству — следствие нарушения нравственных основ жизни и искусства. Как и Байрон, он заложник своей страсти, ее раб и невольник. Моцарт, погибая, уходит в бессмертие, Сальери остается жить, но в бесчестии и бесславии.

А.А. Ахматова видела пафос «Маленьких трагедий» в постановке «грозных вопросов морали»²⁰⁶. И, думается, в этом определении скрыт важный и большой смысл. Зрелый Пушкин серьезно думал и в бессонные ночи, и в озаренные творчеством дни о нравственном смысле истории и об ответственности отдельного человека за совершенные поступки, о расплате за содеянное.

И пушкинский «поэт любви» Дон Гуан, и автор «Гимна Чуме», играющий со смертью Вальсингам, председатель «Пира во время чумы», не лишены духовной мощи и обаяния. Но, постоянно играя со смертью, они становятся ее заложниками. Казалось бы, счастье и подлинное любовное чувство приходят к Дон Гуану, но его настигает возмездие, даже не очеловеченное, а в виде монумента, «истукана», Каменного гостя, который словно предвосхищает образ Медного всадника, скачущего за

²⁰⁶ Ахматова А.А. «Каменный гость» Пушкина // Ахматова Анна. Сочинения: в 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 73.

бедным Евгением. И это возмездие не слепая воля рока, а расплата за цинизм и бессердечие прошлой жизни. Дон Гуан «проваливается», а его единомышленник в отношении к жизни и ее нравственным принципам Вальсингам после беседы со Священником «остаётся погружен в глубокую задумчивость». Две эти финальные ремарки сопрягают истории «цинических рыцарей». Их сверхчеловеческие амбиции разбиваются от столкновения с подлинным и высоким чувством (любовь донны Анны, напоминание Священника о памяти к умершим). Суд совести настигает пушкинских героев. Рыцари поднимают забрало и открывают лицо, искаженное гримасой боли и сомнений. «Глубокая задумчивость» сопровождает не только героя последней «маленькой трагедии», но и входит в душу их читателей и зрителей.

Не о смертных грехах и расплате за них, не о преступлении и наказании, не о страстях роковых пушкинские маленькие по объему, но столь большие по мысли, трагедии. В их центре проблемы человеческого поведения и нравственного выбора, «грозные вопросы морали». Это та сфера экзистенциальной философии, которая неотделима от этики. Вопросы, прозвучавшие в «Маленьких трагедиях», — это вечные проблемы человеческого существования. Заслуга Пушкина в том, что он облек эти проблемы в плоть искусства и придал им трагедийное звучание.

Итак, через всю болдинскую осень 1830 г. проходят, пересекаясь и взаимодополняя друг друга, два метатекста, две творческих системы — «Повести Белкина» и «Маленькие трагедии». Сугубо русский «белкинский космос» и космос всечеловеческих страстей, обращенный ко всей мировой культуре, имеют очевидные общие черты — историзм и гуманизм пушкинской мысли.

И ещё эти прозаические и драматургические опыты болдинского затворника сопровождает и одухотворяет столь уже обжитый и такой строптивый мир романа в стихах «Евгения Онегина». Работа над IX песнью, «Путешествием Онегина», сожжение десятой главы, написание оглавления, проект предисловия к последним главам, попытка поставить точку — все это плоды Болдинской осени 1830 г., что дает основание перейти к разговору об этом «любимом детище» поэта.

«Онегина» воздушная громада...»

Творческая история романа как ключ к пониманию его поэтики. Организация художественного пространства в романе. Мир героев и нравственные проблемы личности в романе. Автор как организующий центр романа.

«Болдино 1830 сент. 25, 3^{1/4}» — такую дату поставил Пушкин в конце тогда еще девятой, впоследствии восьмой, главы своего романа «Евгений Онегин». Эпиграф из Байрона: «Прощай, и если навсегда, то навсегда прощай», написанный по-английски, словно запечатлел этот факт расставания с «любимым детищем».

На следующий день он составит план-оглавление ко всему тексту:

Онегин

Часть первая	Предисловие	
I песнь	<u>Хандра</u>	Кишинев, Одесса
II	<u>Поэт</u>	Одесса 1824.
III	<u>Барышня</u>	Одесса, Мих. 1824.
Часть вторая		
IV песнь	<u>Деревня</u>	Михайлов. 1825.
V	<u>Именины</u>	Мих. 1825.1826.
	<u>Поединок</u>	Мих.1826.
Часть третья		
VII песнь	<u>Москва</u>	Мих. Малин.1827.8
VIII	<u>Странствие</u>	Моск. Павл. 1829 Болд.
IX	<u>Большой свет</u>	Болд.
Примечания		
1823 год 9 мая	Кишинев	1830 25 сент. <u>Болдино</u>
	26 сент.	<u>АП</u>
И жить торопится и чувствовать спешит		
	К.В.	
	7 лет 4 месяца 17 дней.	

Работа над романом на этом не кончилась. Пушкин исключил из состава романа восьмую главу; ее место займет девятая. Некоторые строфы восьмой он перенесет в последнюю (теперь уже восьмую). А завершит роман «Отрывками из путешествия Онегина». Через год будет написано ещё «Письмо Онегина к Татьяне», вошедшее в восьмую главу; будет продолжаться работа над отдельными строфами. Весь же роман отдельной книгой выйдет в свет только в марте 1833 г. Второе издание (в январе 1837 г.) будет последней книгой Пушкина, вышедшей при его жизни.

Пушкин, казалось бы, в Болдино поставил точку в романе, но он для него такой живой, как жизнь, что расстаться с ним он не в силах. По существу в нем почти вся творческая жизнь, да и человеческая тоже. И ссылки, и скитания, и болдинское затворничество, и опыт романтической поэмы, и работа над «Борисом Годуновым», и стихотворные повести, и исторический роман, и путь к прозе, и почти 300 стихотворений — все это переплавилось в горниле романа, определив его эстетику, философию, поэтику.

Характерной и уникальной особенностью творческой истории романа является его установка на самодвижущуюся реальность, роман выходит в свет по главам. Обнажается сам механизм романного повествования: саморазвитие действия, то, что будет терминологически закреплено в окончательном тексте: «даль свободного романа». Роман становится своеобразным аналогом жизни, ее текучести, непредсказуемости, открытости, и шутливое пушкинское признание «Ишь что выкинула моя Татьяна....» в этом контексте не лишено эстетического подтекста, как и печатание романа по главам. Пушкинский роман как живой организм развивается, дышит, болеет... Текст примечаний, которые Пушкин специально выделил в своем итоговом плане, не архитектурное излишество. Они в большей степени, чем примечания к южным поэмам, во-первых, насыщены полемическим пафосом; во-вторых, десятки имен литературных героев, поэтов, романистов обнажают эстетический подтекст, общую литературоцентричность примечаний.

«Евгений Онегин» не случайно называют «романом о романе». На его страницах упомянуты десятки авторов и героев новейших романов (с учетом черновых вариантов это число возрастает на порядок); показательны их характеристики (...два-три романа, // В которых отразился век // И современный человек // Изображен довольно верно...», размышления о собственных планах («Тогда роман на старый лад // Займет веселый мой закат. <...> Но просто вам перескажу // Преданья русского семейства, // Любви пленительные сны // Да нравы нашей старины»). Но главное — в этом эстетическом контексте через отталкивание от традиции и через ее восприятие формируется «свой» текст, оформляются «свои» принципы романного повествования, рождаются «свои» герои. «Чужое» и «свое» — это прежде всего диалог культур.

Роман начинается с монолога героя, «летающего в пыли на почтовых»; заканчивается он тоже его путешествием. «Отрывки из путешествия Онегина» скорее всего были для Пушкина той девятой главой, которую он «выпустил», но память о которой сохранил в предисловии:

Пора: перо покоя просит;
Я девять песен написал;
На берег радостный выносит
Мою ладью девятый вал —
Хвала вам, девяти камням, и проч. (5, 199).

«Путешествие Онегина» и духом, и хронотопом своим («Итак, я жил тогда в Одессе...») сопряжено с началом («Но вреден север для меня»), и первое примечание: «Писано в Бессарабии» — соединяет начала и концы и передает общее настроение движения и странствия. Мир в дороге, в пути — вот пафос этого движения. Несмотря на то что «теперь у нас дороги плохи», пушкинские герои постоянно в пути, ибо их жизни измеряются не верстами, а духовными поисками. Пространство романа как национально-исторический топос сознательно раздвигается по-этом. Вся первая глава — мир Петербурга, вторая — начало седьмой — деревенские главы; в седьмой, восьмой действие перено-

сится в Москву, чтобы в «Отрывках из путешествия Онегина» представить маршрут передвижения героя из Москвы в Нижний Новгород, на Кавказ и Крым до Одессы. И эти реальные топосы отражают семантику эпиграфа ко второй главе:

O rus!...

Hor.

O Русь!,

где гораианская «rus — деревня» каламбурно превратилась в транскрибированную Русь.

Пушкинский романый хронотоп поистине энциклопедичен. Комментаторы романа вычислили с точностью и даты рождения героев романа (1795 г. для Онегина; 1803 для Ленского и Татьяны), и хронологию основных событий в промежутке: зима 1819 г. — весна 1825 г. Ленский убит утром 14 января 1821 г., через день после «Татьянина дня», Онегин уезжает из деревни весной 1821 г., путешествует с 3 июня 1821 г. и попадает в Одессу к 1824 г. В романе с необходимой точностью указана смена времен года; с поэтической силой воссозданы особенности осени («Уж небо осенью дышало...»), лета («Но наше северное лето, // Карикатура южных зим...»), зимы («Зима!...Крестьянин, торжествуя, // На дровнях обновляет путь...»), весны («Весна, весна! пора любви!...»). Но не менее, чем природное, важно время историческое. Пушкин не злоупотребляет историческими реалиями. Может быть, только не дошедшая до нас в полном объеме романа десятая глава заполняла эти лакуны. Поэту важен сам дух времени, воплощенный прежде всего в истории жизни и духовных исканий его героев. Время историческое для него это — «акт сознания для русского общества». «...В нашем романе время расчислено по календарю...» (5, 194), — замечал в «Примечаниях» к роману Пушкин. И как бы ни относиться к этим словам поэта, по сути они верны: в «Евгении Онегине» важен не природный календарь, а календарь исторической эпохи.

Любопытной особенностью пушкинского хронотопа в «Евгении Онегине» является гидротопика. Реки, озера, ручейки, море, океан как реальные, так и мифические (Лета, Иппокрена,

Геллеспонт), как наяву, так и во сне (вспомним «кипучий, темный и седой // Поток, не скованный зимою» в сне Татьяны) заполняют все пространство текста.

Действие романа начинается «на берегах Невы», «по балтийским волнам» привозят европейские товары, а заканчивается «в Одессе пыльной», «Одессе влажной», где «море Черное шумит...» Шум волн напоминает и волнение юных душ героев («в волнение привела // Давно умолкнувшие чувства», «Любви безумные страданья // Не перестали волновать») и их вольнолюбивые мечты». Волны моря — волнение души — вольность и вольнолюбивые мечты — весь этот лексический ряд глубоко содержателен. Многочисленные гидронимы волны, «девятый вал» воссоздают текучесть бытия, формируя образ «реки жизни». И в этом континууме гидротопики речные фамилии героев не кажутся случайными. Онегин и Ленский — герои-реки, ибо в них воссоздана суть Гераклитовой философии: все течет, все изменяется. Показательно, что их антиподом становится герой, словно пришедший со страниц комедии «Горе от ума», по фамилии Зарецкий (у Гибоедова — Загорецкий). Этот «некогда буян, // Картежной шайки атаман, // Глава повес, трибун трактирный...», сохраняя генетическую память со своим гибоедовским собратом, живет «в пяти верстах от Красногорья» и «в философической пустыне». Это странный топос местопребывания «неречного героя» отражает символически и его чуждость Гераклитовой философии как философии движения и развития.

И ещё, пожалуй, для характеристики атмосферы пушкинского романа важен мотив-образ воздуха и дыхания. Пушкин не случайно такое внимание уделял «пропущенным строфам», и уже при отдельном издании первой главы заметил: «NB. Все пропуски в сем сочинении, означенные точками, сделаны самим автором» (5, 584), чтобы последующие критики и исследователи не искали здесь происков цензуры и крамолы. Но, выпуская строфы (а некоторые из них сохранились и для любого поэта были бы находкой), Пушкин оставляет знаки их существования — принятую в романе их нумерацию римскими цифрами. Так, только в первой главе 5 пропущенных строф (XIII, XIV, XXXIX—XLI); в третьей — третья строфа обрывается на вось-

мом стихе и продолжается шестью строками точек; четвертая вообще начинается с 7-й строфы, фиксируя пропуск первых шести римскими цифрами «В этих цифрах, — писал известный пушкинист, — даются как бы эквиваленты строф и строк, наполненные любым содержанием; вместо словесных масс — динамический знак, указывающий на них; вместо определенного семантического веса — неопределенный, загадочный семантический иероглиф, под углом зрения которого следующие строфы воспринимаются усложненными, обремененными семантически»²⁰⁷. С замечательной точностью исследователь воссоздал рождение особого семантического резерва в пространстве пушкинского текста.

Но, думается, в не меньшей мере пропущенные строфы создают ритм повествования, воссоздают сам пульс авторской мысли. Как «Уж небо осенью дышало...», так и пушкинский роман имеет свое дыхание и свой воздух.

И было сердцу ничего не надо,
Когда пила я этот жгучий зной.
«Онегина» воздушная громада,
Как облако, стояла надо мной²⁰⁸ —

это четверостишие А.А. Ахматовой лучше всяких многих слов передает природу поэтического дыхания «Евгения Онегина». Это дыхание чувствуется, конечно, не только в феномене пропущенных строф, но и во всей атмосфере духовной жизни героев романа и его автора. Одним словом, романная самодвижущаяся действительность, сделавшая роман аналогом жизни, оказывается глубоко продуманной в своем национально-историческом, природно-философском, этико-эстетическом качестве. Художественное пространство романа — синтез этих составных.

Давно уже отмечено «многолюдие» пушкинского романа; подсчитано, что в нем, как и в «вечевой трагедии» «Борис Году-

²⁰⁷ Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 60.

²⁰⁸ Ахматова Анна. Сочинения: в 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 212.

нов», около 60 персонажей. Среди них, рядом с вымышленными героями появляются живые и реальные представители той эпохи. Достаточно вспомнить, что в петербургской ресторации Талона Онегина ждет Каверин, приятель самого Пушкина; в Москве «у скучной тетки» к Татьяне «подсел» сам князь Вяземский, а «архивны юноши» (так называли обычно представителей любомудрия) «только на Таню чопорно глядят». Сам автор — приятель главного героя. И этот контакт вымышленного и реального, исторического — отражение глубинной связи пушкинских героев с духом времени и его носителями.

В «народе действующих лиц» Пушкин отыскал тех, которые стали выразителями эпохи, воплотив в своих судьбах «акт сознания для русского «общества», что точно почувствовал Белинский, назвав «Евгения Онегина» «исторической поэмой».

Три героя пушкинского романа — три пути, три судьбы и одна группа крови. Разрушив сюжетную основу сентиментального романа с влюбленной парой, отказавшись от монополии романтического героя, alter ego автора, Пушкин расширяет само пространство духовной жизни. Два героя и одна героиня — и ни намек на любовный треугольник, потому что герои прежде всего братья и сестры по духу. Эпиграф к первой главе, известный стих П.А. Вяземского из элегии «Первый снег», «И жить торопится и чувствовать спешит», по существу, эпиграф ко всему роману. Это даже и не эпиграф, а своеобразный девиз героев, их определяющий жизненный принцип. Неслучайно в плане всего романа Пушкин с ним связывает всю историю творения.

Пушкинский роман — это первый роман о судьбах молодой русской интеллигенции, о нелегком пути ее становления, самоопределения. Точкой отсчета становятся те сакральные «осямнадцать лет», через которые прошел Онегин и которые переживают Ленский и Татьяна. А сама эпоха «гражданской экзальтации» устраивает пушкинским героям экзамен на самостояние.

«Меж ими все рождало споры», «русская хандра им овладела понемногу», «Цель жизни нашей для него // Была заманчивой загадкой, // Над ней он голову ломал...», «Рассудок мой изнемогает...» — все эти определения и самоопределения духовной жизни героев отражают интенсивность их поисков. «Духовной

жаждой томим» — так словами самого поэта можно определить градус этого состояния. Не случайно в тексте романа постоянно будет возникать мотив жара («Поэт в жару своих суждений...», «Безумная душа поэта», «пламенная младость», «Давно ее воображение // Сгорая негой и тоской, // Алкало пищи роковой...», «Свой тайный жар...», «...ланиты // Мгновенным пламенем покрыты...»), огня, горячки как отражение молодости. «Простим горячке юных лет // И юный жар и юный бред», — философски заключает не то автор, не то Онегин, слушая «поэта пылкий разговор».

Пушкинские герои неконформисты. Для Онегина деревенское анахоретство — сознательный шаг, как и разрыв с петербургским светом. Для Татьяны, которая «в семье своей родной казалась девочкой чужой», это в большей степени инстинктивное стремление не быть как все. Ленскому с его поэтическим огнем и пылким духом тоже «господ соседственных селений <...> не нравились пиры», «бежал он их беседы шумной». Схождение Онегина и Ленского, сколь они ни были «различны меж собой», — это духовное родство в отвергаемом мире косности. О взаимоотношениях Татьяны и Ленского прямо не говорится ничего, но она считает его «своим братом». И в Онегине Татьяна видит прежде всего духовного наставника и избавителя. Накануне признания в любви она пытается «сконструировать» идеальный образ своего избранника, комбинируя лучшие черты «одушевленных созданий» из своих любимых романов: «Все для мечтательницы нежной // В единый образ облеклись, // В одном Онегине слились».

Не идеализируя своих молодых восемнадцатилетних героев, не скрывая их юношескую наивность, Пушкин последовательно раскрывает их стремление к самосовершенствованию, к воспитанию чувств и разума. И юный поэт, «с душою прямо геттингенской», «поклонник Канта», читающий накануне дуэли Шиллера, и барышня, влюбленная «в обманы и Ричардсона и Руссо», признающаяся в любовном послании, что «рассудок мой изнемогает», алкающая «пищи роковой» — все это признак того состояния, которое отражено в эпиграфе: «И жить торопится, и чувствовать спешит», и вместе с тем характеристики нового по-

коления русского дворянства — рождающейся молодой интеллигенции.

Татьяна, «русская душою», еще не может по-русски написать свое письмо Онегину (необходим его перевод), но ее «русскость» ни в коей мере не исчерпывается «сказаньями простонародной старины», гаданьями, приметами и верою в сны. Так же, как и французский язык, «обманы Ричардсона и Руссо», не дискредитируют образ «русской души». Сила чувства и характера, верность идеалам, жажда воспитания ума и «память сердца» — вот внутреннее, глубинное выражение ее «русскости». «У кого из народов — такая любовная героиня: смелая — и достойная, влюбленная — и непреклонная, ясновидящая — и любящая»²⁰⁹, — с эмоциональной точностью определила Марина Цветаева национальную сущность пушкинской героини. Пожалуй, важно подчеркнуть, что Татьяна не только «любовная героиня». В ней — предчувствие того типа «русской девушки», который найдет свое развитие в русском романе — от Тургенева до Толстого, и того жизненного его прототипа, который зримо проявится в женах декабристов. Сам процесс превращения провинциальной барышни в ту самую Татьяну, которую мы видим в конце романа, — это путь через горький опыт отвергнутой любви, жестокой отповеди Онегина, через «романные обманы» и попытку проникнуть в «загадку» Онегина, через женитьбу и письмо Онегина... «Любовная героиня» последовательно проходит жизненные уроки: «урок смелости», «урок гордости», «урок верности», «урок судьбы», «урок одиночества». И эти цветаевские определения сопрягают в пушкинской героине любовную историю и духовный поиск.

И поэт, «философ в осьмнадцать лет», пушкинский Ленский — нереализованная личность, размышления на тему деятеля эпохи. Характерно, что среди вариантов будущей судьбы погибшего в самом расцвете сил поэта был и такой:

Исполня жизнь свою отравой,
Не сделав многого добра,

²⁰⁹ Цветаева Марина. Мой Пушкин // Цветаева Марина. Проза. М., 1989. С. 34.

Увы, он мог бессмертной славой
Газет наполнить нумера.
Уча людей, мороча братий,
При громе плесков иль проклятий,
Он совершить мог грозный путь,
Дабы последний раздохнуть
В виду торжественных трофеев,
Как наш Кутузов иль Нельсон,
Иль в ссылке, как Наполеон,
Иль быть повешен, как Рылеев... (5, 539—540).

В пушкинском романе важно и существенно само состояние поиска героев, поле их интеллектуальной деятельности. Мыслящий и читающий герой — эта реальность русского бытия той эпохи, в романе конкретизируется. Если всмотреться в содержание споров Ленского и Онегина, то важно не столько направление, сколько интенсивность их размышлений: «всё рождало споры», «всё подвергалось их суду».

С особой тщательностью в романе воссоздан круг чтения героев. Не просто перечислены произведения, которые оказываются в их руках, но подчеркивается сознательность их выбора. Если говорится о штудировании Онегиным сочинений Адама Смита, то отмечается, что он был «...глубокий эконо́м // То есть умел судить о том, // Как государство богатеет, // И чем живет, и почему // Не нужно золота ему, // Когда *простой продукт* имеет» (5, 12. *Курсив автора*). Если сообщается о «германском духе» Ленского, то чтение Шиллера накануне дуэли не кажется случайностью. А романские «обманы» Татьяны — это органичная часть ее скрытой от глаз посторонних, интимной духовной жизни.

Пушкину важно не только то, что читают его герои, но и *как* они читают. И здесь можно вспомнить, как Татьяна «влюблялась в обманы Ричардсона и Руссо» и как «поэтическим огнем» Шиллера и Гете «душа воспламенялась» у Ленского, и как в кабинете Онегина «Чтенью предавалась // Татьяна жадною душой; // И ей открылся мир иной», и «отметку резкую ногтей», которую хранили «многие страницы» прочитанных Онегиным

книг. Но, пожалуй, лучше многих подобных примеров говорит лишь один факт: состояние Онегина, ожидающего ответа на свое письмо к Татьяне:

Он меж печатными строками
Читал духовными глазами
Другие строки... (5, 184).

Духовное зрение — вот главное в спорах, чтении, размышлениях, в горьком опыте пушкинских искателей.

И здесь самое время сказать, что, конечно, не случайно роман назван «Евгений Онегин». Именно этот герой — не только старший по возрасту (разница с Ленским и Татьяной примерно восемь лет), но и наиболее трезвый, умудренный опытом жизни человек. Прежде всего необходимо подчеркнуть, что он весь буквально соткан из характерологических эпитетов. Их более 50! Вот лишь некоторые из них: «молодой повеса», «ученый малый, но педант», «глубокий эконо́м», «мой проказник», «почетный гражданин кулис», «театра злой законодатель», «философ в осьмнадцать лет», «второй Чадаев», «франт», «повеса пылкий», «резкий охлажденный ум», «мудрец пустынный», «опаснейший чудак», «фармазон», «печальный сумасброд», «притворный чудак», «сатанический урод», демон, «чудак печальный и опасный», «созда́нье ада иль небес», «сей ангел, сей надменный бес» и т.д. Сравнения с Чацким, Корсаром, Мельмотом, Сбогаром, Чайльд-Гарольдом, Вертером и т.д. расширяют этот спектр оценок, прозвучавших из разных уст: врагов, автора, Татьяны. Характерно, что многие из этих определений пришли со страниц пушкинской петербургской лирики 1817—1820 гг., где в преддверии «Онегина» он попытался дать коллективный портрет эпохи и ее характерных представителей.

«Неподражательная странность» Онегина, пленившая в нем автора, — не романтическая поза, а состояние духа, отражение той «русской хандры», которая не принесла герою счастья, но без которой он не был бы «первым страдальцем русской сознательной жизни».

В VIII—IX строфах восьмой главы автор выступает в защиту своего героя, выявляет природу своего Онегина. На вопрос «Знаком он вам?» отвечает: «И да и нет». И далее:

Зачем же так неблагоприятно
Вы отзываетесь о нем?
За то ль, что мы неутомонно
Хлопочем, судим обо всем,
Что пылких душ неосторожность
Самолюбивую ничтожность
Иль оскорбляет, иль смешит,
Что ум, любя простор, теснит,
Что слишком часто разговоры
Принять мы рады за дела,
Что глупость ветрена и зла,
Что важным людям важны вздоры,
И что посредственность одна
Нам по плечу и не странна? (5, 169).

«Русская хандра» Онегина именно потому и не английский сплин, ставший второй натурой романтических, байронических героев, что в ее основе не психологический феномен, не «мировая скорбь», а общее разочарование в себе, в свете, в окружающей жизни. Рефреном звучащие в «Путешествии Онегина» слова «Тоска, тоска!» расширяют пространство «русской хандры», но не избавляют пушкинского героя от мучительных вопросов о смысле собственной жизни: «Я молод, жизнь во мне крепка; // чего мне ждать? тоска, тоска!..» (5, 202).

Онегин, как и его духовные собратья, — в пути. Пройдя через сомнения, ошибки, испытания, он не успокоился. Его «горе от ума» — продолжение судьбы бежавшего из Москвы Чацкого. Потеряв друга, любовь, он пробуждается от «сердечной недостаточности». Его письмо к Татьяне, которое Пушкин заканчивал уже после того, как поставил точку, — важный «поведенческий текст». И хотя нам неизвестна жизнь Онегина после возвращения из путешествия, письмо свидетельствует о его обновлении и духовном возрождении. Стихотворение «Герой», которое созда-

валось одновременно с работой над последними главами романа, сожжением 10-й и которое Пушкин предполагал напечатать в отдельном издании восьмой, — размышления исторического масштаба о Наполеоне и Николае I, о милосердии. Но одновременно это и эпилог судьбы романного героя. «Оставь герою сердце! Что же // Он будет без него? Тиран...» — эти слова открывают перспективы дальнейшего развития Онегина.

Каждый из трех пушкинских героев и все они вместе навсегда войдут в генетический код русской общественной жизни и словесной культуры как воплощение первого поколения русской интеллигенции, «первых страдальцев русской сознательной жизни».

Возвращаясь к началу нашего разговора о природе пушкинского романа, акцентируем его уникальное свойство, которое прекрасно ощущал и сам автор: «...я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница» (10, 70).

Эта «дьявольская разница» ощутимее всего проявляется, пожалуй, в двух моментах поэтики: активность авторского «я» и стиховая фактура романа, реализованная в феномене онегинской строфы.

Вопрос о единстве «Евгения Онегина» как целого неразрывно связан с образом автора. Еще Г.А. Гуковский справедливо заметил, что «самым обаятельным образом «Евгения Онегина» является образ самого Пушкина, все понимающего, умного, тонкого, жизнерадостного и задумчивого поэта»²¹⁰.

Всепроникающий голос автора и на правах персонажа («Там некогда гулял и я», «Итак я жил тогда в Одессе»), и творца («Друзья Людмилы и Руслана! // С героем моего романа // Без предисловий, сей же час // Позвольте познакомить вас»; «Я думал уж о форме плана, // И как героя назову...»), и повествователя («Я только в *скобках* замечаю», его собеседника («Вы согласитесь, мой читатель...»), «Гм! гм! Читатель благородный...»), и комментатора («Так он писал *темно* и *вяло*...») формирует полисемантический строй романа. Как точно заметил исследо-

²¹⁰ Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 241.

ватель, «русская жизнь говорит всеми своими голосами, всеми языками и стилями эпохи»²¹¹. Пушкинское «я», включая многообразие зон контакта с окружающим социумом, обретает миромоделирующий характер. Именно поэтому представляется ошибочным само понятие «лирические отступления», столь активно вошедшее в практику школьного преподавателя и используемое при анализе других произведений, в том числе поэмы «Мертвые души» Гоголя. В конце пятой главы романа (строфа XL) Пушкин писал: «С изменой юности моей // Пора мне сделаться умней, // В делах и в слоге поправляться, // И эту пятую тетрадь // От отступлений очищать». И это ироническое заявление, связанное с воспоминанием «о ножках мне знакомых дам», вовсе не закрепляет слово «отступления» как повествовательный принцип, а лишь указывает на некоторые «архитектурные излишества».

Авторское слово всепроникающее. С ним связана лирическая философия романа. Поэтому можно говорить о циркуляции лиризма в «Евгении Онегине». Все авторские ипостаси (от автора-персонажа до автора-творца) формируют полисемантическое пространство романа. Не часто предоставляя слово самим героям, Пушкин словно паутиной своей рефлексии окутывает их характеристики, их поступки, «документы» их мысли (письма Татьяны и Онегина, стихи Ленского). Его слово моделирует через пересечение с имплицитным словом героя мир сознания Онегина, Ленского, Татьяны.

Всеобъемлющий образ «я» — «композиционная ось» романа: «речь от «я», речь в первом лице, здесь не отступает от главного в сторону, но обступает со всех сторон то, что можно назвать романом героев; роман в стихах открыто не равен роману героев. Мир героев охвачен миром автора...»²¹²

Пушкинское авторское слово обладает тем эстетическим, этико-философским потенциалом, за которым открывается дух эпохи, своеобразие ее культурной жизни, напряженность исканий молодой русской интеллигенции.

²¹¹ Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы. 1965. № 8. С. 89.

²¹² Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. С. 107.

Не теряя из вида героев, мы постоянно чувствуем дыхание авторской мысли. «Онегина» «Воздушная громада» — это синтез «романа автора» и «романа героев». Происходит смешение сферы повествования («зоны автора») со сферой сознания героев («зона героев»).

Разумеется, в процессе работы над романом, в течение этого великого творческого семилетия, менялся и автор. Его эволюция от автора-персонажа («Всегда я рад заметить разность между Онегиным и мной»), творца к автору-повествователю — объект специального разговора. Важно подчеркнуть, что с изменением авторской позиции пушкинские герои обретали большую самостоятельность, решительнее освобождались от авторской опеки и выходили в жизнь. Открытость финала — это и акт доверия автора к своим героям. Роман *Жизни* получил права гражданства в русской словесной культуре.

О феномене онегинской строфы существует огромная литература. Ее возводили к сонету, к «одической строфе» русской поэзии, говорили о ее особой гибкости, интонационном богатстве. Один из авторитетных отечественных стиховедов, акцентируя ее содержательность, подчеркивал, что онегинская строфа «дает легко уследимый и в то же время достаточно богатый ритм: умеренная сложность — простота — усиленная сложность — предельная простота. В этот ритм хорошо укладывается содержательная композиция онегинской строфы: тема — развитие — композиция — и афористическая концовка; первый и последний член этой последовательности более устойчивы, средние — более вариативны»²¹³.

14 стихов, ритмический рисунок строфы «abab ccdd effe gg» — не только формальный момент организации текста в стихе, но и глубоко содержательный момент. Смена интонаций, изящество переходов, перемена регистров, пропуск строф — все это позволило добиться той непринужденности повествования, того дыхания, за которым рождался, говоря словами самого поэта, «союз волшебных звуков, чувств и дум».

²¹³ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 153.

Пушкинская проза 1830-х годов

Изменение повествовательных стратегий в поздней пушкинской прозе. Модификации «героя века» в «маленьких романах» Пушкина. Феномен «Пиковой дамы».

1830-е годы внесли существенные коррективы в творческие поиски Пушкина. В центре его экспериментов — проза и как жизненная субстанция, и как словесное искусство. Многочисленные завершённые и незавершённые его прозаические произведения отражают, с одной стороны, новые принципы освоения поэзии действительности, «дорог, по которым ходят все», изображения современности и ее героев, а с другой — выработку новых повествовательных стратегий. Замыслы больших романов («Дубровский», «Роман на Кавказских водах», Русский Пелам»), отличающихся развернутыми планами и обилием сюжетных линий, в центре которых — сложные характеры и драматические судьбы, соседствуют с опытами социально-философской повести («Пиковая дама», «Египетские ночи», «Повесть из римской жизни», «Марья Шонинг») и историческими произведениями («Рославлев», «Кирджали», «Капитанская дочка»).

Семейная хроника, историческое предание, анекдот, устный рассказ, литературный источник — все переплавляется в горниле пушкинских экспериментов и формирует образ новой русской прозы, черты русского психологического романа и романа-эпопеи. Не случайно все эти пушкинские прозаические опыты 1830-х годов станут объектом эстетической рефлексии и точкой отталкивания для последующей русской литературы, от Лермонтова и Гоголя до Достоевского, Толстого и Чехова, определяют контуры словесной культуры XX в., от символистов до Окуджавы и Битова.

Сама общественно-историческая атмосфера 1830-х годов: «железный век», холерные бунты, постдекабристские настроения разочарования — обостряла внимание к проблемам взаимоотношений дворянства и крестьянства, буржуазного сознания, духовного стоицизма. «Идеи времени» и «формы времени» орга-

нично переплетались в пушкинском художественном сознании. Его новаторская поэтика неотделима от его духовных поисков и исторических разысканий.

В конце 1832 — начале 1833 г. Пушкин работает над романом «Дубровский». Показательно, что эта работа идет параллельно с замыслом «Истории Пугачева» и романа из эпохи пугачевщины. Тема народа и проблема взаимоотношений крестьянства и дворянства рассматривается через призму истории и современности. Две эпохи русской жизни вступают в переключку и рождают общественно-исторические параллели.

История белорусского дворянина Островского, выбитого судебским беззаконием из обычной колеи гражданского существования и ставшего разбойником, рассказанная в сентябре 1832 г. Пушкину его приятелем П.В. Нащокиным, — стала документальным источником романного сюжета.

Перипетии приключений Владимира Дубровского: его превращения в таинственного учителя француза Дефоржа, любовь к дочери своего врага Маше Троекуровой, ее освобождение от уз ненавистного брака с князем Верейским и ее отказ быть с Дубровским, а главное — вся история создания шайки разбойников, рождают безусловный «романический интерес». Образ благородного разбойника наполняется реальным содержанием, идущим от документа, и в то же время весь пронизан токами романтической традиции.

Социальный подтекст произведения усиливается за счет создания крестьянских типов. И образ верной няни Арины Егоровны, и коллективный портрет дворовых людей Дубровского (кучер Антон, слуга Григорий, кузнец Архип, рыжий Степка), лесных его сподвижников воссоздают атмосферу живой народной жизни. Особенно психологически точно воссоздано поведение Архипа, заживо сжигающего подъячих и жертвуя жизнью спасающего кошку. И хотя этот бунт носит вполне локальный и во многом стихийный характер, и хотя для атамана шайки, благородного разбойника, его сподвижники так и остаются «мошенниками», а он их покидает, ответ пугачевщины лежит на многих сценах романа, особенно в заключительном эпизоде боя разбойников и солдат. «Победа была решена. Дубровский, полагаясь

на совершенное расстройство неприятеля, остановил своих и заперся в крепости, приказав подобрать раненых, удвоив караулы и никому не велел отлучаться» (6, 315) — это описание воспринимается не как случайность и частность, а как решительное противостояние двух социальных сил. И Степка, поющий «во все горло меланхолическую старую песню: *Не шуми, мати зеленая дубровушка, // Не мешай мне молодцу думу думати*» 6, 313), предвосхищает хоровое пение этой же «заунывной бурлацкой песни» в главе «Незванный гость» из «Капитанской дочки».

Современный роман, разумеется, не обладал той взрывчатой силой, которая будет ощутима в историческом повествовании из эпохи пугачевщины. Образ благородного разбойника и его судьба, превратности его любви заслоняют мир народной жизни, но все-таки в контексте раздумий об истории Пугачева рожают импульс к размышлениям о связи эпох.

Да и литературный генезис образа Дубровского не снимает этих ассоциаций. В тексте романа герой неслучайно называется Ринальдо. «Куда же девался наш Ринальдо? жив ли он, схвачен ли он?» (6, 292), — вопрошает князь Верейский. Прославленный в свое время роман Х.А. Вульпиуса «Ринальдо Ринальдони, предводитель разбойников» (русский перевод 1802—1803 гг.), образец массового «разбойничьего романа», в большей степени отражение вкусов и круга чтения князя. В орбите пушкинских размышлений были и «Разбойники» Шиллера, и исторические романы В. Скотта, прежде всего «Роб Рой» и «Ламмермурская невеста», и роман французского романтика Ш. Нодье «Жан Сбогар», и социальный роман Ж. Санд «Валентина»²¹⁴, но для понимания места и значения «Дубровского» в творческой биографии писателя, пожалуй, важны два момента: его глубинная связь с «Капитанской дочкой» и поиск новой модели романного повествования.

Если первый момент способствовал вхождению Пушкина в социальные вопросы истории, в космос народного сознания и проблематику взаимоотношений дворян и крестьян, то со

²¹⁴ Подробнее см.: Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С. 176—190.

вторым связано освоение большой романной формы. История жизни героя неотделима от быта и нравов окружающего бытия. Дом Троекурова и его атмосфера, образ князя Верейского, романтические приключения Дефоржа-Дубровского и его любовь, события, связанные с рождением шайки разбойников, и крестьянские типажи — все это насыщает повествование разнообразием интонаций, переходами от обыденного и повседневного к необычному, катастрофическому. Пушкин документирует повествование письмами, судебными бумагами (так, решение суда занимает несколько страниц), членит текст на тома и главы, составляет несколько подробных планов окончания; он органично сочетает объективное повествование, обращения к читателю и жанровые сцены. Ощущение свободы развития действия, его естественности обостряет проблему незаконченности романа. Как и в случае с «Арапом Петра Великого», можно говорить о «законченной незаконченности». Последние слова Марии Кирилловны, обращенные к Дубровскому: «Я согласилась, я дала клятву, — возразила она с твердостью, — князь мой муж, прикажите освободить его и оставьте меня с ним. Я не обманывала. Я ждала вас до последней минуты... Но теперь, говорю вам, теперь поздно. Пустите нас» (6, 312), и последняя фраза текста: «По другим известиям узнали, что Дубровский скрылся за границу» (6, 316) — не предполагают продолжения. Дальше — уже другая жизнь и другая история.

Этот же принцип разомкнутости текста в жизнь, «законченной незаконченности» определяет структуру действия и природу повествования в другом программном произведении Пушкина 1830-х годов — повести «Египетские ночи», вероятно, написанной в сентябре-октябре 1835 г., но опубликованной уже после смерти ее автора в журнале «Современник».

В центре повести — эстетическая проблематика. Проблема поэта и поэзии, так остро стоявшая перед Пушкиным в период скитаний и вызвавшая к жизни лирический миницикл («Поэт», «Поэт и толпа», «Поэту»), получила в «Египетских ночах» свою конкретизацию. Фактура прозаического повествования позволила свести тему поэтического вдохновения, внутренней свобо-

ды художника и его взаимоотношений с социумом в реальную атмосферу светского Петербурга 1830-х годов.

В центре повести два художника — петербургский «стихотворец» светский человек Чарский и бедный неаполитанский импровизатор. История их взаимоотношений — от первой встречи, когда импровизатор просит у Чарского протекции: «Надеюсь, Signor, что вы сделаете дружеское вспоможение своему собрату и введете меня в дома, в которые сами имеете доступ» (6, 375), до импровизаций в светских гостиных — это история всматривания героев друг в друга и вместе с тем пушкинского размышления о природе таланта, своеобразии поэтического дара.

Светский dandy Чарский, так тщательно маскировавший свой дар поэта: «Чарский употреблял всевозможные старания, чтобы сгладить с себя несносное прозвище» (6, 372) и вместе с тем испытывавший истинное счастье только в минуты вдохновения, и итальянский импровизатор, проявлявший «дикую жадность, такую простодушную любовь к прибыли» и поразивший Чарского силой своего дара, — собратья. «Контраст Чарского и импровизатора — условный, временный, относительный, — справедливо замечает исследователь. — Постоянно и абсолютно в них — их единство. То, что они прекрасны как поэты, и то, что они оба пленники черни, хотя плен их различный»²¹⁵.

Импровизации неаполитанца вводят в текст прозаической повести не просто поэзию, но и само состояние вдохновения, погружают читателя в творческую лабораторию художника. Первая импровизация о неизъяснимости таланта, о его духовной свободе; вторая на заданную тему «Клеопатра и ее любовники». Каждая из этих тем не случайна: она имеет свою историю в творческой биографии самого Пушкина. Но важнее другое. Сопоставляя природу творческого вдохновения Чарского («... Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами и вы обретаєте живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших, когда стихи легко ложатся под перо ваше и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли»; 6, 373) и импровизаций неаполитанца («Но

²¹⁵ Нусинов И. Пушкин и мировая литературы. М., 1941. С. 346—347.

уже импровизатор чувствовал приближение бога... Он дал знак музыкантам играть... Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем; он приподнял рукою черные свои волосы, отер платком высокое чело, покрытое каплями пота... и вдруг шагнул вперед, сложил крестом руки на грудь... музыка умолкла... Импровизация началась»; 6, 386), Пушкин остро поставил проблему самой философии искусства.

Мотив двойного бытия творца, соотношения в нем дара Божьего и земного, ежедневного существования не приобретали у Пушкина, как это было в романтическом искусстве, где поэт прежде всего жрец и провидец, противостоящий будням и свято хранящий свою божественную миссию, антагонистического характера. Сколь ни различны социальный статус, особенности таланта Чарского и импровизатора, они вполне живые, трезвые люди, «пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...»

В атмосфере романтических повестей о художнике (В.Ф. Одоевский, Н. Полевой, Гофман), «драматических фантазий» Н. Кукольника о жрецах вдохновения, чуждых всяких земных забот, Пушкин сумел раскрыть в «Египетских ночах» природу таланта и вдохновения не только как дар Божий, но и как органическую часть самой жизни, накладывающую свой отпечаток на поведение и жизненную позицию творца. Человеческий облик Поэта, его заботы, тревоги и даже комплексы стали объектом художественного исследования и трезвого аналитического взгляда.

Несмотря на незаконченность текста «Египетских ночей», дискуссионности вопроса о включении в произведение именно этих импровизаций, ощущение пушкинского новаторства бесспорно. Три главы, снабженные разнообразными и полистилистическими эпиграфами (из французского «Альманаха каламбуров», из оды Державина «Бог» и из текста «Афишки»), как своеобразная художественная триада, сопрягающая тезис первой части, антитезис — второй и синтез третьей, формируют гармоническое единство текста.

А сами тексты разных лет и различных творческих этапов: миницикл поэтических манифестов о поэте 1827—1828 гг., трагедия «Моцарт и Сальери» (1830) и повесть «Египетские ночи»

(1835) — образуют пушкинскую трилогию о природе поэтического дара и судьбах его носителей. Прозиметрическая природа «Египетских ночей» словно материализует облик поэта и плоды его вдохновения.

«Пиковая дама»

Исследователи неоднократно обращали внимание на связь пушкинской маленькой повести с объемным романом Достоевского «Преступление и наказание», видя в их сюжете, в философии, в нравственной проблематике и в поэтике генетическую связь. Двойное убийство (старухи и невинной жертвы), наполеоновская теория и ротшильдовские установки, петербургские типы, философия «преступления и наказания», природа фантастического реализма — все это достаточные основания для такого типологического сопоставления.

Именно поэтому Достоевскому и принадлежит наиболее емкое и точное определение пушкинского новаторства в «Пиковой даме». Прежде всего он увидел в пушкинском герое «колоссальное лицо», необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода»²¹⁶. А во-вторых, оценил саму повесть как «верх искусства фантастического»²¹⁷.

И эти две особенности пушкинского шедевра не просто глубинно взаимосвязанны, но и определяют нерасторжимое единство проблематики и поэтики «Пиковой дамы» как философской повести.

Уже заглавие и общий эпиграф: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. *Новейшая гадательная книга*» окутывают пеленой таинственности все последующее действие. Пушкинский Петербург ощутимо корреспондирует с миражностью и призрачностью гоголевского Петербурга, где «все не то, чем кажется», рождает ощущение фантазмагоричности. Игровая реальность заглавия отсылает к сюжету карточной игры;

²¹⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1975. Т. 13. С. 113.

²¹⁷ Там же. Т. 30. Кн. 1. С. 192.

семантика карты и источник цитаты в эпитафе провоцируют на анализ философских проблем судьбы и предопределения. Наконец, явление карты в образе старухи-графини выявляет символический подтекст повести. И в этой полисемантике ни один из смыслов не является доминирующим, ибо хронотоп «Пиковой дамы» сколь конкретно-историчен (Петербург 1830-х годов), столь и призрачно-фантастичен, сновидческий (Париж, XVIII в., видения-сны, тайна «трех карт», игра в фараон, таинственный Сен-Жермен).

Мир «Пиковой дамы» подвержен постоянным колебаниям, вибрации смыслов и мотивировок. Уже в первой же главе рассказ Томского о тайне трех карт вызывает многозначность оценок:

— Случай! — сказал один из гостей.

— Сказка! — заметил Германн.

— Может статься, порошковые карты? — подхватил третий (6, 322).

Во второй главе реальные расчеты героя и его сон — грезы о «фантастическом богатстве», мысли Лизы о молодом инженере и ее реальная, пренесчастливая жизнь способствует двоению сюжетных ситуаций и формируют «альтернативный мир».

Далее — более: «беспорядок необузданного воображения» Германна превращает его сцену свидания со старухой в страшный сон наяву.

Последнее свидание с Лизаветой Ивановной в 4-й главе, насмешливый взгляд мертвой старухи и ее явление в белом платье, отсылающее к эпитафе из писателя-мистика Шведенборга (Сведенборга) — в 5-й главе; фантасмагорические видения Германна и оживотворение пиковой дамы — в 6-й — за всем этим и во всем этом не романтические гробовые видения, не балладные ужасы, а жизнь и судьба реального человека, плоть от плоти своего века и своей эпохи.

Ещё Г.А. Гуковский обратил внимание на точность пушкинских определений своего героя, которые последовательно формируют его паспортные данные, своеобразную анкету: «Германн

никак не аристократ, он, так сказать, «разночинец» — это его словное определение. Германн — небогатый человек — это его социальное определение. К этому добавляется, что Германн человек «железного» XIX в., — и это его историческое определение. И то, что Германн обрусевший немец, — и это его национальное культурное определение»²¹⁸. Наконец, сообщается даже о его почти экзотической для той эпохи профессии: он инженер, т.е. человек дела, нового века техники и промышленности, человек трезвого знания и расчета.

Буквально с первых страниц повести говорится о его профессии: «А каков Германн! — сказал один из гостей, указывая на молодого инженера, — отроду не брал он карты в руки, отроду не загнул ни одного пароли, а до пяти часов сидит с нами и смотрит на нашу игру!» (6, 320). Томский объясняет эту «странность» героя его ментальностью: «Германн немец: он расчетлив, вот и всё!» (6, 320).

Но тот же Томский уже после смерти графини вдруг дает неожиданную характеристику немцу и инженеру: «Этот Германн, — продолжал Томский, — лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства» (6, 343).

Всего три недели пролегли между этими характеристиками, да и все действие повести укладывается в месяц. Но это то фантастически сжатое и в то же время таинственно растянутое время, которое открыло новое лицо пушкинского героя, превратило его в «колоссальное лицо».

Как в «Арапе...», в «Медном всаднике», в «Полтаве», Пушкин использует свой излюбленный прием — историко-культурного параллелизма, очной ставки эпох. В «Пиковой даме» век графини и ее свиты, включающей не только мужа, любовников, но и Томского, Полину, Лизу, — это старый век, XVIII век. И его исторические реалии, материализованные в интерьере и антураже кабинета графини, и его реальные лица: Ришелье, Сен-Жермен, Казанова, герцог Орлеанский — воссоздают атмосферу «балов-

²¹⁸ Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 343.

ней судьбы», времени безрассудств и сознания вечного праздника жизни, игры как наслаждения.

Германн — чужак на этом пиру жизни; он одинок; и он «пасынок судьбы». Неслучайно его жизненный девиз: «расчет, умеренность и трудолюбие», а главный принцип: «я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» (6, 320).

Процесс превращения скромного молодого инженера, трезвого и расчетливого, в страстного влюбленного, в авантюриста и убийцу — сколь реален, столь и фантастичен. Сам мотив карточной игры, проходящий через всю повесть (ее первая фраза «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова» — последняя перед «Заключением»: «Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом»), как убедительно показал в своем блестящем исследовании «Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века» Ю.М. Лотман, несмотря на всю его семиотическую многозначность, — идея времени. Но пушкинское открытие заключалось в том, что «человек играющий» (*Homo ludens*) в фантастическом мире новых реалий превращается в играющего философа. Легкое веселье и беспшабашность игроков XVIII в. обретает серьезность самоутверждения, честолюбивых амбиций у героя нового века.

Демонизм и наполеонизм Германна — следствие его сознательной позиции стать господином своей судьбы (и семантика его имени Негтманн выявляет это экзистенциальное двоеение: господин-человек), «вынудить клад у очаровательной фортуны». Его поединок со старухой, с Чекалинским — судорожное утверждение своего «я». И поза Наполеона («он сидел на окошке, сложив руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона»), и демонические мысли — за всем этим открывается философия индивидуалистического бунта, а игра в карты превращается в поединок за право первенствовать и быть как все.

Но наполеоновские претензии и сверхчеловеческие, мефистофельские амбиции на поверку оказываются отражением меркантильного века. Преступление и наказание Германна в нем самом. Он «обдернулся», ибо оказался не из того теста,

что Наполеон. И его падение в обморок перед гробом старухи, и злоупотребление («против обыкновения») спиртным («в надежде заглушить внутреннее волнение»), и финальное сумасшествие — звенья одной цепи. Вряд ли это были угрызения совести (показательно, что влюбленный герой скоро забывает объект своего трепетного чувства) или раскаянья. Крушение Германна — это кризис романтического индивидуализма («Мы все глядим в Наполеоны...») в столкновении с реалиями «железного века». Он проиграл не в карты; он проиграл жизнь, предав свои жизненные принципы, свое человеческое достоинство, свою любовь.

«Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны *почти* поверить ему. <...> И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т.е. прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов <...> Вот это искусство!»²¹⁹ — так Достоевский характеризовал феномен пушкинской повести.

Исследуя психологию нового «героя века», Пушкин остро почувствовал раздвоение его сознания. И это было не романтическое двойничество, а отражение фантастической реальности, в которой необузданное воображение, самые честолобивые проекты разбивались в столкновении с цинизмом нового буржуазного мышления. Фантастические химеры Германна — следствие того, что «две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место» (6, 351).

Колоссальный петербургский тип стал отражением новой картины мира и нового мировидения, и сам метод пушкинского исследования этих новых психологических и социальных реалий претерпел существенные изменения.

После «Повестей Белкина» «Пиковая дама» стала первым законченным произведением в прозе, опубликованным Пушки-

²¹⁹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 30. Кн. 1. С. 191—192.

ным и, следовательно, ставшим реальным фактом литературного процесса и общественного сознания.

В ней ощутима новая повествовательная стратегия автора. Вместо мистифицированного рассказчика рождается образ объективного повествователя, всевидящего автора. «Семантическая многослойность» повести, по мнению В.В. Виноградова, — следствие «параллелизма повествовательных рядов, между собою сюжетно связанных, но соответствующих разным отрезкам повествовательного времени и разным сферам сознания то героев, то повествователя»²²⁰. Нарратив «Пиковой дамы» причудлив, как прихотливо сознание героя, фантастичны скачки его воображения, но одновременно в нем постоянно ощущается рука автора, стремящегося к лаконизму и точности.

Мир «Пиковой дамы» базируется на романном сюжете «героя судьбы» и философии истории. Композиция произведения — пролог о тайне трех карт, шесть глав с эпиграфом и эпилогом-заключением, сюжетные переключения из одной эпохи в другую — рожают ощущение романного масштаба. На пространстве каких-то пятидесяти страниц уместилась история целой эпохи и ее фантастического героя. И в этом смысле «Пиковая дама» — это «маленький роман» Пушкина.

Война и мир эпохи пугачевщины в «Капитанской дочке»

Особенности творческой истории «Капитанской дочки». Своеобразие композиции и природа пушкинского диалогизма. Смысл названия и система образов. Жанровое своеобразие и форма повествования.

Свое последнее прозаическое произведение — «Капитанскую дочку» Пушкин задумал ещё в 1832 г. А завершил в 1836 г., поставив при публикации в журнале «Современник» (1836. Т. 4. С. 42—215) дату: «19 октября 1836». К дате мы ещё возвратимся, а пока констатируем: целых четыре года роман жил вместе с

²²⁰ Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1999. С. 656.

Пушкиным, впитав в себя и прозаические эксперименты 1830-х годов, и петербургскую повесть «Медный всадник» и другую стихотворную повесть «Анджело», взятую из шекспировской трагедии «Measure for measure», и философскую лирику, и «Сцены из рыцарских времен», и опыт исторических разысканий, и журнальную деятельность, и просто жизнь «бездны на краю».

И когда В.Г. Белинский «Капитанскую дочку» назвал «Онегиным в прозе», он был глубоко прав, ибо почувствовал не только их соразмерность в художественном отношении, но и творческую процессуальность, развитие замысла во времени. Конечно, 4 года — это не 7 лет, 4 месяца и 17 дней, да и поглавно «Капитанская дочка» не публиковалась, но ведь и Пушкин уже был не тот, и новое произведение по главам не писалось, а вырастало из «сора» жизни и истории как единый организм.

Творческая история создания «Капитанской дочки» включает несколько этапов: планы и наброски с разными героями (Шванвич, Башарин, Валуев, Буланин) и разным их отношением к бунту (сотрудничество с мятежниками, верность дворянскому долгу), работа в архивах и знакомство с документальными источниками, путешествие по пугачевским местам, и наконец, замысел исторической повести о Гриневе и Швабрине, их отношениях с Пугачевым, их любовном соперничестве. Каждый из этих этапов имел точки пересечения и хронологическую последовательность. Это был тот творческий процесс, когда одни мысли теснили другие, когда замысел повести из эпохи пугачевщины вытеснялся романом о благородном разбойнике Дубровском или «петербургской повестью» о бедном Евгении.

В конце 1834 г. была опубликована не историческая повесть, а «История пугачевского бунта» (пушкинское заглавие «История Пугачева» Николаю I, личному цензору поэта, не понравилось: по его понятиям, у мятежника и самозванца не может быть истории). И ее появление было закономерно для пушкинского художественного мышления: был найден угол зрения на исторические события и почувствован их колорит, цвет. Раскол внутри общества и столкновение двух России — и цвет крови, окрасившей все пространство боевых действий и руки ее участников. Мятежник Пугачев и хроника его кровавых деяний — в центре

«Истории». «Пугачев из «Истории Пугачевского бунта» встает зверем, а не героем», — констатировала Марина Цветаева, влюбленная в Пугачева-Вожатого из «Капитанской дочки»²²¹.

Но «История пугачевского бунта» давала Пушкину возможность раскрыть хронику событий, документировать их, не предвзято представить действующих лиц, чтобы снять последующие обвинения в идеализации Пугачева и в «поэтическом вымысле».

В «Капитанской дочке» дыхание истории, масштаб изображения событий — от «Истории Пугачевского бунта». Чувствуется рука Пушкина-историка. И все-таки, наверное, права Марина Цветаева: «Пугачева «Капитанской дочки» писал поэт. Пугачева «Истории Пугачевского бунта» — прозаик»²²².

И более того — «Капитанскую дочку» писал Пушкин-поэт, хотя и творил ее по законам новой исторической прозы и на основе новых стилистических и повествовательных прозаических принципов. Поэтическое же начало «Капитанской дочки» — в оживотворении истории лирическим вдохновением и магией поэтического чувства.

Вновь, как в работе над «Арапом Петра Великого», для Пушкина был бесценным опыт «шотландского чародея» Вальтера Скотта. Его эстетика исторического романа, отрефлексированная Пушкиным в наброске статьи «О романах Вальтера Скотта» (1830), ориентировала на изображение истории «современно» и «домашним образом». «Что нас очаровывает в историческом романе — это то, что историческое в них есть подлинно то, что мы видим» (7, 529. В подлиннике по-французски). В центре романов В.Скотта — молодой честный дворянин, история жизни которого тесно соприкасается с ходом истории. Его любовные приключения нередко заслоняют исторические события, а развязка всех перипетий сюжета определяется счастливым случаем.

Пушкин, следуя этой традиции, вместе с тем историю героя не просто вписывает в ход истории, но и во многом детермини-

²²¹ Цветаева Марина. Пушкин и Пугачев // Цветаева Марина. Сочинения: в 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 391.

²²² Там же. С. 386.

рует ее событиями. Именно события пугачевского бунта определяют процесс нравственного становления пушкинского героя и направляют развитие его любовной истории и всей биографии.

Уже композиция «Капитанской дочки» — ключ к пониманию исторической и художественной концепции Пушкина. Четко и точно номинируя каждую из глав, Пушкин выстраивает и общую логику событий, и определяет архитектуру своей поэтической мысли. Вспомогательным является оглавление пушкинского произведения (нумерация глав, как и строф в «Евгении Онегине», дана римскими цифрами):

- I. Сержант гвардии
- II. Вожатый
- III. Крепость
- IV. Поединок
- V. Любовь
- VI. Пугачевщина
- VII. Приступ
- VIII. Незванный гость
- IX. Разлука
- X. Осада города
- XI. Мятежная слобода
- XII. Сирота
- XIII. Арест
- XIV. Суд

Первое, что обращает на себя внимание, — количество глав. Как и стихов в онегинской строфе, их 14. Вряд ли это совпадение можно считать случайным: принцип гармонической структуры, соотносительности частей срабатывает и в прозе. В этом смысле «Пропущенная глава», рассказывающая о бунте в имении Гриневых, пожалуй, выглядит архитектурным излишеством и, скорее всего, не была включена в основной текст не только из-за цензурных осложнений, но и с эстетической точки зрения.

Композиция четко фиксирует общую философию произведения, в основе которой установка на диалог. Своеобразная смежно-кольцевая рифма, сопрягающая I—II и XIII—XIV гла-

вы, выявляет миро моделирующую функцию диалога Гринева и Пугачева, от их первой до последней встречи. В этом диалоге — жизнь и судьба героев в большом контексте исторического времени. III—V и VI—VIII главы вступают в диалогические отношения через оппозицию войны и мира. Если III—V главы воссоздают картины быта, нравов почти идиллической жизни Белогорской крепости, то VI—VIII переносят в атмосферу крови, казней, военных действий. Две главы: «Любовь» и «Пугачевщина» — маркируют слом жизненного устоя, выход из пространства мира в пространство войны. И далее, на протяжении IX—XII глав, мир, частная жизнь («Разлука», «Сирота») и война, жизнь историческая («Осада города», «Мятежная слобода») будут постоянно вести свой непрекращающийся диалог.

Война и мир эпохи пугачевщины — так можно было бы обозначить эпический потенциал пушкинского повествования. Но если в толстовской эпопее две эти сферы бытия включены в общую атмосферу национального единства и народного величия («Дубина народной войны...», тяготения дворян к крестьянству), то у Пушкина диалог двух жизненных состояний перерастает в диалог двух России, стоящих по разные стороны баррикады. «Осада города» и «Мятежная слобода» — противостояние правительственных войск и бунтарей-пугачевцев.

Диалог в пушкинской повести внутренне противоречив. В противопоставлении и противостоянии сторон, как в диалоге Гринева и Пугачева, обнаруживается и глубинное сопряжение. В этом смысле показательна диспозиция эпиграфов как в пределах отдельных глав, так и в структуре целого текста. Исследователь поэтики Пушкина, говоря о своеобразии эпиграфов в «Капитанской дочке», резюмировал: «Эпиграфы к главам образуют здесь систему. В них звучат реальные голоса эпохи; все силы конфликта, изображенные в повести, представлены также за рамкой их «собственными» голосами в культуре изображенного прошедшего времени <...> В «приличных» эпиграфах «Капитанской дочки» не автор, а мир говорит за гранью мира повествования»²²³.

²²³ Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С.184—185; примеч. 114.

Источники эпиграфов — произведения двух культур: книжной, дворянской (Княжнин, Фонвизин, Херасков, Сумароков) и устной фольклорной (Старинная песня, Солдатская песня, Народная песня, Свадебная песня, Пословица). Но они мирно уживаются как органическая часть одной национальной культуры. Эпиграф к «пугачевской» главе «Мятежная слобода» взят из А. Сумарокова (на самом деле это пушкинская стилизация под его «Притчи»); эпиграф к «екатерининской» главе «Суд» — пословица. Поверх социальных барьеров звучат голоса русской словесной культуры, и в диалоге культур, а точнее во взаимодействии разных ее слоев, последовательно утверждается столь важная для Пушкина мысль о торжестве человечности и единстве национального сознания поверх социальных барьеров и распри.

Диалог героев, диалог жизненных состояний, диалог двух России, диалог двух культур, диалог эпиграфов — это прежде всего обозначение пути к примирению и объединению нации перед угрозой русского бунта. Кому бы ни принадлежали эти столь востребованные сегодня слова «Не дай вам Бог увидеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» (исследователи обычно спорят о их созвучности идеям автора), в них предостережение потомкам, а главное — в них утверждение мира как нормы существования и отрицание войны как ее нарушения.

Заглавие романа вполне отвечает общей диалогической установке. Семейно-мирное, с уменьшительным суффиксом определяемое слово «дочка» корреспондирует с официальным, «военным» эпитетом — «капитанская». Помня судьбу родителей Маши — капитана Ивана Кузьмича и «комендантши» Василисы Егоровны Мироновых, казненных сразу же во вступлении в Белогорскую крепость Пугачева, понимаешь, сколь символично это определение. Из трусихи, которая «так и затрепещется», услышав выстрел из ружья, из маменькиной дочки она превращается в дочь своих бесстрашных родителей, в дочь истории. И в диалогическую оппозицию вступают слова из народной песни «Капитанская дочь не ходи гулять в полночь» с ее последующим поведением.

Именно Маша Миронова, «капитанская дочка» становится дифференциалом истории и пугачевщины: в ней, ее судьбе, ее

поведении выявились и реализовались нравственные проблемы романа. Из дома, из семейного круга и мирной жизни семнадцатилетняя пушкинская героиня-сирота вступает на дороги войны, чтобы обрести свое право называться Марьей Ивановной и «капитанской дочкой».

Общий инициальный эпиграф к роману — пословица «Береги честь смолоду». Как известно, в своем полном виде она имеет продолжение: «а платье снову». Редуцировав текст пословицы, Пушкин подчеркнул приоритет нравственных ценностей над материальными, хотя история с заячьим тулупом, которым «жалует <...> со своего плеча» Гринев Пугачеву, получает свое продолжение, как и пословица, в жизни. Заячий тулуп из предмета одежды, разновидности платья превращается в ценностную категорию: «Долг платежом красен». Именно этот дар спасет и жизнь Гринева, и определит его судьбу, а Пугачев в благодарность одарит его лошастью и овчинным тулупом.

Понятие «честь» становится определяющим в этико-философском лексиконе романа. Три молодых героя «Капитанской дочки» — Маша Миронова, Петр Гринев и Алексей Швабрин проходят испытание честью в экстремальных условиях. Их взаимоотношения в любовном треугольнике и их поведение в обстоятельствах военного времени неразделимы. Потеряв родителей и оказавшись беззащитной, Маша не только отвергает все притязания Швабрина, сохраняя свою девичью честь, но и вступает за честь своего любимого, решившись на встречу с императрицей. Вся Гриневская эпопея — утверждение дворянской и человеческой чести. Несмотря на всю опасность своего положения, Гринев, оказавшись в ставке Пугачева, вызванный по его приказу, не только решительно отвергает предложение самозванца «послужить мне верой и правдою», но и не обещает против него не служить. Показательно, что, приветствуя Гринева, Пугачев говорит: «Добро пожаловать; честь и место, милости просим». И совсем еще юный герой вполне соответствует и чести и месту в этой жизни.

Совсем иной оказывается позиция Алексея Швабрина. Его человеческая непорядочность (клевета на Машу, затем стремление выдать ее Пугачеву или насильно жениться на ней) и из-

мена присяге, переход в лагерь Пугачева взаимосвязаны. «Швабрин, — замечает В.Э. Вацуру, — несет в себе интеллектуальное начало, он «умнее» и образованнее Гринева, но это интеллектуальное начало в нем деструктивно. Швабрин — immoralist <...> Гринев <...> носитель наивного, но этически полноценного начала»²²⁴

Эгоистическое сознание Швабрина, его immoralism и цинизм приближают его по своему психологическому складу к типу романтического героя-индивидуалиста. Разбор «песенки», сочиненной Гриневым, обнаруживает в нем иронию по отношению к архаической поэзии классицизма, к «любовным куплетам» Тредьяковского.

Одним словом, в любовном треугольнике Швабрин оказывается лишним, так как юные, восемнадцатилетние Маша Миронова и Петруша Гринев словно созданы друг для друга.

«Посаженым» отцом героев оказывается историческое лицо, самозванец и мятежник Емельян Пугачев. Глава «Любовь» заканчивается письмом Андрея Петровича Гринева к сыну с отказом дать свое родительское благословение на брак с «Марией Ивановой дочерью Мироновой» и словами героя «Жизнь моя сделалась мне несносна <...> Неожиданные происшествия, имевшие важное влияние на всю мою жизнь, дали вдруг моей душе сильное и благое потрясение» (6, 445).

Следующая глава «Пугачевщина» — начало новой жизни Петра Гринева, жизни, полной драматических событий, но одновременно ставшей этапом его нравственного становления и духовного самоопределения. Именно эта глава вводит в повествование того, кто вывел Гринева из метели, явился к нему в пророческом сне «страшным мужиком», махающим топором в кровавых лужах. «Вожатый» материализовался в Пугачева, и, как писала Марина Цветаева, «вся «Капитанская дочка» для меня сводилась и сводится к очным встречам Гринева с Пугачевым...»²²⁵

Таких встреч в романе девять: в метели и на постоялом дворе с Вожатым, во сне со страшным мужиком, с государем-

²²⁴ Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986. Т. XII. С. 323.

²²⁵ Цветаева Марина. Сочинения: в 2 т. Т. 2. С. 370.

самозванцем Петром Федоровичем, неузнанным Вожатым на площади в Белогорской крепости, в комендантском доме уже с Пугачевым, «на сборном месте» у комендантского дома с приказом ехать в Оренбург и объявлением «губернатору и всем генералам, чтобы ожидали меня к себе через неделю», в мятежной слободе с просьбой о помощи в спасении Маши, по дороге в Белогорскую крепость и в самой крепости при освобождении Маши в роли благодетеля и во время казни Пугачева, который узнал в толпе Гринева и «кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу».

Так по роману и шагают герой вымышленный и герой исторический, социальные противники, находящиеся по разную сторону баррикад, но «сочувственники» в своем человеческом звании. Каждая из девяти встреч Гринева и Пугачева отмечена историческими событиями из эпохи пугачевщины. Уже в метели и во сне — пророческие предчувствия и предметные события. В замысловатом, «иносказательном разговоре» на постоялом дворе — «умете» уже речь идет об усмирном бунте 1772 г., о делах Яицкого войска. А далее каждая встреча — страница истории пугачевского бунта и взаимоотношений героев.

Сами по себе встречи — удачный сюжетно-композиционный ход Пушкина, позволивший ему сцементировать историческое и вымышленное, выявить саму суть романного действия: «историческая эпоха, развитая в вымышленном повествовании». Простодушный участник происходящего и будущий его летописец Гринев рассказывает о пугачевщине не просто как очевидец, но и как постоянный спутник и собеседник лица, давшего свое имя историческому событию. И в этом смысле диалог двух героев приобретает важный миромоделирующий смысл.

Воссоздав в «Истории Пугачевского бунта» облик самозванца и мятежника с документальной точностью, раскрыв его кровавые и античеловеческие деяния (расправа с наложницей Лизаветой Харловой и ее семилетним братом, история с убийством своего любимца писаря Кармицкого, тайное убийство одного из самых верных сообщников Дмитрия Лысова, страшная иезуитская расправа с астрономом Ловицем: велел повесить — «поближе к звездам», предательство по отношению к вере и т.д.), в «Ка-

питанской дочке» Пушкин глазами Гринёва не идеализировал Пугачёва: его руки в крови не только во сне. Но он очеловечил его.

Каждая встреча Пугачёва и Гринёва — прорыв к его душе. Если в первых главах этот таинственный Вожатый — загадка, хотя его хладнокровие в метели, выражение его лица («довольно приятное, но плутовское»), его замечательно образная речь (по словам Цветаевой, «круглая, как горох, самотканая окольная речь наливного яблочка по серебряному блюдечку — только покрупнее!»²²⁶) намечают масштаб личности, то начиная с шестой главы он открывает свое лицо самозванца, мятежника, авантюриста. И его расправа с Мироновыми, и его хвастовство, и его кровавые планы раскрыты со всею подробностью и без прикрас.

Но одновременно Пугачёв, становясь Вожатым и благодетелем главных действующих лиц, и сам обретает статус живого человека, а не просто «свадебного генерала», вершителя судеб, как это было традицией закреплено в историческом романе. Да и Екатерина II, словно сошедшая с известной картины В.Л. Боровиковского, открывает свое человеческое лицо, соревнуясь с своим врагом-самозванцем в благодеяниях по отношению к юным героям.

Мир исторических лиц и вымышленных героев столь тесно переплетен, что история не просто изображена домашним образом, но и поэтически преображена. И если образ императрицы-благодетельницы появляется лишь в одном эпизоде и в конце романа, то Пугачёв проходит через весь роман и уравнивается в правах с вымышленными героями. Его «история» в «Капитанской дочке» — своеобразный эпилог к «Истории Пугачёвского бунта».

Пушкину удастся через призму восприятия Гринёва насытить этот образ драматургическим содержанием и огромным человеческим смыслом. Его задумчивость и заразительный смех, жестокость и «припадки великодушия», рассказанная с «диким вдохновением» калмыцкая сказка об орле и вороне и пламенное

²²⁶ Цветаева Марина. Сочинения: в 2 т. Т. 2. С. 369.

желание Гринева «вырвать его из среды злодеев, которыми он предводительствовал, и спасти его голову, пока ещё было время», его снятая с плеч «мертвая и окровавленная» голова — все это позволило автору «Капитанской дочки» создать полнокровный трагический характер «злодея и изверга». И его странная любовь и симпатия к юным героям — торжество человеческого в мире социальной вражды. В спасении этих юных душ заклётые враги Пугачев и Екатерина II, не сговариваясь, объединяют свои усилия.

Главные и эпизодические лица, герои исторические и вымышленные в пушкинском романе не статисты и не демиурги, не резонеры и не бесплотные, бессловесные тени. Каждый из них — живой человеческий характер и действующее лицо. Чего стоит один Савельич — слуга, наставник, спаситель и воплощение русского национального характера — в своей верности, самоотверженности, честности и простосердечности! И трагическая фигура комендантши Василисы Егоровны, матери-командирши и верной жены, не побоявшейся вступить за честь своего похищенного мужа и нашедшей смерть рядом с ним.

Образ и дух эпохи пугачевского бунта был воссоздан Пушкиным в диалогической оппозиции войны и мира, двух России, вступивших в братоубийственную войну. Но одновременно и в тех человеческих отношениях, которые объединяют людей поверх всех социальных барьеров.

Сама форма повествования — «записки Петра Андреевича Гринева», семейная хроника — не была изобретена Пушкиным. Это вполне традиционная для европейского исторического романа нарративная стратегия, позволяющая воссоздать историю домашним образом, глазами очевидца и участника исторических событий. Постскрипtum «От издателя», где сообщается «из семейственных преданий» о судьбе героев, о рукописи Гринева, доставленной одним из его внуков, об эдических деяниях: «Мы решились, с разрешения родственников, издать ее особо, приискав к каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена. *Издатель*. 19 окт. 1836», давал основания критикам говорить о «белкинском духе» записок Гринева.

Все это так и не совсем так, а скорее, даже вовсе не так. Прежде всего для общей диалогической природы «Капитанской дочки» важны «двуголосие Гринев (персонально-событийного и повествовательного-субъектного)», «контаминация этих двух «я». «Я» рассказчика о событиях и «я» участника событий»²²⁷. Юный семнадцатилетний Петруша Гринев, непосредственный участник событий пугачевского бунта, и умудренный жизнью, переживший три царствования, три эпохи Петр Андреевич Гринев — это две жизненных позиции, два жизненных опыта. Создавая свои записки для потомков, для внуков Петр Андреевич вносит определение коррективы в оценку своего собственного поведения («Я жил недорослем, гоняя голубей и играл в чехарду с дворовыми мальчишками. Между тем минуло мне шестнадцать лет», «День я кончил так же беспутно, как и начал», «Мне было стыдно», «С беспокойной совестью и с безмолвным раскаянием выехал я из Симбирска»), вводит сентенции в роде размышлений о пытках в обычаях судопроизводства, об успехах просвещения и распространения правил человеколюбия, о русском бунте.

Как и Белкин, Гринев не чужд писательских амбиций. В тексте его записок постоянны обращения к читателю и подчеркивание их «литературности»: «Вдруг мысль мелькнула в голове моей: в чем она состояла, читатель увидит из следующей главы, как говорят старинные романисты...»

Но при всем том голос Гринев-рассказчика лишен фальшивых нот, а его повествование честно (он и здесь сохранил свою человеческую честь). Он не пытается подменить эмоции юности и живые впечатления своими сегодняшними, более зрелыми мыслями. И эта позиция честного повествователя придает гриневскому мемуару масштаб достоверного источника, записок очевидца. Художественная организация этого материала выявляет его романский потенциал. Записки Гринева как «человеческий документ» отчетливо формируют «зону героя», историю его духовного становления в пожаре войны. «Зона автора» расширяет

²²⁷ Гей Н.К. Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989. С. 217, 201.

пространство героя, его личную судьбу до пространства истории и национальной судьбы России в эпоху гражданской войны.

В «зоне автора» находится и дата, поставленная при первой публикации романа. 19 октября 1830 г., в Болдино Пушкин сжег десятую главу «Евгения Онегина»; 19 октября 1836 г. он зафиксировал факт вхождения в русскую культуру «Капитанской дочки», своего «Онегина в прозе». «Бывают странные сближения», если бы 19 октября в пушкинской биографии не было бы символом лицейского братства, верности идеалам юности и человеческого единения. Роман о первой гражданской войне в России Пушкин написал под знаком 19 октября... Это было его своеобразное завещание потомкам.

Очерк развития русской поэзии 1830-х годов

Общие тенденции развития и основные направления

Хронологические границы поэзии 1830-х годов не могут быть автоматически обозначены 1830—1839 гг., так как существуют определенные общественно-исторические и литературные ориентиры, позволяющие говорить о ее своеобразии. Как справедливо замечает один из самых авторитетных исследователей русской поэзии 1810—1830-х годов Л.Я. Гинзбург, «1825 год — год восстания и крушения декабристов — стал рубежом между двумя основными периодами этого тридцатилетия»²²⁸. Другой вехой новой эпохи русской поэзии стало творчество Лермонтова, завершившего свой путь в 1841 г. Эпоха безвременья, философской рефлексии, демократизации общественного сознания рождала новое мироощущение. Поэзия Пушкина и Золотого века русской лирики воспринималась уже во многом как неосознанная традиция. Объектом лирической рефлексии становится личность в процессе мучительного самопознания и самоопределения. Усиление общего разочарования в просветительских идеях, в идеологии свободолюбия рождает новый поэтический стиль, своеобразный аналог французского «неистового романтизма». Неистовость, нередко отсутствие гармонии и чувства меры ведут к перестройке художественного сознания и определяют направление поэтической рефлексии.

Судьба элегической школы Жуковского

Можно с полным основанием говорить о развитии образной системы элегической школы Жуковского. В этом отношении показательна поэзия Ивана Ивановича Козлова (1779—

²²⁸ Гинзбург Л.Я. Русская поэзия 1820—1830-х годов // Поэты 1820—1830-х годов. Большая серия «Библиотеки поэта». Л., 1972. Т. 1. С. 5.

1840). В 1818 г. его приковал к постели паралич, а вскоре, в 1821 г., он ослеп. Духовным и поэтическим наставником начинающего поэта становится Жуковский, который знакомит его с новинками русской и европейской литературы, читает свои произведения. Трагическая судьба Козлова определила общее содержание его лирики. Меланхолия и религиозная резиньяция были ориентированы в его оригинальном и переводном творчестве (хотя, как и у Жуковского, границы между «своим» и «чужим» почти стерты в его поэзии) на эсхатологические мотивы. Достаточно прочесть его программное и популярное стихотворение, перевод из английского поэта Томаса Мура «Вечерний звон», чтобы почувствовать мотивы расставания с жизнью, «могильного сна». Заглавие обретает поистине символический смысл как четырежды повторяемый звук колокола и набата, как реквием по земной жизни. Вечерний звон — это вечер жизни.

Тема конца мира, апокалиптические настроения близки и другим поэтам этой школы. Цикл переводов из Апокалипсиса А.Г. Ротчева, «Торжество смерти» В.С. Печерина, «Последний день» и «Последнее разрушение мира» А.В. Тимофеева — своеобразные репрезентанты этих образов и мотивов. Но и в творчестве таких поэтов, как А.И. Подолинский, В.И. Туманский, В.Г. Тепляков, можно почувствовать отзвуки этих идей. «Удел мой — гроб; сегодня — человек, // А завтра — прах...» (И. Козлов), «Скажи ж «прости» мечтам, надежде // И оборвись, моя струна» (А. Подолинский), «Так в безде хладного забвенья // Всё потопляет смертный миг!» (В. Туманский), «Недвижных скелетов безжизненный ряд // Над прахом ничтожным столпился...» (В. Тепляков) — эти и многие другие поэтические строки зримо воссоздают атмосферу мрака, расставания с иллюзиями. Показательно, что тема Страшного Суда актуализируется через обращение к байроновским мистериям «Мрак» и «Сон». Это со всей остротой почувствовал юный Лермонтов в своем прозаическом переложении байроновского стихотворения «Darkness» («Тьма»). В двойной номинации своего текста «Мрак. Тьма» шестнадцатилетний поэт передал общее состояние конца света и с необыкновенной экспрессией воссоздал безвременье: «Мир

был пуст, многолюдный и могущий сделался громадой безвременной, бестравной, безлесной, безлюдной, безжизненной, громадой мертвой, хаосом, глыбой праха...»²²⁹ В 1830 г., когда было создано переложение, эта характеристика мира рождала современные ассоциации.

Байронизм в поэзии 1830-х годов обретает новое лицо. На смену Байрону-свободолюбцу приходит демонический Байрон. В классическом труде «Байрон и Пушкин» В.М. Жирмунский убедительно показал развитие этих настроений в русской романтической поэме 1830-х годов. Уже в поэме И.И. Козлова «Чернец» (1823—1824) вся история героя-мстителя раскрыта как страстная исповедь демонического героя, стремящегося к раскаянию и очищению от грехов. Переводы Козлова из Байрона намечали этот оригинальный синтез демонической мощи духа, сверхчеловеческих притязаний и жажды религиозного раскаяния, очеловечивания. Лермонтовские поиски «моего демона» (в лирике и в первых редакциях поэмы «Демон») еще более зримо воссоздают этот процесс). Байронизм в русской поэзии 1830-х годов — это прежде всего путь к исключительной личности, более отчетливо выраженное индивидуалистическое начало в романтическом герое.

Характерным духовным топосом этого явления становится пустыня и одиночество. Это состояние лишено уже элегической умиротворенности, связанной с «жалобами человека на жизнь». В нем ощущается неистовость страсти и борения с судьбой. Вот лишь один пример из стихотворения В. Теплякова с характерным названием «Одиночество»:

«Меж тем как он кипит, мой одинокий ум!
Как сердце сирое, облившись кровью, рвется,
Когда душа моя, средь вихря горьких дум,
Над их мучительно завидной долей вьется!»²³⁰

Рифма «*ум-дум*» фиксирует важный для поэзии 1830-х годов процесс «философской экзальтации». И с ним связано развитие

²²⁹ Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. М., 1979. Т. 1. С. 516.

²³⁰ Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 678.

«поэзии мысли», генезис которой восходит к кружку любомудров, к поэтическим опытам Д.В. Веневитинова.

Развитие «поэзии мысли» и поэты кружка Н.В. Станкевича

Ярчайшим выражением новых форм философской рефлексии в лирике становится кружок Н.В. Станкевича (1833—1837). Поэтическая деятельность Станкевича и его сподвижников В.И. Красова, И.П. Ключникова, молодого К.С. Аксакова свидетельствовала о демократизации самого философствования, связанная с поиском практического воплощения идей. Лирический герой в их поэзии превращается в героя-идеолога. Ощутимо стремление сформулировать основы своего философского вероучения, что наглядно проявилось в незаконченном трактате Станкевича «Моя метафизика». «Человек выше всего, ибо он есть жизнь. <...> Как же один, отдельный человек должен воспитывать существо свое? что он должен принять за образец, прототип свой? но где он?»²³¹ — так Станкевич определяет цели и задачи своей антропологической философии.

Проблема современного человека и его мироощущения — в центре поэтических опытов представителей кружка Станкевича. Эта проблема органично связана с темой поколения. Так, Красов в одном из самых трагических своих стихотворений «Как до времени, прежде старости...» констатирует диагноз болезни:

Хоть и кровь кипит, у нас силы есть,
А мы отжили, хоть в могилу несть.
Лишь в одном у нас нет сомнения:
Мы — несчастное поколение²³².

²³¹ Станкевич Н.В. Поэзия. Проза. Статьи. Письма. Воронеж, 1988. С. 101.

²³² Поэты кружка Станкевича. Большая серия «Библиотеки поэта». М.; Л., 1964. С. 276.

Ему вторит Ключников:

Исхода нет, безбрежная пустыня
Пред нами стелется; от взоров свет бежит,
И гаснет в нас последний луч святыни
И тьма кругом упреками звучит.

Проснулись мы — всё вокруг подернуто туманом,
Душа угнетена сомнением и тоской:
Всё прошлое нам кажется обманом,
А будущность — бесцветной пустотой²³³.

В этой философской рефлексии нельзя не услышать темы и интонации лермонтовской «Думы». Вообще лермонтовский подтекст определяет общую атмосферу творческих поисков поэтов кружка Станкевича. И если здесь он еще скрыт, то в «Романсе Печорина» Красова он выходит на поверхность. Поэтический портрет героя нашего времени — своеобразный постскрипtum к лермонтовскому роману, память о его авторе. Приводим его текст целиком:

Романс Печорина

Как блудящая комета,
Меж светил ничтожных света
Проношуся я.
Их блаженства не ценил я;
Что любил, всё погубил я...
Знать, так создан я.

Годы бурей пролетели!
Я не понял, верно, цели,
И была ль она?
Я б желал успокоенья...
Сила сладкого забвенья
Сердцу не дана.

²³³ Поэты кружка Станкевича. Большая серия «Библиотеки поэта». М.; Л., 1964. С. 497.

Пусть же рок меня встречает,
Жизнь казнит иль обольщает —
Всё уж мне равно.
Будь то яд, или зараза,
Али бой в скалах Кавказа, —
Я готов давно.

Стихотворение Красова не только выявляет психологический комплекс лермонтовского героя: его скитания, противоречия, поиск цели, невозможность успокоения, фатализм и готовность противостоять судьбе, но передает драматизм философской рефлексии представителей кружка Станкевича как людей безвременья. Разлад с людьми и временем, мотив больной души, которая «лезет сдуру в мир фантазий», делает эту фантазию «разъедающей», тяготеющей к мировой скорби демонического героя.

Сам стиль философской лирики 1830-х годов лишается рассудочности и аллегоризма своих предшественников — любомудров. В нем ощутима повышенная экспрессия, антиномичность состояний и чувств, дисгармония мироощущения. «Как ненавижу и... люблю!», «Слеза тяжелая неслышимо бежит!», «Скорей, скорей меня забудь!..», «Приветствую тебя — на светлых небесах, // С душой измученной, с слезами на очах!», «Счастья нового не надо! // Жизнь изведена давно», «Ведь я давно за всё ценой страдания, // Годами муки заплатил...», «Отчего ж мы так часто молчим // И ни смеху, ни слез не хотим?», «Всё прошлое нам кажется обманом, // А будущность — бесцветной пустотой», «И я мирюсь и с небом, и с землей!», «И заглушу нестройный вопль страданья // Святой гармонией души», «Душа болит — и в сердце стынет кровь, // И я прошу у жизни лишь кончины!» — все эти поэтические и философские афоризмы облечены в форму молитвенного дискурса. Как и у Лермонтова, «молитвы» поэтов кружка Станкевича, прежде всего Красова и Ключников, не столько жанр, сколько вероисповедание, форма философской рефлексии.

Общее тяготение русской поэзии 1830-х годов к повышенной экспрессии, к некоторому надрыву, к эстетике неистовой словес-

ности проявилось в актуализации цыганской темы. Достаточно с этой точки зрения посмотреть на одну из поздних поэм Баратынского «Цыганка» («Наложница»). Цыганка Сара, возлюбленная дворянина Елецкого, оставленная им, пытается вновь привязать его к себе при помощи притворного зелья, но отравляет его и сходит с ума. Этот на первый взгляд мелодраматический сюжет позволил поэту передать глубину человеческих страстей в эпоху холодного расчета и равнодушия. «Цыганская пляска» и «Цыганка» С.П. Шевырева, «Цыганке» и «Песнь цыганки» К.А. Бахтурина в отличие от поэмы Баратынского не содержали каких-либо глубоких мыслей и были всего лишь стилизацией цыганских песен. «Лобзай, лобзай меня, цыганка, // Буди восторг в груди моей...» («Цыганке»), «И пышет взор, как жаркий луч денницы, // И дышит грудь, как бурная волна» («Цыганская пляска»), «Как ты, египтянка, прекрасна! // Как полон чувства голос твой!» («Цыганка») — эти и многие другие стихи не очень органично входили в контекст всего произведения, рождая ощущение некоторой искусственности и ложной экспрессии. Цыганская тема, с ее проблемным комплексом, ориентированным на поэтику ориентализма, философию руссоизма, идеи цыганской общины, нередко вырождалась в богемную цыганщину.

Поэзия «массового романтизма»: Нестор Кукольник и Владимир Бенедиктов

В наибольшей степени дискредитация высоких романтических идей и стиля гармонической точности проявится в направлении так называемого «массового романтизма», характерными представителями которого были Владимир Бенедиктов и Нестор Кукольник. На страницах таких периодических изданий, как журнал «Библиотека для чтения» О. Сенковского (барона Брамбеуса) и газета «Северная пчела» Ф. Булгарина, они нашли свою трибуну, своих почитателей. Их провозглашают русскими Байронами и Гете. Выходцы из мещанско-чиновничьей среды, они формируют эстетику массовой культуры, низовой литературы. В центре их поэзии — идея «избранной личности», свое-

образный поэтический вариант лермонтовского Грушницкого, ибо главное для этой личности — поза, ореол страдальца. В этом смысле поэзия Бенедиктова и Кукольника может быть определена как «эгоромантизм». Предвосхищая известные слова Игоря Северянина, эти поэты могли бы дуэтом сказать: «Мы — гении: Владимир Бенедиктов и Нестор Кукольник!»

В своих «драматических фантазиях», посвященных трагическим судьбам художников и поэтов («Торквато Тассо», «Джулио Мости», «Джакобо Санназар», «Доменикино» и др.), Кукольник общеромантическую тему поэта и толпы, искусства и жизни раскрывает как набор словесных штампов, нередко лишенных чувства меры и вкуса. Такие выражения из «фантазий», «чудес», «импровизаций» Кукольника, как «То упадай, то возвышайся! // Ты жизнь моя, ты мой портрет!», «Слова в созвучности согласной // Мечу обильною струей», «И прогорел хулой его язык, // Душа растлилась гнусными страстями», «За серебряной фатою // *Месяц*, как мертвец, глядит», «Что пред грудью белоснежной // Сребропенная волна?!», не больше чем «слова, слова, слова». Нагромождение эпитетов и метафор способствует созданию «ложно-величавого» стиля и вместе с тем делает монологи героев всего лишь декларациями. Театрализация действия носит внешний характер, и «драматические фантазии» превращаются в череду похожих и по содержанию, и по форме монологов.

И все-таки поэзия Нестора Кукольника сыграла свою роль в процессе перестройки художественного сознания 1830-х годов. Она способствовала активизации звучащего слова, взрывала монотонность элегического стиля, особенно проявлявшуюся у эпигонов Жуковского. В атмосфере кризиса свободолюбивых идей и безвременья она всем своим пафосом, пусть нередко и ложным, взывала к пробуждению. И страстные речи Торквато Тассо, и его диалог с народом, и импровизации Веррино, и песни юного Джакобо Санназара, и «Записки влюбленного», своим пафосом напоминающие «Записки сумасшедшего» Гоголя, были прорывом к новой поэзии, прежде всего к поэзии «из пламя и света рожденного слова», к поэзии Лермонтова.

Еще ощутимее этот эстетический парадокс обозначился в поэзии Владимира Бенедиктова. Недолгая, но громкая слава, связанная с появлением в середине 1835 г. небольшого по объему сборника «Стихотворений», не была случайной. Современник и биограф поэт Яков Полонский вспоминал: «Вся читающая Россия упивалась стихами Бенедиктова. Он был в моде — учителя гимназий в классах читали стихи его ученикам своим, девицы их переписывали, приезжие из Петербурга, молодые франты, хвастались, что им удалось заучить наизусть только что написанные и еще не напечатанные стихи Бенедиктова. И эти восторги происходили именно в то время, когда публика с каждым годом холодела к высокохудожественным произведениям Пушкина, находила, что он исписался, утратил звучность — изменил рифме и всё чаще и чаще пишет белыми стихами»²³⁴. В статье «Пушкин и Бенедиктов» Л.Я. Гинзбург убедительно показала причины шумного успеха Бенедиктова и его противопоставления Пушкину. «Преодоление Пушкина и преодоление пушкинской гегемонии (засилия эпигонов), — пишет исследователь, — одна из основных задач в лирике 30-х годов. Только через это преодоление современники мыслили путь к новой философской или гражданской, или вообще «романтической» поэзии»²³⁵. Это «преодоление» совершит в 1837 г. 23-летний Лермонтов, выразив в «Смерти поэта» любовь к великому предшественнику и вместе с тем сняв с себя своеобразный обет молчания в печати, который он свято хранил до гибели Пушкина, почти в течение 10 лет. 28-летний Бенедиктов совершает это решительно и без оглядки на великого современника.

Одно из самых популярных стихотворений Бенедиктова называется «Вальс». Уже его первая строфа:

Всё блесстит: цветы, кенкеты,
И алмаз, и бирюза,

²³⁴ Полонский Я. Владимир Григорьевич Бенедиктов // Стихотворения В. Бенедиктова. Посмертное издание под редакцией Я.П. Полонского. СПб., 1883. Т. 1. С. XIX—XX.

²³⁵ Гинзбург Л.Я. Работы довоенных лет. СПб., 2007. С. 258.

Ленты, звезды, эполеты,
Серьги, перстни и браслеты,
Кудри, фразы и глаза.
Всё в движенье: воздух, люди,
Блонды, локоны, и груди,
И достойные венца
Ножки с тайным их обетом,
И страстями и корсетом
Изнуренные сердца —

создает атмосферу какой-то круговерти, где смешалось и находится в движении всё: предметы, страсти, люди. Это поистине космос вальса. Бенедиктов намеренно стремится к подобной космогоничности, чтобы закружить в своих ритмах и вскружить головы читателей-слушателей. Его поэзия рассчитана на громкое чтение. Как и у Кукольника, это поэзия звучащего слова. Бенедиктову важно, чтобы его услышали, поэтому его лирический герой почти кричит, ораторствует. Элегическое слово насыщается одическими интонациями.

Поэтический космос Бенедиктова эклектичен. Именно поэтому первые читатели слышали в его стихотворениях всё, что жаждали услышать: и «поэзию мысли», и шиллеровское свободолюбие, и натурфилософскую рефлексию, и страстные чувства влюбленного, и сетования непризнанного поэта. «Лирический герой Бенедиктова, — справедливо замечает исследователь, — это «самый красивый человек», украшенный всем, что только можно было позаимствовать в общедоступном виде из романтического обихода. У него мощные страсти, глубокая философия, военная выправка, разбитое сердце и повадки «орла-мужчины», и всё это выражено на языке, звучащем необыкновенно громко»²³⁶. Это попури из романтических тем и образов, из мелодий разных поэтов и разных стилей напоминало об уходящей поэзии и предвещало рождение новой.

«Что ж? — огненный змей изломил свое жало, // И весь неведимый хохочет утес», «Отдохнуть на перси бога // Ис-

²³⁶ Гинзбург Л.Я. Работы довоенных лет. СПб., 2007. С. 257.

томленный ляжет мир!», «Но в радостях редких даются мне слезы, // При частых страданиях есть хохот в устах», «А плачущий ангел порхал, безутешен, над сирым кустом», «В уста, сквозь их мятежный лепет, // Вонзи смертельный поцелуй!», «И слез их, слез горячих просит, // Но этих слез он не исторг», «Когда и грудь любовью отдышит, // Мое перо «люблю тебя» напишет», «Любзаньем осушил бы ей глаза, // Лобзаньем запечатал эти губки!», «И сладчайшее дыханье // Веет мускусом любви», «И облака стекаются, как думы, // На сумрачном челе небес» — все эти образцы поэтического стиля получают впоследствии название «бенедиктовщина» и станут символом дурновкусия. В свете критики Белинского и поэтических открытий Лермонтова эти искры поэтического огня погаснут сами собой. Но в общем контексте стихотворений Бенедиктова, в атмосфере русской поэзии середины 30-х годов в них была какая-то притягательная сила. Русская разночинная публика слышала в них голос демократического героя, представители дворянской культуры пытались отыскать в них память о «гражданской экзальтации» прошлых лет и увидеть рождение нового поэтического стиля. «Бенедиктов на десятки лет предвосхитил опыты русских поэтов XX в. в области реализации словесного образа»²³⁷. И дело здесь не только в обилии неологизмов типа *безверец*, *волнотечность*, *видозвездный*, *нетоптатель*, *прелестная сердцегубка*, *сердце пляшет*, *солнце сентябренное*, *перси магнитные* и т.д. Главное — стремление поэта извлечь из каждого образа максимум экспрессии, превратить этот образ в символ движения и жизненной энергии. Когда читаешь стихотворение Бенедиктова «Московские цыганы», можно легко отыскать издержки вкуса, но из памяти не могут бесследно исчезнуть неистовые ритмы цыганской пляски и песни:

Чу!.. Гром!.. Взрыв!.. Буря шумит.
Грянул хор, сверкнули брызги
От каскада голосов.
Пламя молний! Ветра взвизги!

²³⁷ Гинзбург Л.Я. Работы довоенных лет. СПб., 2007. С. 256.

Моря вой и шум лесов!
Град ударов звонкой сечи!
Перекрестная гроза!
Огонь из уст! Из глаз картечи!
Пышут груди, ноют плечи,
Рыщут дикие глаза.

На перепутье от пушкинской поэзии к лермонтовской поэты 1830-х годов мучительно искали новые темы и образы, выявляли облик своего лирического героя, экспериментировали в области поэтического слова и стиха. Не все эти опыты были продуктивны, но бесследно они не прошли. В эпоху общественного безвременья русская поэзия оказалась ко времени. В ней было острое чувство движения.

Дым столбом — кипит. Дымится
Пароход...
Пестрота, разгул, волнение,
Ожиданье, нетерпенье...
Православный веселится
Наш народ.
И быстрее, шибче воли
Поезд мчится в чистом поле —

этот рефрен из «Попутной песни» Нестора Кукольника, переложенной на музыку Михаилом Глинкой и ставшей романсом «Прощание с Петербургом», — тому ярчайшее подтверждение.

Особое место в историко-литературном процессе 1830-х годов занимает поэзия Александра Ивановича Полежаева (1804—1838) и Алексея Васильевича Кольцова (1809—1842). Они умерли в одном возрасте: и тому и другому было 33 года, и их жизнь была трагической, вобрав в себя судьбу поэта-демократа. А их творчество отразило нелегкий процесс демократизации русской поэзии, вхождение в нее образа обыкновенного человека. Голоса русского крестьянина-земледелца и простого солдата впервые получили в их поэзии права гражданства.

А.И. Полежаев и его поэма «Сашка»

А.И. Герцен в «Былом и думах» посвятил Полежаеву отдельный очерк. В нем он подробно рассказал о трагической судьбе поэта и роковой роли в ней поэмы «Сашка». Созданная в атмосфере восстания декабристов, она поистине стала для ее автора своеобразной Сенатской площадью со всеми вытекающими последствиями. Широко распространяющаяся в списках, ставшая почти настольной книгой студенческой молодежи, она не могла не вызвать доносов, репрессий со стороны власти. Вся дальнейшая жизнь Полежаева и его посмертная слава во многом пройдут под знаком этого произведения. Когда через 10 лет Лермонтов напишет своего «Сашку», он заметит: «“Сашка” — старое название! // Но «Сашка» тот печати не видал, // И незрелый он угас в изгнание».

Уже первая строфа полежаевской поэмы:

Мой дядя — человек сердитый,
И тьму я браней претерплю,
Но если говорить открыто,
Его немножко я люблю!
Он — черт, когда разгорячится,
Дрожит, как пустится кричать,
Но жар в минуту охладится —
И тих мой дядюшка опять.
Зато какая же мне скука
Весь день при нем в гостинной быть,
Какая тягостная мука
Лишь о походах говорить —

вызывает естественные ассоциации с пушкинским «Евгением Онегиным», первая глава которого вышла из печати в феврале 1825 г. И хотя Полежаев не соблюдает онегинскую строфу, сходство с текстом Пушкина очевидно на сюжетном уровне: поездка к дяде, светские развлечения, посещение театра и т.д. Но вряд ли «Сашку» можно назвать подражанием «Евгению

Онегину» или пародией на него. Ко времени написания своей поэмы Полежаев был знаком лишь с первой главой романа в стихах. «Сашка» — это своеобразный «Анти-Онегин». Полежаев пытается дать демократический вариант светского денди, показать своего московского студента не в атмосфере кабинета, чтения и хандры, а в мире кабаков, публичных домов и чувственных наслаждений.

Сашка лишен сомнений; он «безбожный сорванец», но автор, раскрывая «черты характера его», не забывает отметить «свободу в мыслях и поступках», умение «судить решительно и смело умом своим о всех вещах». «...жажда вольности строптивой // И необузданность страстей!» становятся доминантой его личности. Полежаев открывает читателю страницы биографии своего героя от нежного младенчества до его походов в Марьиной роще и пребывания в Петербурге у дяди. «Буйственная свобода» московской студенческой жизни воссоздана с шокирующим натурализмом. Сцена драки в публичном доме напоминает ироикомические поэмы XVIII в. и подцензурные тексты Баркова. Массивы нецензурной лексики заполняют пространство поэмого текста.

Герой поэмы носит не только имя, но и фамилию автора. «Он ваш товарищ и мой друг; // Его фамилья Полежаев...» — замечает уже в самом начале (3-я строфа первой части) Александр Иванович Полежаев. И автобиографический подтекст очевиден в судьбе героя. Внебрачный сын пензенского помещика Леонтия Струйского от дворовой девушки Аграфены Федоровой, получивший фамилию от купеческого сына Ивана Полежаева, рано лишившийся отца, сосланного в Сибирь и там умершего в 1825 г., А.И. Полежаев, как и его герой, был помещен в частный пансион, затем стал вольнослушателем Московского университета, также имел в Петербурге дядюшку, был не чужд тому образу жизни, который воссоздан в поэме. Историю своего детства Полежаев в поэме опускает, он не вспоминает об отце, зато студенческие годы воссозданы достаточно подробно и без купюр. И все-таки автор поэмы, как и автор «Евгения Онегина», мог бы сказать: «Всегда я рад заметить разность между Сашкою и мной...» В тексте поэмы

Сашка — всего лишь друг автора, «мой Сашка». Их встреча в конце поэмы фиксирует дистанцию между автором и героем. Сашкин анархизм не больше чем эмансипация плоти и чувственных наслаждений. Его поведение во время пребывания у дяди: «С какою пылкостью восторга // Хвалил он дядины мечты, // Доказывал премудрость бога, // Вникал природы в красоты <...> Ругал всех русских без разбора // И в Эрмитаже от картин // Не отводил ни рта, ни взора» — вызывает естественную реакцию автора: «О плут! О шельма, сукин сын» и раскрывает конформизм героя, стихийность его протеста. Автор более последователен в своем вольнолюбии, поднимаясь до политических обобщений:

А ты, козлиными брадами
Лишь пресловутая земля,
Умы гнетущая цепями,
Отчизна глупая моя!
Когда тебе настанет время
Очнуться в дикости своей?
Когда ты свергнешь с себя бремя
Своих презренных палачей?

Такие стихотворения Полежаева, как «Четыре нации», «Валтасар», «Цепи», «Рок», «Притеснил мою свободу...», «Песнь пленного ирокезца», «Песнь погибающего пловца», «Ожесточенный», «Осужденный», «Живой мертвец», сатирическая сказка «Иман-козел», созданные в конце 1820-х — начале 1830-х годов, свидетельствуют о глубинной связи его общественной позиции с декабристской традицией. Вместе с тем эти стихотворения, и прежде всего <Узник>, обращенное к другу А.П. Лозовскому, — прорыв к новому видению мира и сдвиг в романтической образной системе. Общеромантические темы узничества, демонизма, одиночества, а позднее Кавказа получают связь с конкретными жизненными реалиями. Ошеломляющая откровенность в физиологии быта, отречение от поэтических условностей, эпатирующий антиэстетизм (небрежная манера повествования, имитация безыскусственной разговорной речи, вульгарная, нецензурная,

жаргонная лексика) — следствие включения этих тем в контекст собственной судьбы.

Почти болезненное самоутверждение личности в поэзии обусловлено всевозможными видами ее вытеснения из жизни. Казарма, тюрьма, лазарет, полк — всё это особое состояние бытия, когда толпа, людская масса нивелирует индивидуальность, пытается подавить и заглушить его своеобразие. В стихотворении «Демон вдохновения» Полежаев дал исчерпывающий в своем лаконизме образ «толпы безлюдной». Одним из первых в русской поэзии он создал своеобразную философию и физиологию массового сознания. «В итоге, — пишет исследователь, — и образ автора неизбежно приобретал черты множественного, многоролевого, колеблющегося человека. И если толпа — это исполинский хамелеон, то и ее главный представитель выглядит как некий оборотень»²³⁸. Ореол исключительной личности, поэтического пророчества разрушается под давлением социума. Полежаевский лирический герой — жертва обстоятельств и заложник толпы. Тем острее его взгляд и трагичнее поэтическая рефлексия.

В кавказских поэмах «Эрпели» и «Чир-Юрт», написанных в 1829—1832 гг., Полежаев открыл новый для русской поэзии Кавказ и дал развитие батальной темы. Полежаевский Кавказ почти документален; поэт воссоздает реальности современной войны. Один из лучших исследователей Полежаева В.С. Киселев-Сергенин с эмоциональной точностью передает новаторство поэта: «Читатель слышит в этих поэмах гулкую поступь тысячной солдатской массы, он ощущает ее горячее дыхание, физическое изнурение, доходящее до отупения, когда всё равно куда идти — «в огонь иль в воду» («Эрпели»), ощущает ее монолитную собранность перед лицом опасности, он также видит ее в часы досуга, отрешенной от всяких тревог и забот, и многое другое»²³⁹.

²³⁸ Киселев-Сергенин В. «Бесприютный странник в мире» // Полежаев А.И. Стихотворения и поэмы. Большая серия «Библиотеки поэта». Л., 1987. С. 30.

²³⁹ Там же.

И это «многое другое» было обусловлено трезвым аналитическим взглядом поэта, волею судеб ставшего просто солдатом. Полежаев расчищал дорогу для Лермонтова, который в таких своих шедеврах, как «Бородино» и <«Валерик»>, дал «безыскусственный рассказ» о буднях военной жизни, поднявшись до уровня философии истории.

Поэзия Полежаева и в своих маргинальных проявлениях «натуралистического романтизма», и в аналитическом взгляде на романтические темы и образы, и в новом решении проблемы «поэт и толпа» протягивала нить от пушкинского времени и эпохи «гражданской экзальтации» к лермонтовской поэзии и эпохе безвременья. И в этом было ее историческое значение.

О месте А.В. Кольцова в истории русской поэзии 1830-х годов

Феномен Кольцова-поэта, вызвавший живую реакцию его современников и таких виднейших представителей культурной жизни России 1830-х годов, как Жуковский и Пушкин, Вяземский и Одоевский, Станкевич и Белинский, невозможно объяснить его биографией и судьбой. Выходец из купеческой среды, не получивший сколько-нибудь серьезного образования, поэт-самоучка, он мог разделить участь забытых уже при жизни поэтов, выходцев из народной среды, Слепушкина, Суханова, Алипанова и других. Этого не произошло по одной простой причине: голос Кольцова-поэта стал голосом крестьянских масс, голосом земледельца. Именно Кольцов сумел передать в своей поэзии мироощущение и интонации того слоя русского общественного сознания, русской жизни вообще, который после Отечественной войны 1812 г. был объектом пристального внимания литературы. Споры о народности в искусстве, опыты в жанре «русской песни» и литературной сказки, басни Крылова, декабристские агитационные песни с их ориентацией на фольклорные источники, наконец, вся творческая деятельность Пушкина — во всем этом было предощущение Кольцова.

«Песня пахаря», «Размышления поселянина», «Не шуми ты, рожь», «Урожай», «Молодая жница», «Косарь», «Раздумье селянина», «Деревенская беда», «Что ты спишь, мужичок?..» — уже в заглавиях этих стихотворений обозначился мир кольцовской поэзии и ее герои. Но важнее было другое: этот мир был озвучен голосами тех, кто был неразрывно связан с простыми материями жизни и прежде всего с национальной почвой в изначальном смысле этого понятия. «Власть земли» нашла свое поэтическое выражение. Мать-земля сырая — этот фольклорный, мифологический, песенно-былинный образ получил современную прописку в песнях и размышлениях пахаря, поселянина, косаря, жницы. Эти герои безымянны. Только в двух «Песнях Лихача Кудрявича», кажется, герой обретает имя, но лихой, кудрявый молодец — обобщенный образ судьбы крестьянина от молодости до старости, от веселых песен до песен горьких. Это опыт воссоздания жизненной философии человека из народа. Кольцов не стремится к индивидуализации своих героев. Он воссоздает образ коллективного героя и особенности его сознания.

Песня и дума определяют жанровый репертуар кольцовской поэзии. И они оказались репрезентативны для решения поставленной задачи: сердце и ум, чувства и размышления самого поэта и его героев — в центре лирической рефлексии Кольцова. Жанр песни актуализировался в романтической поэзии 1810—1820-х годов. Рубрика «Песни и романсы» в прижизненных сборниках Жуковского, поэтов пушкинского круга, Баратынского, да и самого Пушкина — органичная часть их творческого наследия. Установка на изображение внутренней жизни человека, процесс «распространения» его души и решение проблем мелодики лирического стиха. В недрах этого процесса активно заявляет о себе «русская песня» как опыт фольклоризации жанра, стилизации. «Среди долины ровныя» А. Мерзлякова, «Стонет сизый голубочек» И. Дмитриева, «Во поле березонька стояла...» Н. Ибрагимова, «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан» Н. Цыганова, цикл песен А. Дельвига, ставшие к тому времени уже классикой жанра, были во многом ориентированы на салонную культуру и воспринимались как романсы. У

Кольцова «Эта подчеркнутость («русская...») — свидетельство первоначального острого осознания ее национальной самобытности. <...> Но определение «русская» было и указанием на связь с русским народным миром, если не прямым синонимом слова «народная». И сама песня-то вошла в кольцовское творчество как самая типичная жанровая форма в жизни народного творчества»²⁴⁰.

Кольцов в своих «русских песнях», таких как «Глаза», «Измена суженой», «Ах, зачем меня...», «В поле ветер...», «Так и рвется душа...», «Ты прости-прощай...», «Говорил мне друг, прощаючись...», «Где вы дни мои...» и т.д., говорит от лица своих героев — представителей народной среды. Именно поэтому его «ролевая» лирика не стилизация под фольклор, а сам фольклор, ставший песенной поэзией. Вся лирическая атмосфера его «русских песен» соткана из бытовых и природных реалий крестьянского бытия. Именно они формируют своеобразный космос народной жизни. История трагической любви самого поэта к крепостной девушке Дуняше, которую отец, чтобы разлучить влюбленных, продал донскому помещику, — определяет жизненный подтекст «крестьянской любви».

Думы Кольцова — продолжение «русских песен». Сам этот жанр, имевший свою историю и в русской поэзии (вспомним «Думы» Рылеева»), и в славянском фольклоре (достаточно называть украинские «думки»), у Кольцова приобретает онтологический смысл. Разумеется, многие «думы», в том числе и классическая дума «Лес» — отражение мыслительной деятельности самого поэта, его мучительных духовных поисков. Но в них — жизненная философия земледельца, мир его мыслей. И не случайно думы превращаются в «Раздумье селянина», в «Размышления поселянина». Более того, думы поэта и раздумья, размышления его героев столь неразрывно связаны, что обретают аллегорико-символический смысл. Так, в «Думе сокола», которая, по словам Салтыкова-Щедрина, выражает «жгучее чувство личности»²⁴¹, стихи:

²⁴⁰ Скатов Н. Поэзия Кольцова. Л., 1977. С. 26.

²⁴¹ Салтыков-Щедрин М.Е. Полн. собр. соч. М., 1937. Т. 5. С. 33.

Иль у сокола
Крылья связаны,
Иль пути ему
Все заказаны?

Иль боится он
В чужих людях быть,
С судьбой-мачехой
Сам-собою жить?

Для чего ж на свет
Глядеть хочется,
Облететь его
Душа просится? —

сопрягают мысли поэта и его героев — вольных землепашцев.

Прасол, т.е. торговец скотом, Кольцов буквально избороздил все донские степи. Его встречи и беседы у ночного костра с людьми из народа позволили почувствовать и пережить все тяготы судьбы крепостного крестьянина. Да и его самого не баловала жизнь. Жестокость отца, разлучившего его с любимой и преследовавшего занятием поэзией и тягу к знаниям, преждевременно свела Кольцова в могилу. Одним словом, о жизни народа он знал не понаслышке. И тем не менее, как точно замечает исследователь, «Кольцов своеобразно выступил против крепостного права, он его *игнорировал*. Но ведь в известной мере так «игнорировал» его и народ, проданный, но не продавшийся, «клеимый, да не раб», по известному слову Некрасова»²⁴². Кольцов выступил прежде всего в роли певца свободного человека, вольного землепашца.

Когда мы читаем его «Песню пахаря», то рефреном звучат в сознании слова «Ну! тащися сивка!», пять раз повторяющиеся в тексте. И образ этого сивого мерина, еле ползущего по борозде, рождает грустные мысли о нелегкой жизни его владельца-пахаря. Но настойчиво звучащий словообраз «весело»: «Весело

²⁴² Скатов Н. Поэзия Алексея Кольцова. Л., 1977. С. 39. *Курсив автора.*

на пашне», «Весело я лажу // Борону и соху...», «Весело гляжу я // На гумно, на скирды...» — превращает реального сивку в сказочного Сивку-бурку, а пахаря почти в былинного богатыря, современного Микулу Селяниновича. И уменьшительно-ласкательные суффиксы в словах: «зорька», «солнышко», «пашенка», «зернышко», «травка», и образы сырой матери-земли, святой колыбели, золотых тканей, тяжелых снопов, ключевой воды, тихой молитвы, и заключительный стих «Хлеб — мое богатство» превращают песню пахаря в гимн сеятелю и хранителю русской земли.

Когда мы обращаемся к стихотворению «Урожай», то не покидает ощущение какого-то таинства бесконечного созидания жизни и ее духовных ценностей. Первые восемь строф — песнь о рождении столь живительного для земли, столь необходимого для землепашца дождя. «Туча черная», «ветры буйные», «все стороны света белого», «гром-буря», «огонь-молния», «дуга-радуга» — все эти образы на глазах творят мистерию окропления святой влагой почвы не только как природной реалии, но и жизненной субстанции. Заключительные две строфы

Ополчилась
И расширилась,
И ударила,
И пролилась

Слезой крупною —
Проливным дождем
На земную грудь,
На широкую —

своеобразное crescendo в этой песне дождя и пролог к следующим четырем строфам о всеобщей радости «сельских людей», которые «На поля, сады, // На зеленые // <...> Не насмотрятся». Три «думы мирных» сопрягают песнь об урожае с размышлениями о жизни. А всё стихотворение превращается в эпопею крестьянского житья-бытья. Урожай для Кольцова и его героев не результат многомесячного, изнуряющего труда, а процесс со-

зидания жизни. И в этом процессе неразделимы лирика («От возов всю ночь // Скрыпит музыка») надежд и молитв, драма борьбы со стихийными силами природы, эпос трудовой деятельности.

И «Песня пахаря», и «Урожай» — характерный образец кольцовской натурфилософии. «У Кольцова нет пейзажей. У него сразу вся земля, весь мир. <...> у Кольцова предстает не этот ландшафт, тем более не просто сельский вид, а глобальная жизнь всего колоссального земного организма...»²⁴³ К этим наблюдениям авторитетного исследователя кольцовского творчества трудно что-либо добавить. Пожалуй, только заметим, что в русской поэзии Кольцов стал певцом степи как воплощения простора и воли. Стихотворение «Косарь» — гимн человеку степи и пути к воле. Тяжело переживая разлуку с любимой Грунюшкой, браку с которой воспротивился «старый хрен», ее отец-староста, косарь уходит в степь. «Степь раздольная», «степь привольная», «степь просторная» — все эти модификации эпитетов подчинены одному: они выявляют внутреннее раскрепощение души косаря-молодца. Столь любимые Кольцовым многоприставочные глаголы, характеризующие контакт косаря со степью: «пораскинулась», «понадвинулась», многочисленные глаголы повелительного наклонения, воссоздающие поэзию труда и энергию освобождения от тяжких дум: «Раззудись, плечо! // Размахнись, рука!», «Освежи, взволнуй // Степь просторную!», «Зажжужи, коса, // Как пчелиный рой!», превращают степь в живое существо, в собеседника и помощника. В мире кольцовской поэзии природа не просто антропоморфна. Она мироизводительна, ибо формирует мироощущение индивида, открывает резервы его волеизъявления. Гоголевский пассаж о степи в «Тарасе Бульбе», заканчивающийся знаменитыми словами «Чёрт вас возьми, степи, как вы хороши!» как пролог к стихии вольности в Запорожской Сечи, чеховская «Степь» и слова толстовского Феди Протасова после пения цыганским хором «Канавелы»: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля...» — всё это звенья русской «степной философии», у истоков которой стоял поэт русских

²⁴³ Скатов Н. Поэзия Алексея Кольцова. Л., 1977. С. 34.

вольнопашцев Алексей Кольцов. Его натурфилософия не была головной, хотя в своих думах «Человек», «Неразгаданная истина», «Великое слово», написанных почти одновременно с «Косарем», он пытался подняться до вершин философского осмысления мира и человека. Его природный космос естественен как сама жизнь землепашца. И солнце, и звезды, и ночь, и утро, и сырая земля, и пашня, и степь входят на него на правах жизненной субстанции. Характерно, что у Кольцова нет ни одного «зимнего» стихотворения, так как сельскохозяйственный цикл исключает это время года из своего протекания.

Кольцовская дума «Лес» («Что, дремучий лес...») имеет подзаголовок «Посвящено памяти Пушкина». Вместе с лермонтовским стихотворением «Смерть поэта» она образует дилогию. Голоса образованного русского общества и народа, наверное, впервые зазвучали в унисон. «Смерть поэта» — о гибели национального гения и инвектива в адрес ее виновников. «Лес» — о судьбе русского богатыря в эпоху безвременья. Сам этот образ-символ нашел свое словесное выражение в кольцовой думе:

Одичал, замолк...
Только в непогодь
Воешь жалобу
На безвременье.

«Лес», — пишет один из лучших исследователей творчества Кольцова Н.Н. Скатов, — народная песня, и образ, созданный здесь, — образ, характерный для народной поэзии <...> Лес — это стихия, это множественность в единстве»²⁴⁴. В лесе и через лес Кольцов воссоздал масштаб пушкинского гения, и передал многоголосный хор русского народа, оплакивающего своего духовного богатыря. В письме А.А. Краевскому от 13 марта 1837 г. он писал: «Александр Сергеевич Пушкин помер; у нас его уже более нету!.. Едва взошло русское солнце, едва осветило широкую русскую землю небес вдохновенным блеском, огня животворной силой; едва огласилась могучая Русь стройной гармонии

²⁴⁴ Скатов Н. Поэзия Алексея Кольцова. Л., 1977. С. 20.

ей райских звуков; едва раздались волшебные песни родимого барда, соловья-пророка... Прострелено солнце»²⁴⁵.

Кольцовская поэзия не просто дополняла картину развития русской словесной культуры 1830-х годов, внося в нее краски демократизма и мелодии крестьянской жизни. В ней — пролог к открытиям Некрасова и Есенина, к феномену деревенской прозы 1960-х годов. Кольцовские новации в области русского стихосложения, его пятисложники, дактилические окончания, полурифмы или их отсутствие, нетрадиционные размеры, вмещающие в себе свойства народного и литературного стиха — всё это требует особого разговора и до сих пор объект споров современных стиховедов²⁴⁶.

Русская поэзия 1830-х годов — необходимое звено в общем процессе перехода от лирики пушкинской эпохи к поэзии Лермонтова.

²⁴⁵ Кольцов А.В. Сочинения. М., 1984. С. 199—200.

²⁴⁶ Об этом подробнее см.: Безубов А.Н. Метрика и строфика А.В. Кольцова // Русское стихосложение XIX в.: материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 329—354.

Русская проза 1830-х годов

Эстетические основы и жанровые разновидности русской повести

В 1835 г. в журнале «Телескоп» появилась статья еще молодого Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя», которая прежде всего констатировала очевидный факт русского историко-литературного процесса 1830-х годов: повесть стала «формой времени». Без нее, писал критик, «книжка журнала есть то же. что был бы человек в обществе без сапог и галстука...»²⁴⁷ Намечая путь русской повести к творениям Гоголя (речь идет о его сборниках «Арабески» и «Миргород»), Белинский называет имена его предшественников и современников: Александра Бестужева-Марлинского, Николая Полевого, Михаила Погодина, Владимира Одоевского, Николая Павлова. Круг этих имен, наверное, можно было бы расширить, включив в этот список Ореста Сомова, Антония Погорельского, Осипа Сенковского, Александра Вельмана. Но это ничего не меняет в общей картине, начертанной автором статьи. Белинский чутко уловил общие тенденции и перспективы развития русской словесной культуры: ее движение к поэзии действительности, к «реальной поэзии» и освоение новых возможностей прозы.

Жанр прозаической повести в литературе 1830-х годов имел свои корни в национальной традиции. С одной стороны — в сентиментализме, прежде всего в творческих поисках Н.М. Карамзина. Его «Бедная Лиза», «Марфа Посадница», «Наталья, боярская дочь», «Остров Борнгольм» определили направление поисков: открытие мира «чувствительного» героя, внимание к жизни маленького человека, расширение пространства исторической рефлексии. С другой стороны, генетически повесть была связана с поэзией: балладное творчество Жуковского, стихотворная повесть и роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»

²⁴⁷ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 271.

формировали новые нарративные стратегии, поэтику сюжета и типологию героя.

Показательно, что на первых порах очевидна установка на новеллистичность: острота сюжета, связанного с ситуацией мести, дуэли, похищения, роковой случайности и тайны, определяют атмосферу романтической повести, штампы которой так остроумно спародировал Пушкин в «Повестях Белкина». Новеллистический нарратив неотделим от поэтики фантастического. Известные шекспировские слова «Есть многое в природе, брат Горацио, что и не снилось нашим мудрецам» (вариант: «чего не придумала и Ваша философия»), неоднократно возникающие в произведениях и на страницах русской периодики, — обретают поистине мирозидательный характер. «Можно полагать, — замечает исследователь, — что именно с опытом фантастики, с ее расковыривающим воздействием на литературное сознание были первоначально связаны парадоксальность движения художественной мысли, дерзкая самостоятельность в отношении к любой системе правил, неограниченная широта объединений разнородного, вообще многие из важнейших качеств, присущих русской реалистической классике прошлого столетия»²⁴⁸.

Русская фантастическая повесть

Своеобразной сценой рождения философии русской фантастики становятся многочисленные прозаические циклы конца 1820-х — середины 1830-х годов. Достаточно назвать «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» А. Погорельского, «Вечер на Кавказских водах» А. Бестужева-Марлинского, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, «Повести Белкина» Пушкина, «Вечера на Хопре» М. Загоскина, «Вечера на Карповке» М. Жуковой, «Пестрые сказки» В. Одоевского и др. «Русские ночи» Одоевского стали итогом этих любопытных поисков русской прозы.

²⁴⁸ Маркович В.М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура: сборник научных трудов. Л., 1987. С. 164.

Названия многих циклов, говоря словами М.М. Бахтина, «хронотопичны». Но категория времени является здесь определяющей по сравнению с предшествующими и современными многочисленными «путешествиями», где первенствовало понятие «пространства». В романтических «Вечерах» и «Ночах» пространство более замкнуто, ограничено, ибо путешествие совершается внутри души. Ритмы времени: природного, исторического, космического — приобретают композиционную функцию. Повествование членится на вечера, в центре которых круг рассказчиков и их таинственные истории. Эвристическая ситуация разгадки тайн, их объяснения цементирует истории и их обсуждение, сближает литературные и внелитературные ряды повествования. Вхождение в текст обсуждений произведений современной философии и психологии, мистической литературы и экономических исследований формирует метафизическое пространство циклов. Проблема фантастического обретает благодаря этому сближению не просто характер «сказки» или «случая», но и статус философии жизни. Вопрос о свободе и необходимости, самостоянии человека в необычных жизненных ситуациях, споры о соотношении рационального и интуитивного, полезного и бесполезного — всё это вытекает из соединения фантастических историй и обретает свое развитие в их обсуждении.

Прозаические циклы способствовали через особую структуру «рамочной композиции» интеграции мысли, формировали своеобразную генерацию рассказчиков-героев, будущих русских фаустианцев Одоевского и «русских мальчиков» Достоевского, расширяли пространство этико-философской рефлексии. В одном из своих интервью Иосиф Бродский сказал: «Вкус к метафизике отличает литературу от беллетристики»²⁴⁹. Русские прозаические циклы эпохи романтизма в своем большинстве еще явления массовой беллетристики: слишком очевидна в них тенденция к занимательности, да и связь фантастических историй нередко шита белыми нитками. Но в лучших образцах жанра (Погорельский, Бестужев-Марлинский, Одоевский и, конечно же, Пушкин и Гоголь) очевидна установка на создание

²⁴⁹ Иностранная литература. 1997. № 5. С. 248.

новых художественных систем, важных для становления национального эпоса и романа. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и поэма Н.В. Гоголя «Мертвые души» — во многом следствие и итог поисков русских циклизаторов, ибо типология героя, природа авторского сознания, приемы повествования и характер композиции этих произведений — своеобразная «память жанра» в структуре уникальных жанровых образований.

Русская повесть в своих лучших образцах стремится к всеохватности бытия, к выявлению различных его модификаций. Исследователи русской повести, говоря о путях развития романтической повести первой трети XIX в., традиционно выделяют ее три разновидности: историческая, фантастическая и светская повесть. Не подвергая сомнению эту классификацию, пожалуй, в связи с активизацией прозаических циклов можно было бы говорить об особом месте и значении философской повести. Один из характерных представителей русской философской эстетики 1830-х годов Н.И. Надеждин еще в 1833 г. по поводу публикаций Одоевского в сборнике «Новоселье» писал: «...мы признаем в нем талант, весьма много обещающий для русской *философической повести*»²⁵⁰. Три традиционных разновидности русской повести отличаются прежде всего материалом и сюжетом. Философская повесть, выдвигающая в центр метафизические проблемы бытия и актуализирующая проблематику творчества и художника, формирует своеобразный метасюжет, где гены исторического, фантастического, светского сюжета включаются в общее пространство онтологических, антропологических и экзистенциальных проблем.

Русская историческая повесть и повести Бестужева-Марлинского

Историческая повесть актуализировала интерес русской культуры и общественной мысли к проблемам национальной

²⁵⁰ Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 344. *Курсив мой.* — А.Я.

истории в эпоху самосознания, рожденного в горниле Отечественной войны 1812 г. «История государства Российского» Н.М. Карамзина, идеи французской историографии эпохи Реставрации (сочинения Гизо, Минье, Баранта), феномен исторического романа «шотландского чародея» Вальтера Скотта способствовали становлению исторической повести как формы времени. Не случайно у истоков этого жанра в 1820-е годы был Александр Бестужев-Марлинский. Белинский справедливо назвал его «зачинщиком русской повести»²⁵¹. Его цикл так называемых «ливонских повестей»: «Замок Венден» (1823), «Замок Нейгаузен» (1824), «Ревельский турнир» (1825), «Кровь за кровь» (1825) — органично вписывается в общее русло декабристского историзма. Главное в этих произведениях — апофеоз храбрости, рыцарской отваги, борьбы против тирании во всех видах. На фоне ливонских сюжетов постоянно возникает тема русской вечевой демократии, связанная с образами древнего Новгорода и Пскова. «Спеши, куда зовет тебя долг гражданина»²⁵² — эти слова из новгородской повести «Роман и Ольга» передают общий дух и настроение исторических повестей Бестужева. И позднее ссыльный Бестужев, публиковавшийся под псевдонимом Марлинский, в своих «кавказских повестях», среди которых особой популярностью пользовались «Аммалат-Бек» (1832) и «Мулла Нур» (1836), верен пафосу героики, что в атмосфере эпохи безвременья 1830-х годов приобретало особый общественный смысл. Вместе с тем ливонские и кавказские повести Бестужева-Марлинского были важным этапом в воссоздании местного колорита. Исторические сюжеты, вписанные в пространство Древней Руси, Ливонии, Кавказа, наполнялись малоизвестными этнографическими и фольклорными реалиями, способствовали через новеллистические ситуации любви, предательства, мести, борьбы за честь и справедливость расширению мира вечных человеческих чувств. «Теперь история не в одном деле, но и в памяти, в уме, на сердце у народов»²⁵³ — эти

²⁵¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 272.

²⁵² Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения: в 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 57.

²⁵³ Там же. Т. 2. С. 416.

известные слова Бестужева-Марлинского из его рецензии на роман Н. Полевого «Клятва при гробе господнем. Русская быль XV века», опубликованный в 1833 г., сконцентрировали в себе эстетические принципы его исторической прозы. Он попытался «очеловечить» во многом новый для русской литературы жанр, раскрывая историю «домашним образом».

Не менее значим был его вклад в развитие светской повести. В стиле его повестей ощущается сочетание двух контрастных стихий: «метафизического» стиля авторского повествования и речей романтических героев и бытового стиля картин светской жизни. Его повести намечали столь важный для литературы 1830-х годов вариант «героя нашего времени».

В основе светской повести лежит любовно-психологическая драма, развитие которой связано со светской средой. «Свет» выступает здесь в роли репрезентанта жизни, в которой искажены многие нравственные понятия, где подавлены под гнетом предрассудков естественные человеческие чувства. Наружный блеск и внутреннее ничтожество светской жизни раскрыты в повестях Марлинского почти с фотографической точностью, что позволяет назвать их своеобразными «физиологиями света».

Вместе с тем выдвижение в центр сюжета нравственных проблем личности придает этим произведениям общественный смысл. Две светские повести Марлинского — «Испытание» (1830) и «Фрегат «Надежда»» (1833) — показательны в этом отношении. Две сюжетные линии первой повести: Алины Звездич и Стреминского, Гремина и Ольги — раскрывают романтическую концепцию взаимоотношения личности и общества. Испытание, которое с помощью своего друга Валериана Стреминского устраивает Алине Николай Гремин, оборачивается преображением всех героев. Вопреки всем светским предрассудкам, проявившимся и в самом испытании любви, и в дуэли, поведение Ольги, сестры Стреминского, полюбившей Гремина, — торжество естественных человеческих чувств. В финале повести герои демонстрируют возможность жить по чести и совести вопреки лживой морали света. Наверное, можно упрекнуть автора повести в сюжетных натяжках и некотором мелодраматизме, но важнее другое — стремление Марлинского внедрить в русскую

повесть материал реальной жизни, заинтересовать читателя нравственными проблемами личности.

Сюжет второй повести более драматичен и лишен счастливого конца. Отдавшись во власть охватившей страсти, герои не только преступают какие-то правила общественного поведения, но и нарушают законы долга и чести. Правин ради свидания с Верой оставил в шторм без управления свой фрегат. Вера ради любви к Правину разрушила свою семью. Жестокая расплата — раскаяние и смерть героев — обостряет проблему личной ответственности человека за свои поступки. Символический подтекст повести, обозначенный в образах-концептах: Вера — Надежда — Любовь, проявляет психологию поведения героев, их нравственную природу.

Стиль повестей Марлинского обнаруживает характерные особенности их поэтики. Это «быстрые» повести. Их новеллистическая основа: ситуации переодевания, дуэли, случайностей — активизирует внимание и интерес читателя. Еще Белинский говорил о многочисленных «натяжках» в сюжете и слоге его повестей: «...у г. Марлинского каждая копейка ребром, каждое слово завитком»²⁵⁴. Многочисленные сравнения, метафоры, каламбуры, эпиграмматические обороты создают цветистость стиля, так называемые «марлинские капли». Но одновременно они демонстрируют остроумие писателя, его стремление передать живую речь персонажей, выявить ее связь с современными проблемами. Одним словом, как и исторические повести, светские повести Марлинского открывали новые возможности повествования, рождали новые мотивы и сюжеты, обозначали связь истории и современности.

О повестях В.Ф. Одоевского

Путь В.Ф. Одоевского от «Пестрых сказок» (1833) к «Русским ночам» (1844) вбирает в себя общий процесс развития русской повести 1830-х годов. Фигура Ирины Модестовича Гомо-

²⁵⁴ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 84.

зейки, «магистра философии и члена разных ученых обществ», в «Пестрых сказках» не просто образ мистифицированного рассказчика, но и существенный миромоделирующий фактор. Можно говорить о своеобразном автофилософском характере этого героя-повествователя, о его фаустианстве. Герою Одоевского, «издержавшему всю свою душу на чувства», обремененному «многочисленным семейством мыслей», изначально присущ интерес к «странным наукам» и «странным людям». Он ратует за «широкое поле для воображения», любит «ломать голову над началом вещей и прочими тому подобными нехлебными»²⁵⁵. Гетевский Фауст как выразитель и носитель идеи неустанного поиска уже в своих первых программных монологах выступает в защиту того, что «превыше повседневных нужд».

В этом контексте само заглавие книги Одоевского наполняется важным эстетическим смыслом. Слово «сказка» из жанрового подзаголовка переходит в сферу содержания, жизненной философии. За маской сказочника скрываются рефлексия о жизни (сказки рассказаны «с красным словцом»), ирония и гротеск («И всё мне кажется, что я перед ящиком с куклами...»), моралистический намек («Вот вам и нравоучение»). Один из теоретиков немецкого романтизма в своих «Фрагментах» особое внимание уделяет именно сказке. «Сказка, — писал он, — есть как бы канон поэзии. Всё поэтическое должно быть сказочным»²⁵⁶. Определение «пёстрые» могло восходить к творениям античного писателя, представителя «второй софистики» Элиана, автора «Пестрых рассказов», где рассказы о природе и исторических событиях сопровождались философской рефлексией и имели дидактическую установку. Одоевский был знаком с этими сочинениями и не мог пройти мимо нарративных установок их авторов. В мире его «пестрых сказок» соседствуют аллегории, притчи, гротески. Под эгидой «магистра философии» Ириней Модестовича Гомозейки они сопрягаются в некое метафизическое единство. Образ реторты, стеклянной тюрьмы, тема жи-

²⁵⁵ Одоевский В.Ф. Пестрые сказки. Издание подготовила М.А. Тургеева. СПб., 1996. С. 7.

²⁵⁶ Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 133.

вого и мертвого, философия бессмысленного существования: «Живешь, живешь, нарахтишься, нарахтишься, жить — не живешь, смерти не знаешь, умрешь — и что же останется? сказать стыдно»²⁵⁷ — во всем этом Одоевский открывает философский подтекст русской повести 1830-х годов.

Его последующие повести, ставшие достоянием русских журналов, за фантастическими сюжетами выявляли природу двоемирия и раскрывали характер современного человека. Многообразны формы и пути поиска идеального начала в повестях Одоевского. Повести о художниках соседствуют с мистико-аллегорическими историями о связи человека с миром алхимии и кабалистики, с помощью которых вызываются «стихийные» или «элементарные» духи. «Последний квартет Бетховена», «Себастьян Бах», «Импровизатор», «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi», «Живописец» — каждая из этих повестей 1830—1839 гг. актуализировала проблему творческого дарования и его взаимоотношения с окружающей жизнью. «Сильфида», «Саламандра», «Косморама» раскрывали историю встречи и общения человека с таинственными явлениями и стихийными духами, его борения за сохранение собственной души. В центре одной их характерных повестей «Сильфида», имеющей подзаголовок «Из записок благоразумного человека», — жизнь и судьба молодого дворянина Михаила Платоновича. Эпистолярная форма позволяет писателю проникнуть во внутренний мир героя, который, увлекшись чтением сочинений мистиков, алхимиков и кабалистов, пытается вызвать духа воздушной стихии — Сильфиду. С помощью перстня, опущенного в хрустальную вазу с водой, сквозь которую пропускается солнечный луч, ему удастся увидеть созданное из солнечных лучей воплощение прекрасной женщины и проникнуть «в другой, новый, таинственный мир». Общение с Сильфидой, ее рассказы о царстве добра и красоты, их взаимная любовь преображают героя. Его записки в журнале — прорыв в мир высокой поэзии. Вместе с таинственной Сильфидой Михаил Платонович совершает путешествие в это новое для себя пространство. Рефреном звучащие слова: «За

²⁵⁷ Одоевский В.Ф. Пестрые сказки. СПб., 1996. С. 15.

мной, за мной... Есть другой мир, новый мир...» словно вырывают героя из привычной колеи жизни, возвышают его душу. Но женитьба, вмешательство тестя, лечение мечтателя бульонными ваннами возвращают его в русло обыкновенной жизни. Он сделался «совершенно порядочным человеком: завел псарную охоту, поташный завод, плодопеременное хозяйство <...>; здоровье у него прекрасное, румянец во всю щеку и препорядочное брюшко <...> говорят, что он немножко крепко пьет с своими соседями — а иногда даже и без соседей; также говорят, что от него ни одной горничной прохода нет...»²⁵⁸ В постскриптуме к этой истории герой неожиданно именуется Платоном Михайловичем, и вряд ли это можно считать случайной оговоркой. Имя древнегреческого философа-идеалиста возникает как вариант возможной судьбы русского героя, предавшего свое предназначение и превратившегося в живого мертвеца. Эта тема получит свое воплощение в замечательной повести «Бригадир», которую не без оснований будут сопоставлять со «Смертью Ивана Ильича» Л.Н. Толстого.

Многие из повестей Одоевского впоследствии войдут в его итоговую книгу «Русские ночи» и станут объектом рефлексии «русских мальчиков» — Ростислава, Виктора, Вячеслава и Фауста. Их обсуждения прочитанных историй, дух фаустианства расширяют метафизическое пространство русской повести, намечают ее генетическую связь с русским романом второй половины XIX в.

Русский исторический роман и традиция Вальтера Скотта

Но 1830-е годы ознаменовались и рождением нового русского романа, в центре которого были прежде всего проблемы национальной истории. Русский исторический роман стал поистине формой времени. Еще в 1827 г. Пушкин предпринимает опыт подобного романа. Его «Арап Петра Великого» не был закончен

²⁵⁸ Одоевский В.Ф. Сочинения: в 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 126.

и полностью напечатан, но чутье Пушкина как всегда было безупречно. Именно он проложил дорогу для бурного всплеска этого жанра на рубеже 1820—1830-х годов. В конце 1829 г. явился «Юрий Милославский» М.Н. Загоскина. В 1830 г. был опубликован «Димитрий Самозванец» Ф.В. Булгарина. В 1831-м вышел еще один роман Загоскина — «Рославлев». В 1831—1833 гг. — «Последний Новик» И.И. Лажечникова, «Стрельцы» К.П. Масальского, «Клятва при гробе господнем» Н.А. Полевого, «Кощей Бессмертный» А.Ф. Вельтмана. В 1835-м — «Ледяной дом» Лажечникова. Наконец, в 1836 г. на страницах «Современника» появилась «Капитанская дочка» Пушкина.

Определялся не только круг авторов, но и репертуар исторических имен, эпох и тем. Рождался и формировался некий жанровый архетип. История русской общественной жизни 1830-х годов сама диктовала темы и настроения. Внезапная смерть Александра I и неожиданное вступление на престол Николая I, восстание декабристов, эпоха безвременья, холерные бунты, польское восстание и его подавление, отзвуки французской революции 1830 г. и как следствие всех этих бурных событий — интерес к эпохе смуты и самозванства, к проблеме раскола нации. Идеи национального самосознания и поиск общего пути, русской идеи носились в воздухе.

«История государства Российского» Карамзина, «Думы» Рыльева, «Борис Годунов» Пушкина были идейными и творческими ориентирами в выработке концепции русского исторического романа. И еще — мощный поэтический тайфун, связанный с именем Вальтера Скотта. «Это пища ума»²⁵⁹, — писал Пушкин брату в ноябре 1824 г. и просил прислать ему «Walt<er> Scott!» Только за 1827—1829 гг. было переведено 16 романов «шотландского чародея»²⁶⁰. Эстетика вальтерскоттовского романа диктовала следующие правила:

1) развернутые экскурсы в историю, очерки эпохи;

²⁵⁹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. XIII. С. 121.

²⁶⁰ Подробнее см.: Левин Ю.Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975. С. 5—67.

2) особое внимание к археологическим и этнографическим подробностям: изображение местности, костюмов, поз, обычаев («местный колорит»);

3) органичное взаимодействие в сюжете исторических и вымышленных героев;

4) опора на мемуарные принципы повествования (семейная хроника);

5) изображение жизни частных людей и любовной интриги в исторической перспективе («домашним образом»);

6) выдвижение в центр повествования молодого героя и раскрытие процесса его духовного развития в контексте истории;

7) занимательность интриги: хороший романист должен «заставить читателя забыть, думать, что он живет, действует вместе с героями»;

8) наконец, умение уловить общечеловеческие чувства за историческим колоритом. Отсюда — внимание к характерам и страстям, которые «свойственны людям на всех ступенях общества и одинаково волнуют человеческие сердца, бьется ли оно под стальными латами 15-го века, под парчовым кафтаном 18-го или под голубым фраком и белым канифасовым жилетом наших дней».

Каждое из этих правил получало оригинальное художественное преломление в творчестве русских романистов, но их внимание к урокам «дедушки нашего Вальтера Скотта» (как называл его автор «Ледяного дома») не прошло бесследно. Исторические романы вызывали живой интерес читателя.

Роман М.Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»

Зимой 1829—1830 г. русская публика захлеб читала «Юрия Милославского» Михаила Николаевича Загоскина, свой первый исторический роман, своеобразный русский бестселлер. Восторженные отзывы о нем Жуковского, Пушкина, Полевого свидетельствовали о том, что роман не просто удался, а явился насущной общественной и литературной потребностью. «Поздравляю публику с одним из лучших романов нашей эпохи», —

писал Жуковский. О популярности романа в массовом сознании говорит замечательный ответ героя гоголевского «Ревизора» Ивана Александровича Хлестакова на вопрос Анны Андреевны: «Так, верно, и Юрий Милославский ваше сочинение?» — «Да, это мое сочинение».

Роман имел двойное заглавие — «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году». И в этой двухсоставности названия — ключ к пониманию его содержания и поэтики. То, что в заглавии обозначена суть нарративной эстетики, подтверждает следующий роман Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831). Эстетическая установка обоих романов определяет, во-первых, связь вымышленного (история героя) и документального (историческая эпоха); во-вторых, акцентирует национальное содержание исторического романа, его «русскость»; в-третьих, фиксирует интерес к истории нравов определенной исторической эпохи, судьбоносной для русской нации.

В первом романе Загоскина это проявилось в наибольшей степени. История жизни молодого Юрия Дмитриевича Милославского, вымышленного героя, дана на фоне, в соотношении с событиями смутного времени. Очерк эпохи, открывающий роман, лаконичен, но в нем — нерв всех описываемых событий. «Никогда Россия не была в столь бедственном положении, как в начале 17-го столетия: внешние враги, внутренние раздоры, смуты бояр, а более всего совершенное безначалие — всё угрожало неизбежной гибели земле русской»²⁶¹ — уже первое предложение выявляет атмосферу русской смуты, экстремальности происходящего и протягивает нити к одному из характерных памятников древнерусской культуры — «Слову о гибели Русской земли», которое, по словам Д.С. Лихачева, «плач и слава одновременно <...> оно посвящено <...> всей Русской земле — ее былой красоте и богатству»²⁶².

²⁶¹ Загоскин М.Н. Сочинения: в 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 35. В дальнейшем все ссылки на это издание даются непосредственно в тексте, с указанием страницы в скобках после цитаты.

²⁶² Лихачев Д.С. Введение к чтению памятников древнерусской литературы. М., 2004. С. 99.

Образ Русской земли как миромоделирующий фактор исторического романа заявлен автором «Юрия Милославского» сразу же после исторического очерка. Переход к сюжетному повествованию: «В эти-то смутные времена, в начале апреля 1612 года, два всадника медленно пробирались по берегу луговой стороны Волги» (36) — намечает взаимосвязь времени и пространства, смутных времен и русских просторов. Волга-матушка, степь, свист бури, снежная равнина, ветер, путь-дорога, встреча в метели с незнакомцем, запорожским казаком Киришей, его песня, начинающаяся словами «Гой ты море, море синее! Ты разгулье молодецкое!», вопрос Юрия Милославского «А разве мы одни теперь в дороге?» (36—43) — за всем этим разнообразием образов, мотивов, мелодий возникает своеобразная картина эпохи и образ русского мира. И на протяжении всего романа уже не исчезнет образ пути-дороги как символа блуждания, утрат, обретения, поиска и надежд. Почти каждая глава романа имеет географический тоpos и дорожный сюжет. «Деревушка, в которую въехали наши путешественники, находилась в близком расстоянии от зимней дороги...» (43), «Дорога, по которой ехал Юрий <...> извиваясь с полверсты по берегу Волги, вдруг круто повернула налево...» (66), «Путешественники стали держаться левой стороны; хотя с большим трудом, но попали наконец на прежнюю дорогу...» (158) — эти и многие другие примеры формируют онтологический образ Руси в пути, типологию русского путешественника.

Действие романа разворачивается то на разбойничьих дорогах, то на постоялом дворе, то на площади в Нижнем Новгороде, то в селе, то в боярской вотчине, то в монастыре, то в Муромском лесу, то в Москве, то в Троицкой лавре. И везде — борение страстей вокруг проблемы России и ее исторического пути.

Антропологическим воплощением этого образа становится русский человек. Общее, что сближает героев и цементирует действие, — русские чувства, не менее значимые и по прошествии веков: любовь к отечеству, благочестие, отчаянная храбрость, терпение в невзгодах. «Русский человек на том и стоит: где бедовое дело, там-то удаль свою показать»; «русский человек в случае нужды готов довольствоваться куском хлеба», «мы,

русские, привыкли к внезапным переменам времени», «радушные, природный ум, досужество, сметливость и русский толк» — все эти афоризмы романиста составляют своеобразную книгу о русском национальном характере. Еще современный критик констатировал: «Загоскин первый угадал тайну писать русских с натуры»²⁶³. И это замечание Н.И. Надеждина имеет важный методологический смысл для понимания проблематики и поэтики «Юрия Милославского». В атмосфере споров о народности в литературе, о национальном характере и русской идее Загоскин попытался на историческом материале, используя основные открытия исторического романа вальтерскоттовского типа, выявить своеобразие русской жизни и русской истории через русские типы.

Нравоописательные картины, связанные с изображением лежеколдуна Архипа Кудимовича, описание деревенской свадьбы, пира в замке боярина Кручины-Шалонского, площадные (формирование народного ополчения в Нижнем Новгороде) и батальные (сражение с поляками в Замоскворечье) сцены позволяют Загоскину показать представителей разных слоев русского общества в эпоху смуты. Перед нами проходят именно Русские в 1612 г. Здесь и представители боярства, раздираемого интригами и личными выгодами, и разбойники с больших дорог, и духовенство, и организаторы народного ополчения — князь Дмитрий Пожарский и купец Козьма Минин, и польские паны.

Попытка создать русский национальный тип отчетливо обозначилась в образе запорожца Кирши. Его находчивость, смекалка, верность идеям свободы, бесшабашность, глубинная связь с фольклором делают его своеобразным пришельцем из русской волшебной сказки. Не случайна перекличка его имени с составителем первого сборника русских былин, баллад и песен, опубликованного в начале XIX в. — «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», которого считали «козаком». Само сочетание «козак Кирша Данилов» стало устойчивым к этому времени. Подобно своему историческому предку запорожец Кирша из романа Загоскина входит в пове-

²⁶³ Телескоп. 1831. № 14. С. 226.

ствование с удалой песнью «Гой ты море, море синее!». Именно он заявляет и последовательно развивает в романе тему воли и патриотизма. «Нет, господин честной, запорожцы — люди вольные и служат тому, кому хотят. <...> Нет, господин честной, не пановать над Москвою этому иноверцу. Дай только русским опериться!» (42—43). И в этом смысле он становится поистине «вожатым» молодого Юрия Милославского, не только помогая ему в сложных житейских ситуациях, но и формируя его жизненную позицию.

Колоритен образ слуги Юрия Милославского Алексея и юродивого Мити. До высот русского богатырства поднимается фигура бунтаря и удальца Федьки Хомяка, преодолевающего на своем пути к воле все препятствия. Замечательна в этом отношении сцена на берегу Волги, когда Федька Хомяк по льдинам перебегают реку.

Русский мир и русские люди определяют атмосферу повествования, нарративные установки автора. И в небольших исторических экскурсах, и в специальных «Исторических замечаниях», завершающих текст романа, Загоскин акцентирует идею «народной войны 1612 года», образ «эпохи *возрождения* России» (279). Опираясь на исторические источники («Историю государства Российского» Н.М. Карамзина, сочинения В.Н. Татищева, Ф.И. Круга, Г.-Ф. Миллера, Адама Олеария, Г.П. Успенского), он стремится расширить документальную основу своего сочинения, подчеркнуть связь документа и вымысла, «археологии» и психологии.

Своеобразным репрезентантом этой авторской позиции становится образ центрального героя сюжета и главного героя-идеолога Юрия Дмитриевича Милославского. Именно его тяжкий путь познания и духовного прозрения раскрывает историю домашним образом, «осердечивает» ее. Представитель старого боярского рода, оставшись сиротой, он совершает политическую ошибку. Доверившись сыну польского короля Владиславу, он присягает ему, считая, что это спасет Россию. Проблема самоопределения и выбора юноши соотносится с историей его драматической любви к дочери боярина Тимофея Кручины-Шалонского Анастасии.

Герой проходит нелегкие этапы жизненного пути. Его встреча с предателями-боярами, их коварство и заключение в темницу, раскаяние через иночество, участие в битвах — всё это открывает ему глаза. Спасение Анастасии и вынужденное венчание, а затем долгий и счастливый брак, рождение сына, смерть в один день определяют его личную судьбу. Загоскин показывает путь героя к вечным ценностям национальной жизни, его приобщение к идеям подлинного патриотизма. Любовный сюжет неотделим от сюжета жизненного пути героя, хотя элементы случайности и счастливых совпадений облегчают судьбу героя. И все-таки общая концепция взаимодействия духовной жизни личности с историей определяет и авторскую позицию, и характерные особенности исторического повествования. Герой не случайно постоянно называется «наш путешественник». Его сюжетное путешествие по дорогам России соотносится с духовным путешествием, процессом возвышения его души. Это поистине духовный травелог, но в координатах русской истории 1612 г.

Соотношение исторического и личного сюжетов обнажает столь важную для автора идею единения нации в период смуты. Путь героя к национальной идее — главное в сюжете. Если последовательно обозначить основные сюжетные ситуации: встреча в метели с незнакомцем, оказывающим впоследствии ряд услуг (встреча с Киршей), ссора на постоялом дворе (Юрия Милославского с паном Копычинским), пир в феодальном замке (в хоромах боярина Кручины-Шалонского), нападение разбойников, пленение героя, заточение его в подземелье, подслушанный разговор, дающий возможность предотвратить замыслы тайных врагов, то нетрудно найти им аналогичные сцены в романах Вальтера Скотта «Уэверли», «Шотландские пуритане», «Роб Рой», «Айвенго», «Квентин Дорвард». Но Загоскину удалось эти традиционные сюжетные ходы связать с национальным содержанием, с русскими нравами. Русская смута 1612 г. и путь русского героя — вот что сделало роман Загоскина первым русским историческим романом.

Автор чутко осознал связь вальтерскоттовской традиции с национальным содержанием. Опираясь на принципы изображения истории домашним образом, раскрытия духовного пути ге-

роя в пожаре истории, выявления нравов и быта эпохи, Загоскин сделал идейным и философским центром романа — национальную идею и образ коллективного сознания — Русских в 1612 г. Сам автор почти не выходит в мир современности, но язык его произведения, идея объединения нации в смутные времена эту связь обнаруживают.

Роман И.И. Лажечникова «Ледяной дом»

Другое направление русского исторического романа связано с именем Ивана Ивановича Лажечникова (1790—1869). Его самый известный роман «Ледяной дом» появился в 1835 г. О том, как было встречено читателями это произведение, В.Г. Белинский писал: «Первые издания «Новика» и «Ледяного дома» были не раскуплены, а расхvatаны, и скоро потребовались вторые издания». В 1838 г. «Ледяной дом» вышел вторым изданием.

Историческая эпоха, к которой обратился Лажечников, не просто смута, а эпоха реакции и всеобщего страха. Время дворцовых переворотов, последовавших после смерти Петра I, ознаменовалось в 1730—1740-х годах царствованием Анны Иоанновны. Но по существу власть этой курляндской герцогини была номинальной. Бироновщина — так в русской истории обозначили этот период всевластия фаворита и любовника императрицы сына курляндского помещика Бюрена — Эрнеста Иоанна Бирона. Окруженный выходцами из остзейских земель, почти не владея русским языком, он проводил жестокую, антинациональную политику. Атмосфера страха, связанная с появлением тайной полиции и многочисленных шпионов, буквально парализовала жизнь русского общества. Лозунг бироновщины «Слово и дело!» передавал ситуацию преследования каждого, кто посмел неосторожно проронить крамольное слово. Сибирь, каторга, палач, застенки тюрьмы — реальное воплощение «дела». Уже на первых страницах романа зримо воссоздана картина этой жизни: «Только что умолкли языки в колоколах, возвестившие конец обедни, все богомольцы, по одиночке, иного по двое, идут домой, молча, поникнув головою. Разговаривать на улицах не смеют: сейчас

налетит послушник, переведет беседу по-своему, прибавит, убавит, и, того гляди, собеседники отправляются в полицию, оттуда и подалее, соболей ловить или в школу заплочного мастера». Так Лажечников с помощью эвфемизмов передает путь в Сибирь и в руки палача.

Со страниц романа, появившегося через десять лет после декабристского восстания, веет памятью о тех событиях и о судьбе его участников. Не случайно, как будет показано ниже, возникает в подтексте «Ледяного дома» образ одного из повешенных — поэта К.Ф. Рылеева. Около 50 эпиграфов, восходящих к памятникам русского фольклора, к произведениям Крылова, Жуковского, Пушкина, ссыльного Бестужева-Марлинского, казненного Рылеева, воссоздают дух времени и его поэтический колорит.

Лажечников не пытается осовременивать историю. Сама история и эпоха бироновщины рождают всякого рода ассоциации. Символ воссозданной романистом эпохи — ледяной дом. Именно в нем сконцентрированы образы холода, бессердечия, жестокости. От ледяной статуи казака Горденко, с которым жестоко расправился Бирон, до свадьбы шута Кульковского, организованной императрицей в специально построенном для этой забавы ледяном доме, — последовательно реализуются и обретают плоть жизни эти образы-символы.

Праздник во дворе кабинет-министра Волынского, собравший представителей всех народов России и восходящий к эпиграфу из поэмы А.С. Пушкина «Братья-разбойники»: «Какая смесь одежд и лиц, // Племен, наречий, состояний!», вводит уже в первой главе тему национального самоопределения и связан с образом центрального героя романа — Артемия Петровича Волынского. Жизнь и судьба этого реального исторического деятеля определяют нарративные стратегии Лажечникова. В отличие от Загоскина репрезентантом эпохи у него становится не вымышленный персонаж (Юрий Милославский), а известный в русской истории герой. Автор «Ледяного дома» раскрывает эпоху в борении страстей, идей, характеров. Как и Бирон, Волынский близок к императрице, и он пытается донести до нее свои патриотические идеи. Он добивается свидания с ней: «Вскоре потребовали Волынского во дворец. Тут имел он уж случай раз-

вернуть пред государыней со всем усердием верноподданного и горячностью истинного патриота картину ужасных зол, которыми Бирон отягчил Россию...» (ч. IV, гл. VI). Лажечников воссоздает, идеализируя своего героя, образ истинного патриота, борца за правду и национальные интересы России.

Его страстный монолог (ч. I, гл. V): «Как? Из того, что я могу навлечь на себя немилости, пожалуй — ссылку, казнь, что я могу себя погубить, смотреть равнодушно на раны моего отечества, слышать без боли крик русского сердца, раздающийся от края России до другого!.. система доносов и шпионства, утонченная до того, что взгляд и движения имеют своих ученых толмачей, сделавшая из каждого дома Тайную канцелярию, из каждого человека — движущийся гроб, где заколочены его чувства, его помыслы; расторгнутые узы приязни, родства, до того, что брат видит в брате подслушника, отец боится встретить в сыне оговорителя; народность, каждый день поруганная; Россия Петрова, широкая, державная, могучая — Россия, о Боже мой! Угнетенная ныне выходцем, — этого ли мало, чтоб стать ходатаем за нее пред престолом ее государыни?..» — не случайно вызывал в памяти современников стихотворение Рылеева «Голова Волынского, или Видение императрицы Анны», которое не было напечатано при жизни поэта, но было прочитано на заседании «Вольного общества любителей российской словесности» 16 декабря 1822 г. и распространялось в списках. Словно закрепляя в памяти читателей память о Рылееве, автор «Ледяного дома» совершает беспрецедентный шаг: избирает эпиграфом к завершающей главе романа стихи крамольного поэта, упоминание имени которого было запрещено, из думы «Волынский»:

Сыны отечества! в слезах
Ко храму древнего Самсона!
Там за оградой, при вратах
Почиет прах врага Бирона.
Отец семейства! приведи
К могиле мученика сына!
И закипит в его груди
Святая ревность гражданина!

Вся история казни Волынского в этом контексте обретала современный подтекст.

Исторические лица в романе Лажечникова лишены подлинного историзма. Еще Пушкин предсказал автору «Ледяного дома», что исследования будущих историков обнаружат несоответствие образов Лажечникова исторической истине. Смягчен образ императрицы: в романе она выглядит более сомневающейся и даже скорбящей о невинно казненном Волынском. Карикатурно выглядит в романе образ замечательного русского поэта, автора «Тилемахиды» В.К. Тредиаковского. Но безволие и равнодушие Анны Иоанновны, атмосфера вечных забав (обилие шутов, собачек, наушников) воссоздают главное: ситуацию смуты в умах и душах русского общества. Лажечников впервые в истории русской словесной культуры (и в этом отношении его «Ледяной дом» — продолжение и развитие концепции пушкинского «Бориса Годунова») с такой силой передал кризис власти, ситуацию безвременья русской истории.

Как уже было сказано, в отличие от Загоскина Лажечников делает центральным героем не вымышленное лицо, а исторический характер. Но зато вымышленной оказывается его биография. Не случайно автор «Ледяного дома» меняет фамилии даже у исторических сподвижников Волынского: вместо Хрущов — Щурхов, Еропкин превращается в Перикина, Мусин-Пушкин — в Сумина-Купшина, де ла Суда — в Зуду. Историческое и вымышленное сплетено, и Лажечников, следуя традиции Вальтера Скотта (в романе говорится прямо о «дедушке нашем Вальтере Скотте»), «одомашнивает» историю, заботится об увлекательности повествования.

В этом отношении показательна история любви Волынского и прекрасной молдавской княжны Мариорицы. Вокруг их любви заплетается причудливый, наивный и двойственный сюжет романа: любовная интрига тесно переплетена со столкновением политического характера. Эта двусторонность сюжета столь отчетлива, что можно говорить о двух сюжетах — любовном и политическом. Борение чувств любовника и гражданина, восходящее к классицистическому конфликту чувства и долга, личного и общественного, способствует мелодраматизации повество-

вания. История цыганки Мариулы восходит к сюжету романа Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы». Вставные истории нередко тормозят действие. Но, несмотря на эти неизбежные просчеты русского романиста, в произведении удалось выявить сущность эпохи, увидеть ее переключки с современностью. Мелодраматизм и некоторые длинноты подчинены авторской установке — с максимальной полнотой и силой передать трагизм эпохи бироновщины, времени безвластия и ледяного дома. Финальные сцены романа вновь возвращают память читателя к этому символу. Вот два последних абзаца «Ледяного дома»:

«Ледяной дом рухнул; уцелевшие льдины развезены по погребам.

В доме Волынского, прежде столь шумном и веселом, выл ветер.

Народ говорил, что в нем поселился дух...

Когда растаял снег, на берегу Невы оказался весьма хорошо сохранившийся труп человека с бритой головой и хохлом... Под смертной казнью запрещено было говорить об этой находке»...

Такова история развития русской прозы 1820—1830-х годов. Ее движение от повести к историческому роману было прихотливо, но вместе с тем отчетливо выявляло общие тенденции русской литературы. Пришла эпоха прозы и поэзии действительности. Идет мучительный поиск нового стиля, отвечающего идеям национального искусства. «Чужое» и «свое» взаимодействуют, определяя формы времени и дух времени. На этом фундаменте вырастают открытия гениев русской литературы — Пушкина, Лермонтова, Гоголя.

Творчество М.Ю. Лермонтова (1814—1841)

В истории русской словесной культуры, да и в истории русского общественного сознания Лермонтов — фигура уникальная, парадоксальная и глубоко историческая. Во-первых, «юноша-гений», как нередко будут его называть (а он действительно прожил неполных 27 лет; 1814—1841), оставил такое творческое наследие, которое сопоставимо с пушкинским, учитывая тот факт, что Пушкин прожил на 10 лет больше. Более 400 стихотворений, около 30 поэм, 6 драм и несколько прозаических опытов, в том числе великий русский роман «Герой нашего времени» — вот его творческое наследие за каких-то неполных 14 лет (первые стихотворные опыты датируются 1828 г.). Во-вторых, сам склад лермонтовской личности, глубоко противоречивой, трагической, природа его дарования, не укладывающегося в общепринятые представления о гармонии, гуманизме, национальной традиции, превращали поэта в загадку, психологический феномен и рождали в жестоких спорах о нем характеристики-клише: «герой безвременья», «поэт сверхчеловечества», «русский ницшеанец», «демоническая натура», «расколота и измученная душа» и т.д. В-третьих, один из авторитетнейших и, пожалуй, лучших исследователей Лермонтова, стоявший у истоков научного издания его сочинений Б.М. Эйхенбаум еще в 1923 г. в книге «Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки» неоднозначно заявил: «Подлинный Лермонтов есть Лермонтов *исторический*»²⁶⁴.

И это указание методологически важно. Вхождение Лермонтова в русскую литературу на рубеже эпох, в атмосфере «исторического надлома», его поэтическое самоопределение после смерти Пушкина потребовало существенного сдвига не только в системе мышления как мировоззренческого понятия, но и в поэтическом мышлении. «Лермонтов, — писал Эйхенба-

²⁶⁴ Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 143. *Курсив автора.*

ум, — ослабил те формальные проблемы, которые волновали поэтов старшего поколения (проблемы главным образом лексики и жанра), и сосредоточил свое внимание на другом — на усилении выразительной энергии стиха, на придаче поэзии эмоционально-личностного характера, на развитии поэтического красноречия»²⁶⁵. В присутствии Гоголя и в атмосфере бурного развития прозы сам поэтический стиль обретает большую «содержательность», прозаичность и вместе с тем формальную свободу. Работа по разрушению жанровых канонов, начатая еще в пушкинскую эпоху, не только продолжается, но и обретает сознательный, целенаправленный характер. Лермонтов раздвигает само пространство лирической рефлексии, возведя ее до уровня эпохальных проблем. Отсюда — романский потенциал его лирики: от «лирического романа собственной судьбы» в ранней поэзии он идет к лирическому роману эпохи.

Наконец, далеко не случайно любой разговор о Лермонтове, о его творчестве и поэтической судьбе рождает историко-литературную и общекультурную параллель: Пушкин — Лермонтов. Приняв, что называется, эстафету русской поэзии из его рук, совершив обряд посвящения в национальные поэты своим «подвигом честного человека» — стихотворением «Смерть поэта», Лермонтов не Пушкин, он «другой». Не только он человек другого времени, другой судьбы, другого мировосприятия, но прежде всего он поэт другого стиля. «Школа гармонической точности», которая сформировалась вокруг Пушкина и в его присутствии, сменялась не «школой» (Лермонтов чаще находился в одиночестве), а направлением негармонической искренности, своеобразного поэтического экспрессионизма, когда поток сознания — «серия вспышек», «фиксация мгновенного поэтического переживания»²⁶⁶ — не формотворчество, а способ взорвать привычное гармоническое течение стиха, сделав его аналогом самого мыслительного процесса, средством выражения новых идей. По точному замечанию лермонтоведа Т.П. Голо-

²⁶⁵ Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 147.

²⁶⁶ Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002. С. 9.

вановой, «Лермонтов создал свой поэтический вариант «Былого и дум» — летопись, запечатлевшую не только содержание, но и формы и ритмы «сдвига времен» между третьим и четвертым десятилетием века»²⁶⁷.

Лирика Лермонтова

В течение своей творческой жизни (с 1828 по 1841 г.) Лермонтов написал чуть более 410 стихотворений; абсолютное большинство из них — около 325 — было создано до 1837 г., а в единственный прижизненный сборник «Стихотворения М. Лермонтова» (1840) он включил всего 26 текстов, словно отмерив каждым произведением год прожитой жизни. И эта, с одной стороны, интенсивность лирического творчества, а с другой — строгость критериев отбора и оценки — отражение той историко-литературной ситуации, в которой происходило его становление как творческой личности и осознание своей миссии как национального поэта, «властителя дум».

1837 г., а точнее, трагическая гибель Пушкина стал Рубиконом в его творческой судьбе. До 1837 г. он, Мишель Лермонтов, известный в узком кругу сочинитель дружеских мадригалов, юнкерских поэм, почти не известный в печати (поэма «Хаджи Абрек» была напечатана в 1835 г. в «Библиотеке для чтения» без его ведома). С 1837 г. стихотворением «Смерть поэта», имевшим большой общественный резонанс и распространявшимся в списках (по воспоминаниям современников, один из списков с надписью «Воззвание к революции» был доставлен Николаю I), Лермонтов сразу же стал не только широко известным поэтом, но и воспринимался как наследник и преемник. Опубликованные соответственно в 1837 г. и в 1839 г. стихотворения «Бородино» и «Дума», публикации в «Отечественных записках» (1839—1840 гг.) и наконец выход сборника «Стихотворения М. Лермонтова» (1840) закрепили в общественном сознании статус Лермонтова как первого поэта России, как поэта нацио-

²⁶⁷ История русской литературы: в 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 414.

нального. Одним из первых эту мысль сформулировал В.Г. Белинский в статье «Стихотворения Лермонтова», появившейся в журнале «Отечественные записки» (1841. Кн. 2). В предшествовавшей этой статье рецензии Белинский, анализируя споры критики о поэзии Лермонтова, решительно утверждал: «Лермонтов — талант необыкновенный, обещающий в будущем нечто гениальное, великое» (IV, 375). А в самой статье, постоянно сравнивая Пушкина и Лермонтова, подчеркивая соразмерность их творческих индивидуальностей, констатирует, что Лермонтов «поэт совсем другой эпохи и что его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества» (IV, 503).

Исследователи лирики Лермонтова подчеркивали полимотивность его лирики. Так, авторы «Лермонтовской энциклопедии» (М., 1981), фундаментального свода всех сведений и материалов о поэте, беспрецедентного издания в нашей отечественной филологии, в специальной статье «Мотивы» выделяют их около 20. Перечислим их в той последовательности, в которой они представлены в данном издании: свобода и воля, действие и подвиг, одиночество, странничество, изгнание, родина, память и забвение, обман, мщение, покой, земля и небо, сон, игра, путь, время и вечность (след), любовь, смерть, судьба.

Эти мотивы не изобретение юного поэта (почти все они уже появляются в ранней лирике): их возникновение и развитие связано с философией и поэзией как русского, так и европейского романтизма. Но, пожалуй, важно подчеркнуть их отчетливо выраженный экзистенциальный смысл. Все они философские антиномии, отражающие борение идей и страстей, рефлексия о своем предназначении и судьбе поколения, общества, России. И еще замеченная уже современниками любовь поэта к лейтмотивности, выражающаяся в самоповторах, автореминисценциях, дублетности текстов и вариативности тем. И то и другое — проявление особого максимализма духовных исканий, поэтического самоопределения. Кажется, у Лермонтова нет середины, особенно в ранней лирике. Не «и», а «или», не утверждение, а отрицание. По подсчетам авторов той же «Лермонтовской энциклопедии», в его лирике около 500 случаев употребления союзов «или»/ «иль» и 2777 — частицы «не».

Нет необходимости иллюстрировать эти подсчеты, но вот лишь несколько примеров. «Не любит он и славы дым», «не знал он друга меж людей», «не знает он тайны природы», «не знает горячих страстей», «всё в мире суета <...> или отравы», «я не пленён небесной красотой», «не зная ни любви, ни дружбы сладкой», «и уж ничто души не веселит», «ничто воскреснуть не поможет», «но сам привлечь её вниманья // Ни за полмира не хочу», «всё было ад иль небо в них», «Расстройство мозга иль виденье сна», «С такой душой ты бог или злодей», «...каждый час // Страданья или радости для нас», «ни мертвец, ни бес, // Ничто меня не испугает»; «Мой час настал — час славы, иль стыда; // Бессмертен, иль забыт я навсегда», «Я — или бог — или никто!» — во всех этих стихах такой накал отрицания и такая амплитуда вариантов выбора, что отрицание и утверждение не столь уж различны меж собой. Лермонтовское отрицание чуждо нигилизму и безразличию. За ним — неистовая жажда самопознания, самоопределения и действия. И опять же эти два акта душевной жизни — познание, теория и практика, осуществление, реализация задуманного — неразделимы. «И утонул деятельным умом // В единой мысли...», «Я чувствую — судьба не умертвит // Во мне возросший деятельный гений...» — за этими афоризмами максималиста открывается безбрежный простор для собственного сотворения мира. Лермонтовское отрицание мирозидательно. Подобно кантовскому «категорическому императиву», оно сплошное долженствование. «Нужно», «должно», «необходимо», «хочу», «желаю» — все эти императивы столь частотны в лексиконе поэта, что напоминают какие-то заклинания, исповедания веры, молитвы, инвективы. «Борение дум» и страсть жизнестроительства носят не столько личный, сколько исторический характер.

Лермонтов — человек и поэт 1830-х годов. И патриотическая экзальтация Отечественной войны 1812 г., и гражданская экзальтация декабристской эпохи напрямую не вошли в его сознание и жизненный опыт. Но они стали для него точкой отсчёта в оценке современности, эпохи постдекабристской, «эпохи безвременья». Философская экзальтация 1830-х годов, сблизившая в поэтических поисках Баратынского и Лермонтова, рождала напряжен-

ность самой поэтической мысли. Две стихотворных формулы Лермонтова: «Богатыри — не вы!» и «Печально я гляжу на наше поколенье!» — очная ставка поколений и утверждение позиции действия как жизни и борьбы. «В бездействии состарится оно» — этот приговор современникам, своему поколению активизировал его жизненную и поэтическую позицию.

Ещё в 17 лет в программном своём стихотворении «1831-го июня 11 дня» он со всем темпераментом максималиста заявит:

Так жизнь скучна, когда боренья нет.
В минувшее проникнув, различить
В ней мало дел мы можем, в цвете лет
Она души не будет веселить.
Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдыхать.

Всегда кипит и зреет что-нибудь
В моем уме. Желанье и тоска
Тревожат беспрестанно эту грудь.
Но что ж? Мне жизнь всё как-то коротка
И всё боюсь, что не успею я
Свершить чего-то! — жажда бытия
Во мне сильнее страданий роковых,
Хотя я презираю жизнь других²⁶⁸.

Эти два восьмистишия (а всего в стихотворении их 32!) — ключ к пониманию и особенностей лермонтовского отрицания, и природы его демонизма, и своеобразия его мизантропии.

Вся его лирика, да и творчество вообще, — катализатор общественных настроений 1830-х годов. «...железный стих, // Облитый горечью и злостью...», «Из пламя и света // Рожденное сло-

²⁶⁸ Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. Л., 1979—1981. Т. 1. С. 172. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы в скобках после цитаты (1, 172).

во...», «Бывало, мерный звук твоих могучих слов // Воспламенял бойца для битвы...», «Твой стих <...> Звучал, как колокол на башне вечевой, // Во дни торжеств и бед народных...» — во всех этих почти автохарактеристиках «стиха» и «слова» ощущается масштаб лермонтовской поэзии как поэзии исторической, и её значение как этапа русской общественной мысли 1830-х годов.

Общий трагический колорит принципиально отличает лермонтовскую лирику от поэзии Золотого века, от пушкинской поэзии. Если Пушкин мог воскликнуть: «Да здравствует солнце! Да скроется тьма!», мог сказать: «День веселья, верь, настанет!», то лермонтовское мироощущение погружено во тьму и мрак эпохи. И в триптихе «Ночь I», «Ночь II», «Ночь III», и в переводе стихотворения Байрона «Darkness» под названием «Мрак. Тьма» Лермонтов уже в номинации текстов зафиксировал «сумерки» эпохи. «Мир был пуст, многолюдный и могущий сделался громадой безвременной, бестравной, безлесной, безлюдной, безжизненной, громадой мертвой, хаосом, глыбой праха...» — эта страшная картина из байроновского перевода словно живописная заставка к лермонтовской лирической рефлексии о времени и о себе.

«Гляжу на будущность с боязнью», «И скучно, и грустно...» — эти два шедевра зрелой лирики Лермонтова насыщены настроением безнадежности и какого-то почти отчаяния. «И тьмой и холодом объята // Душа усталая моя...», «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, — // Такая пустая и глупая шутка...» — эти признания не романтическая поза, а выстраданное всей жизнью мироощущение, непрекращающийся поединок со временем и «эпохой безвременья».

Амплитуда духовных поисков автора этих произведений не позволяет ставить в их конце точки, да и сам Лермонтов закончил последний стих и всё стихотворение многоточием. Он вообще поэт не восклицаний и точек, а мучительных вопросов и многоточий.

В лирическом наследии Лермонтова невозможно почти отыскать дружеских посланий, столь распространенных в пушкинскую эпоху. Трудно представить, чтобы он, как Пушкин, сказал: «Друзья мои, прекрасен наш союз!...» И не было в его жизни ли-

цейских годовщин. «Гляжу вперед — там нет души родной!», «... некому руку подать в минуту душевной невзгоды...» — между этими признаниями десять лет жизни, но и шестнадцатилетний юноша в начале своего земного пути, и двадцатишестилетний молодой человек накануне его завершения переживают свое одиночество как удел и реальность.

Одиночество не просто мотив лермонтовской лирики, но это его лирическая философия. Одиночеством пронизано не только человеческое существование, но и всё мироздание. «Белеет парус одинокой...», «На севере диком стоит одиноко на голой вершине сосна...», судьба покинутого тучкой золотой старого утёса — всё это модификации состояния бесприютности, отторженности, вечного странничества. Если в стихотворении 1830 г. «Одиночество» шестнадцатилетнего поэта «жалобы человека на жизнь» ещё носят характер общеромантической рефлексии («Один я здесь, как царь воздушный...», «И вижу гроб уединенный...», «И будут (я уверен в том) // О смерти больше веселиться, // Чем о рождении моем...»), то в стихотворении 1841 г., в предсмертном своем шедевре «Выхожу один я на дорогу» — мучительные вопросы о смысле жизни, поиск «свободы и покоя» на «кремнистом пути» бытия. И сами мысли о смерти — размышления о вечной жизни: «Я б желал навеки так заснуть, // Чтоб в груди дремали жизни силы, // Чтоб дыша вздымалась тихо грудь...»

Гордое, мятежное одиночество и тяготение одиночеством, жажда связи с другой, родственной душой определяют в лирике Лермонтова всепроникающее чувство любви. Его многократное «люблю» (глагол «любить» и существительное «любовь» в его поэтическом лексиконе повторяются 740 раз!), несмотря на смену объектов обращения, — прежде всего поиск родной души. Постепенно расширяется само пространство этого чувства: от «я всё тебя любил и всё любил так нежно» до «Люблю отчизну я...» нет дистанции огромного размера, потому что и в первом и во втором случае лермонтовская любовь «странная».

В отличие от Пушкина Лермонтов не скажет: «Я помню чудное мгновенье...» или «Как дай вам бог любимой быть другим». Его любовь всегда — жестокий поединок, это почти «убийственная»

по-тютчевски любовь в «буйной слепоте страстей». Достаточно прочитав обращённое к Н.Ф.И. послание «Я не унижусь пред тобою...», чтобы почувствовать и силу любовного чувства лирического героя-поэта («Я был готов на смерть и муку // И целый мир на битву звать, // Чтобы твою младую руку — // Безумец! — лишний раз пожать!»), и драматизм его состояния («Со всеми буду я смеяться, // А плакать не хочу ни с кем...»), и вместе с тем гордыню, сведение счётов, болезненные амбиции («Я не унижусь пред тобою...», «...я свободы // Для заблужденья не отдам...», «И так пожертвовал я годы // Твоей улыбке и глазам...»; «Как знать, быть может, те мгновенья, // Что протекли у ног твоих, // Я отнимал у вдохновенья! // А чем ты заменила их?»; «Я горд! <...> Чего б то ни было земного // Я не сделаюсь рабом»).

Как и *всё* в лермонтовской лирике (и само это словечко «всё» — одно из любимых в его лексиконе: 145 раз повторяет он его как выражение максимализма чувства и его всеохватности, космической прописки), любовь — на высшем градусе; она безмерна и катастрофична.

Лермонтовская лирика пространственна. Кажется, она столь связана с душевной жизнью поэта, столь интравертна, что поэту нет дела до окружающего мира. Но поистине «весь мир в мою теснился грудь», и топосы лермонтовской поэзии разнообразны, а мир многоцветен. Два топоса — море и горы — формируют мир ранней лирики Лермонтова. В их символическом подтексте ощутима генетическая связь с романтизмом, с поэзией Байрона. Так, в послании «К ***» («Не думай, чтоб я был достиг сожаленья...») юный поэт прямо выражает это родство:

Как он [Байрон], ищу забвенья и свободы,
Как он, в ребячестве пылал уж я душой,
Любил закат в горах, пенящиеся воды,
И бурь земных и бурь небесных вой (1, 125).

И Наполеон, постоянно стоящий на скале, «склонивши взор к волнам», для него прежде всего «сын моря» («Наполеон», «Св. Елена»). «Как море жизни — вечность роковая...» — этот стих из монолога «Ужасная судьба отца и сына...» точно передает симво-

лический подтекст общеромантических топосов: море, океан — символ бури, мятежа, страданий («Что без страданий жизнь поэта? // И что без бури океан?», «А он, мятежный, просит бури, // Как будто в бурях есть покой!»), горы — устремленность ввысь, открытие горного мира («Кто близ небес, тот не сражен земным»). Не случайно вершины, утесы диких гор, безбрежный океан — это то место, где «...мысль о вечности, как великан, // Ум человека поражает вдруг...», где «отчет мы можем дать в своей судьбе» («1831-го июня 11 дня»). Расширение пространства (кроме моря и гор Лермонтов все активнее подключает топос степи как духовного простора) ведет к расширению души.

И постепенно общеромантическая символика наполняется цветом и запахом реальных пейзажей. В лирику как пейзажная реалья входит Кавказ. Известно, что Лермонтов был неплохим живописцем, и его визуальное ощущение, передаваемое в рисунках, обогащает вербальный образ гор в лирике. Признание в любви к Кавказу — устойчивое настроение стихотворений, поэм уже юного Лермонтова. В прозаическом фрагменте «Синие горы Кавказа...» (1832), написанном ритмической прозой, Лермонтов раскрывает значение Кавказа как этико-философской и миро-моделирующей категории. Цветопись этого отрывка: «синие горы», «розовый блеск» утесов в лучах заходящего солнца, «белые одежды» купающихся девиц, «смуглые черты» вольных как птицы горцев, шитье серебром, его динамический рисунок: «как дым улетают громовые тучи», «пустынные громкие бури», которым пещеры, как стражи ночей, отвечают, «виноградник, шумящий в ущелье», «выстрел нежданный», и вошедший позднее в текст «Княжны Мери» в несколько измененном виде фраза «Воздух там чист, как молитва ребенка» формируют в лирике Лермонтова особую пространственную модель для свободного полета фантазии. Его «Чума в Саратове», «Венеция», «Грузинская песнь», «Черкешенка», «Жалобы турка», «Св. Елена», «30 июля. — (Париж). 1830 года» как образцы ранней лирики совмещают реальное и вымышленное, мысль и чувства. Символично-аллегорические топосы пустыни (около 80 раз), неба (297) придают рефлексии молодого поэта особый, космический, астральный масштаб, но не лишают ее прикрепленности к земле.

Лермонтовская лирическая рефлексия монологична и исповедальна, особенно в ранней лирике. Абсолютное господство в ней местоимения «я» столь очевидно, что не требует доказательств, хотя 3040 случаев употребления и второе место по частотности (см. Лермонтовская энциклопедия) само по себе говоряще. Но «я» поэта настолько энциклопедично, вбирая все впечатления бытия, что становится аналогом «души», «космоса», всего мироздания. Оно часть конкретного времени и вечности, социума и истории, натурфилософии и антропологии.

Лермонтовские монологи, вбирая черты самых разных жанров (нередко поэт номинирует их жанром: стансы, элегия, песня, романс), лишены жанровой закреплённости. По аналогии с пушкинским определением «Евгения Онегина» — «даль свободного романа» можно сказать, что эти монологи — даль свободной лирики. Сам процесс рождения мысли, ее движение, ее противоречия, незаконченность, отрывочность — определяющие черты философского монолога Лермонтова, который содержит не определившиеся в слове мысли, как это было у Любомудров, а размышление²⁶⁹. «Текущее» размышление поэта — это его жизнь и судьба (отсюда ощутимый автобиографизм), это судьба поколения (автопсихологические проекции), это образ времени (историзм). Спонтанность, экспрессионизм выражения, самоповторы передают напряженность мысли, ее процессуальность, рождают ощущение мук словесного выражения. В одном из самых ранних своих стихотворений, с характерным заглавием «Русская мелодия» (1829) пятнадцатилетний поэт попытался воссоздать образ своего творчества:

В уме своем я создал мир иной
И образов иных существованье;
Я цепью их связал между собой,
Я дал им вид, но не дал им названья;
Вдруг зимних бурь раздался грозный вой, —
И рушилось неверное созданье! (1, 32).

²⁶⁹ Подробнее см.: Журавлева А.И. Указ. соч. С. 58—81.

Свободные монологи поэта — исповеди горячего сердца, но чем взрослее становится их автор, чем острее чувствует свое предназначение, тем ощутимее их связь со временем, с реальным пространством истории и судьбой России.

И когда в 1832 г., на переломе к зрелой лирике, Лермонтов решительно скажет:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с русской душой (1, 321), —

то в этом заявлении намечается сознательность национального самоопределения и выход из творческой лаборатории на просторы русской поэзии.

Образ и облик лермонтовской поэзии будет неполным, да и ущербным, если не учитывать ее ярко выраженный эволюционный характер. И хотя нередко говорят о трех этапах творчества поэта: ранний, юношеский (1828—1832), переходный (1833—1836) и зрелый (1837—1841), — по отношению к лирике можно, пожалуй, говорить о двух: ранней — до 1837 г. и поздней — после 1837 г. Во-первых, потому, что слишком невелика лирическая продукция 1833—1836 гг.: всего 10 стихотворений. Это время прежде всего формирования лермонтовского лироэпоса и драматургических опытов. Во-вторых, именно гибель Пушкина в начале 1837 г. и отклик на нее в «Смерти поэта» определили новое лицо Лермонтова как публичного поэта, преемника и наследника Пушкина.

Ранняя лирика с количественной точки зрения несоизмерима с поздней: 325 стихотворений против 85. В возрасте 14—22 лет Лермонтов проходит период самоопределения. И лирика во многом носит лабораторный характер, не случайно она не предназначена к печати. Поиск своего стиля, своей позиции, своего лирического «я» идет импульсивно, спонтанно, многословно. Нередко лирика заменяет молодому поэту дневники, и ее интравертность — отражение самоуглубленного анализа мыслей и чувств, отклика на события личной судьбы. Характерна его

«работа на чужом материале» (Б.М. Эйхенбаум), коллекционирование сравнений, образов. Кроме знакомства с Байроном замечены следы его близкого знакомства с Т. Муром, В. Скоттом, Гюго, Ламартином, Шатобрианом, А. де Виньи, Мюссе, Барбье, Гете, Шиллером, Гейне, Мицкевичем. Столь же очевидны и переклички с идеями и образами русской поэзии — от Ломоносова до Пушкина и Баратынского. И это был не столько поиск образца и канона, сколько стремление «самые разнородные стихи спаять в стройное целое» и на этой основе через «заострение и напряжение личностного элемента» (Б.М. Эйхенбаум) создать особое «я», свой лирический мирозобраз. Отроческие поэтические упражнения Лермонтова — своеобразное «редактирование» Жуковского, Пушкина, Байрона как с целью выработки своего стиля, так и для соревнования и выработки своего взгляда на мир.

Всматриваясь в заглавия ранних стихотворений Лермонтова, нельзя не заметить его тяготение к хронометрированным названиям: «1830. Мая. 16 число», «1830 год. Июля 15-го», «10 июля (1830)», «30 июля. — (Париж). 1830 года», «1831-го января», «1831-го июня 11 дня», «Сентября 28», «11 июля». Иногда эти даты фиксируют реальное историческое событие: польское восстание, революция во Франции, но гораздо чаще — это страница из лирического дневника, психологический отчет, исповедь. События личной жизни и история переплетаются, и из этих узоров возникает летопись современника. Образ героя-максималиста, стремящегося к активному действию, делает эту летопись живой и исполненной экспрессии.

Достаточно посмотреть с этой точки зрения на его программное стихотворение «1831-го июня 11 дня». Пронумерованные строфы-восьмистишия (всего 32) как страницы дневника, которые перелистывает лирический герой, последовательно воссоздают весь процесс размышления. Душа, мысль, мечта, боренье дум, пыл страстей, известность, слава, бессмертье, смерть, любовь, тоска, «толпа глубоких дум», грядущее, напряжение душевных сил, обман, судьба, ноша бытия, зло, добро, вечность, роковые страдания, жребий, действие — кажется, что поэт пишет энциклопедию своих психологических состояний, создает ее словник. Интенсивность мысли — темного процесса — сопро-

вождается какой-то щемящей беззащитностью, беспредельной искренностью. Как и его современник, немецкий поэт Гейне, Лермонтов мог бы сказать: «зубная боль в сердце». Видимо, не случайно в конце жизни он обратился к его поэзии, дав замечательные вольные переводы двух стихотворений «На севере диком стоит одиноко» и «Они любили друг друга так долго и нежно».

Ранняя лирика Лермонтова безмерна, это своеобразный «поэтический захлёб». Но ее главная мера — предельная искренность и глубокая страсть. На переломе эпох, в атмосфере «безвременья» и равнодушия он мучительно нащупывает новые пути самостояния и формирует новый поэтический стиль.

Его зрелая лирика прошла шлифовку в горниле «пламя и света» юношеского творчества. Каждое стихотворение как алмаз: всё отточено, вымерено, соразмерно. «Бородино», «Смерть поэта», «Ветка Палестины», «Узник», «Сосед», «Кинжал», «Дума», «Поэт», «Не верь себе», «Дары Терека», «И скучно и грустно», «Журналист, читатель и писатель», «Воздушный корабль», «Тучи», «Валерик», «Родина», «Завещание», «Последнее новоселье», «Утес», «Спор», «Сон», «Тамара», «Листок», «Пророк» — все эти озаглавленные тексты и почти все опубликованные при жизни как сгустки лирической экспрессии, но в отличие от ранней лирики в них больше «мяса», плоти сюжетного развития. В стихотворении «Из альбома С.Н. Карамзиной» (1840) Лермонтов выносит приговор языку ранней лирики, с его патетикой и излишней экспрессией:

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей,
И бури шумные природы,
И бури тайные страстей.

Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,
И мне наскучил их несвязный
И оглушающий язык (1, 469).

Формы ораторской, сюжетно-романсной лирики закреплены в объективации лирического героя. Он снимает маску разочарования, мизантропии и открывает свое подлинное лицо. И хотя местоимение «я» теряет свои привилегии на частотность, оно наполняется большей конкретикой и самоопределяется как голос поколения в «Смерти поэта» и «Думе», как образ судии («Не верь себе», «Как часто пестрою толпою окружен...», «Прощай, немытая Россия»), как философа жизни («Выхожу один я на дорогу...», «Последнее новоселье», «Спор»), натурфилософа и патриота («Когда волнуется желтеющая нива», «Родина», «Утес»). Наконец, существенно важно появление так называемой «ролевой» лирики. Голоса старого солдата в «Бородино», узника в одноименном стихотворении, молодой казачки в «Казачьей колыбельной песни», журналиста, читателя и писателя, соседки, пленного рыцаря, рассказчика в «Валерике», армейского офицера в «Завещании», героев «Сна» и «Свиданья» сливаются в единый хор голосов эпохи и формируют коллективный образ демократического героя.

Зрелая лермонтовская лирика, не утратив искренности и эмоциональной силы юношеской, обрела масштаб национальной поэзии. Выразитель дум и настроений эпохи 1830-х годов, Лермонтов своими открытиями в области экзистенциальной лирической философии, в развитии особого языка и стиля «свободной лирики» устремлен в будущее русской поэзии. Его открытия будут востребованы Некрасовым и Тютчевым, русской поэзией XX в. — от Блока и Маяковского до шестидесятников (Булата Окуджавы и Беллы Ахмадулиной, Давида Самойлова).

Поэнное творчество Лермонтова

Лермонтов как один из самых поэнных русских поэтов. Очерк ранней поэмы Лермонтова. Место сатирико-иронических поэм в его творчестве. «Демон» и «Мцыри»: поэнная антиномия и творческое единство.

Лермонтов — один из самых поэнных русских авторов. За неполных 13 лет творческой деятельности он создал около

30 образцов этого жанра, а если учитывать 8 редакций «Демона», каждая из которых была самостоятельным текстом, то можно с уверенностью сказать: интенсивность поэмных замыслов и их воплощения беспрецедентная, может быть, не только в истории русской литературы, но и в мировой. В этом отношении с ним может поспорить только Байрон, поэмы-повести («tale») которого были для юного поэта не только образцом (тексты всех ранних поэм буквально испещрены эпитафиями из английского поэта, реминисценциями, отсылками), но и объектом творческого соревнования.

Такой поразительный интерес Лермонтова к жанру лиро-эпоса можно объяснить несколькими причинами. Во-первых, романтическая поэма переживала в конце 1820-х годов, когда юный поэт осваивал этот жанр, переписывая в свою тетрадь «Бахчисарайский фонтан» Пушкина, «Шильонского узника» Байрона в блистательном переводе Жуковского, «редактируя» пушкинского «Кавказского пленника», создавая творческие коллажи из Козлова, Жуковского, Батюшкова, Дмитриева, Рылеева, Пушкина, Байрона, Мицкевича, свой взлёт. Возникали своеобразные модели узнической, ориентальной, гражданской, патриотической, любовной, философской поэмы. Во-вторых, и это главное, поэма как нельзя лучше отвечала и поэтическим поискам молодого Лермонтова, и его творческой индивидуальности. Именно в поэме его интенсивная и напряженная лирическая рефлексия, его духовные поиски обретали свою материю и плоть, находили свою фактуру. Та жажда деятельности, тот тип деятельности, о которых он говорил с такой страстью, получали конкретизацию в воссоздании эпического мира, во многом экзотического мира, и героя, ищущего себя в этом мире. Параллельное сотворение лирических монологов и лиро-эпических сюжетов позволяло поэту комбинировать две этих поэтических творческих сферы. Своеобразная «лепка» героя, эпического сюжета, образ поэмного скульптора неотделимы от самого материала, от лирического субстрата. Поэма, вбирая в себя поэтическую рефлексию, «громаду мысли» молодого поэта, включает монологи в атмосферу повествования о событиях окружающего бытия.

В поэнном творчестве, пожалуй, можно выделить три этапа. Первый период (1828—1832) — поиск своей поэмой модели, своего материала, своего героя. Второй (1833—1836) — развитие повествовательных принципов и освоение материала современной жизни. Третий (1837—1841) — создание образцов русской поэмы послепушкинской эпохи, вхождение в большое пространство национального лиро-эпоса.

Юношеские поэмы Лермонтова

Юношеские поэмы Лермонтова восходят к двум традициям. С одной стороны, это байроническая модель «восточной повести», с её ориентализмом, ярко выраженной исповедальностью, типом разочарованного героя, трагической ситуацией отвергнутой любви, астральными сюжетами «неба и земли». С другой — национальная традиция вольнолюбивой поэмы, ориентированная не только на Пушкина, но и на декабристские образцы жанра. И здесь — интерес к национальной истории, героика и тяготение к действию во имя идеалов свободы. Эти две традиции не разделены китайской стеной: ведь байронизм настолько всепроникающ в романтическую эпоху, настолько заразителен, что для решительного заявления «Нет, я не Байрон, я другой...» потребовались годы не только Лермонтову, но и всей русской литературе.

Особенности ранних поэм Лермонтова во многом связаны с миромоделирующими топосами: Кавказ и русский Север. Сами названия поэм красноречиво отражают эту имагологическую тенденцию. Оригинальный «кавказский текст» формируется на основе таких поэм, как «Черкесы», «Кавказский пленник», «Каллы», «Измаил-Бей», «Аул Бастунджи», «Хаджи Абрек». «Русский северный» текст в центре поэм «Олег», «Последний сын вольности», «Боярин Орша». Поэмы астральные («Ангел смерти», «Азраил») и межнациональные, действие которых происходит в Греции («Корсар»), Финляндии («Два брата»), Испании («Исповедь») и др., типологически соотносятся с этими вариантами.

Кавказ рано вошел в жизнь и сознание юного Лермонтова и определил его любовь к этому краю, с его горными пейзажами, вольнолюбивым народом. «Суровый царь земли», «суровый край свободы», как сам поэт называл Кавказ, рождал в его мироощущении связь с идеями богатырства, героики. Кавказ — и тема, и его критерий отношения к человеку. Наверное, перефразируя его известные слова из «Бородино» «Богатыри — не вы!», можно было бы сказать, всматриваясь в души его неистовых героев и сравнивая их с людьми «эпохи безвременья»: «Кавказцы — не вы!»

Все герои его кавказских поэм — на высшем градусе страсти. «Всё любил», «всё проклял», «и ад и рай в его душе», «сгорал», «жаждал» — даже эти немногочисленные примеры воссоздают максимализм, накал страсти, космизм чувства. Лермонтовские герои — преступники, изгои. Трагедия фатума определяет их безысходность и обреченность, одиночество. Так, в облике кавказцев причудливо переплетается жажда деятельности, вольнолюбие, бесстрашие в бою и опустошенность, разочарование в мироздании. Так, один из самых сложных его героев Измаил-Бей, вобравший в себя и мир европейской цивилизации, и естественную тягу к патриархальной, природной стихии своей родины, охарактеризован следующим образом:

И презирал он этот мир ничтожный,
Где жизнь — измен взаимных вечный ряд;
Где радость и печаль — всё призрак ложный!
Где память о добре и зле — всё яд!
Где льстит нам зло, но более тревожит;
Где сердца утешать добро не может;
И где они, покорствуя страстям,
Раскаянье одно приносят нам... (2, 179).

И в «Последнем сыне вольности» Вадим вопрошает, обращаясь к единомышленникам-изгнанникам:

Ужель мы только будем петь
Иль с безнадежием немым
На стыд отечества глядеть,

Друзья мои? <...>
Не буду у варяжских ног.
Иль он, иль я: один из нас
Падет! в пример другим падет!.. (2, 80).

Но одновременно после гибели «бедной Леды», погубленной князем Руриком, автор создает байронический портрет:

Он стал на свете сирота.
Душа его была пуста.
Он сел на камень гробовой
И по челу провел рукой;
Но грусть — ужасный властелин:
С чела не сгладил он морщин! (2, 93).

Совмещение в образах героев противоречивых черт, попытка насытить их монологи собственной рефлексией, выявить их способность к действию — всё это давало возможность молодому Лермонтову сформировать свою модель романтической поэмы, где мир Кавказа, русского Севера перестал быть повествовательной рамой, экзотикой, а стал органической частью духовного мира, своеобразной пространственной философией. Горы, быстрые реки, морские волны, снега — все эти пейзажные реалии не внешний фон, а поистине «пейзаж души». Само это понятие, столь значимое для зрелого Лермонтова, для мира его романа «Герой нашего времени», генетически восходит к его поэмам.

Как и во всех образцах романтической поэмы, сюжетным центром лермонтовской поэмы становится любовь. По точному замечанию исследователя, «романтическая концепция любви создает свою шкалу этических ценностей, в которой любовь эквивалентна жизни, а измена — смерти, — и потому герои романтических поэм Лермонтова предстают современному читателю как буквально испепеляемые страстью: с крушением любви наступает обычно конец их физического существования»²⁷⁰.

²⁷⁰ Вацуро В.Э. Поэмы Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. Л., 1980. Т. 2. С. 526.

Лермонтов «материализует» сам процесс разрушения любви, её гибели и утраты через натуралистическое описание «бездушного, холодного трупа», у которого «несравненная рука // Уж посинела и жестка...» («Последний сын вольности») или «громады белых костей // И жёлтый череп без очей...» («Боярин Орша»). Эти почти шокирующие эстетический вкус детали в описании погубленных любимых — вовсе не следование традиции «неистовых» французских романтиков, хотя исключать их нельзя; скорее всего, это сознательное заострение мотива рассыпавшейся, как прах, любви, трагизма переживания смерти, близкой гамлетовскому экзистенциальному вопросу «Быть или не быть?». Для лермонтовского максималиста это уже не вопрос. Разрушение, гибель любви — физическая смерть для героя.

Характерной особенностью лермонтовской поэмой модели, особенно в процессе её эволюции, становится появление героев-антагонистов. Мир лермонтовских антиномий антропологизируется, наполняется борьбой страстей, взглядов на жизнь, обретает большую диалогичность. Если в ранних поэмах «Два брата» (1829), «Две невольницы» (1830) вражда героев заключена в сфере личного чувства, то постепенно она приобретает общественно-философское наполнение, становится ареной столкновения характеров, принципов, обычаев. Так, в «Последнем сыне вольности» (1831) поход Вадима против Рюрика наряду с борьбой за независимость Новгорода включает и личный мотив мести за поруганную любовь; конфликт Аджи с муллой в поэме «Каллы», двух братьев в «Ауле Бастунджи» уже в большей степени идеологический, отражающий протест против старых норм; в «Исмаил-Бее» (1832) непримиримая ненависть Росламбека к своему брату Исмаилу воссоздает процесс рождения новых принципов взаимоотношений героев, решая нравственно-психологические проблемы. Исчезает мотив любовного соперничества и в «Боярине Орше» (1835—1836), где конфликт боярина Орши и Арсения приобретает глубоко мировоззренческий и поведенческий смысл. Безродный бедняк Арсений вступает в столкновение с верным слугой Ивана Грозного, знатным и богатым отцом его возлюбленной. Сцена суда монахов над Арсением становится центральной и определяющей для

понимания пафоса поэмы и всего творчества Лермонтова, который, по словам В.Г. Белинского, «заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах личности» (VII, 36).

Введение героя-антагониста дало возможность Лермонтову редуцировать монологизм поэмных текстов, придать им большую динамику сюжетного и повествовательного развития; наконец, с помощью «другой правды» происходит определенная нейтрализация индивидуалистических устремлений главного героя. Показательно, что поэма о трагической жизни и судьбе романтического бунтаря-вольнодумца Арсения названа не его именем. Автор стремится раскрыть сложность и противоречивость характеров, их жизненных позиций; рассмотреть за свободолюбивыми порывами романтического героя волюнтаризм и индивидуализм. Сам путь борьбы за права личности воссоздан (благодаря более полному и объективному изображению героя-антагониста, любящего, хотя и тиранического отца) с большей философской и психологической точностью. Характерно, что впервые поэмный герой остается жить, убив своего антагониста, и его заключительные слова:

Иду отсюда навсегда
Без дум, без цели и труда,
Один с тоской во тьме ночной,
И вьюга след завезет мой! (2, 274) —

отражение кризиса индивидуалистического сознания.

Одним словом, лермонтовские поэмы 1828—1834 гг. — мучительный поиск своей жанровой модели. И новый мир Кавказа не как экзотического, этнографического феномена, а как духовной реальности, и попытка национально-исторические сюжеты, связанные с русским Севером, вывести из оссианической традиции в русло общефилософских проблем о нравственных проблемах личности, и, конечно, сам тип героя-максималиста — всё это определило новаторство лиро-эпоса Лермонтова и обозначило его «поэмное лицо».

Подзаголовки, которыми Лермонтов снабжает свои поэмные опыты: «Повесть», «Повесть. 1830 год», «Черкесская повесть»,

«Восточная повесть» — не только дань традиции, прежде всего байронической, но и указание на важность повествовательного начала для оформления своей поэмной модели.

Лермонтов использует самые различные формы повествования: исповедь («Корсар», «Преступник», «Джюлио», «Моряк», «Исповедь»), драматический диалог («Хаджи Абрек»), в том числе прозиметрической структуры («Азраил»), объективное повествование («Последний сын вольности», «Измаил-Бей», «Аул Бастунджи», «Боярин Орша»). Он экспериментирует с введением фольклорного материала: песни, сказы; сам непосредственно вступает в повествование с признаниями в любви к Кавказу, к Москве. Ищет свои формы композиционного членения текста (посвящения, вступления, зачины, части, строфы). И объем, и характер строф и их количество (все они тщательно пронумерованы) отличаются разнообразием. Достаточно сказать, что в творческом наследии поэта 54 индивидуальных модели строф (у Жуковского 37, у Пушкина 20, у Некрасова 30)²⁷¹. Идёт постоянный поиск поэмого стиха. Ощущая исчерпанность старого стиха, стремясь передать импульсивность, спонтанность речи, он стремится выделить ударные в смысловом отношении места («заметные стихи»), отказывается от пятистопного ямба в пользу четырехстопного со сплошными мужскими окончаниями.

Поиск своей интонации — определяющий момент в выработке Лермонтовым своей поэмной эстетики. Он прежде всего пытается обрести свободу повествования, естественность выражения, виртуозность владения различным материалом. Три его опыта 1836—1838 гг.: «Сашка», «Песнь про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», «Тамбовская казначейша» — красноречивое тому свидетельство. Если «Сашка» и «Тамбовская казначейша» — опыт «иронических поэм» на современном материале, то «Песнь про царя Ивана Васильевича...» — продолжение размышлений об исторической поэме, поиск стиля исторического повествования. Показательно, что написание этих произведений сопровождается освоением прозы. С одной стороны, в столе у Лермонтова ле-

²⁷¹ См.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1999. С. 545.

жит незаконченный исторический роман из эпохи пугачевщины «Вадим»; с другой — он начинает, но так и не завершает современный роман «Княгиня Лиговская».

Опыты сатирико-иронических поэм: «Сашка» и «Тамбовская казначейша»

Стих пока более послушен; Лермонтов лучше чувствует сам ритм его течения, мелодику и интонационный строй. Обратившись к современному материалу, в своей «нравственной поэме» (подзаголовок имеет очевидный иронический смысл) Лермонтов сразу же дает точные следы-вехи, точки отталкивания от высокого образца. «Герой мой добрый малый», «Он был мой друг», «Не правда ль, кто не стар в осьмнадцать лет, // Тот, верно, не видал людей и свет...», «Герой наш был москвич, и потому // Я враг Неве и невскому туману...», «Роман, вперед!..», «Читать любила жалкие романы // Или смотреть на светлый шар Дианы...», «Хотя, боюсь, приятель мой, повеса, // Взбесил бы иногда любого беса», «Его учитель чистый был француз, // Marquis de Tess», «И там проказник был препоручен // Старухе-тетке самых строгих правил», «Сначала пристрастился к книгам он, // Но скоро их с презрением оставил...» (2, 275—277, 290, 292, 298—299, 311) и т.д. — все эти цитаты из лермонтовского «Сашки» ощутимо перекликаются с текстом первой главы «Евгения Онегина». А название поэмы и её фривольный сюжет — очевидная отсылка к подцензурной и по политическим, и по нравственным причинам поэме Александра Полежаева «Сашка», ходившей тогда в списках и хорошо известной среди московского студенчества. «Сашка» — старое название! — замечает в первой главе (строфа 33) автор, подчеркивая эту связь. Как известно, и сама полежаевская поэма была очевидной пародией на первую главу пушкинского романа.

Вся история лермонтовского героя погружена в атмосферу московского публичного дома и взаимоотношений Сашки с одной из его обитательниц, прекрасной еврейкой Тирзой. Их сближают не только плотские утехы, но и родство душ. Их случайная связь стала закономерным звеном в жизни современного

молодого героя, представителя «потерянного поколения» 1830-х годах, не нашедшего нравственной цели и смысла жизни.

...Он думал: «Тирза дорогая!
И жизнь и чувствами играя,
Как ты, я чужд общественных связей, —
Как ты, один с свободой моей,
Не знаю в людях ни врага, ни друга, —
Живу, чтоб жить как ты, моя подруга! (2, 286) —

этот простодушный монолог героя, не лишенный иронического ёрничества (во всяком случае, на эту мысль наводит неожиданное ударение в слове «связей»), вместе с тем и выражение его растерянности, потери жизненных ориентиров.

Сочные бытовые зарисовки провинциальной усадебной жизни в истории отца Сашки, в его похождениях с Маврушей, травестийные пассажи («Луна катится в зимних облаках, // Как щит варяжский, иль сыр голландской»; «Кто едет?» — «Муза!» — «Что за черт! Какая?», «Пойдем по снегу, Муза, только тише // И платье подними как можно выше», «Ловлю прыгунью рифму...», «Когда не знал я, что на слово младость // Есть рифма: *гадость*, кроме рифмы *радость*!»), восходящие к пушкинской стихотворной повести «Домик в Коломне», как, впрочем, и имена Параша, Мавруша, — всё это связано с освоением стиля бытового повествования и новым способом изображения «добраго малого», обыкновенного современного человека.

Наверное, здесь нельзя не уловить элементы полемики с высоким героем, «героем во фраке» и можно говорить об общем процессе демократизации литературы конца 1830-х годов но важнее для Лермонтова освоение нового материала и выработка нового стиля повествования на пути сближения поэзии и прозы.

«Тамбовская казначейша» — одна из поздних поэм Лермонтова, выросшая из провинциального анекдота о проигрыше мужем-казначеем в карты своей жены, не только демонстрирует мастерство владения этим стилем, но и умение извлекать из сора жизни, из быта драматические страсти и создавать живые характеры.

Если в «Сашке» Лермонтов идет по следам пушкинского «Евгения Онегина», то в «Тамбовской казначейше» он прямо заявляет: «Пишу Онегина размером» — и затем исправно укладывает в онегинскую строфу свою непритязательную историю, тем самым демократизируя сам стиль и способы повествования пушкинского романа. В конце специального «Посвящения», не обольщаясь насчет своего подражания, автор «Тамбовской казначейши» заявляет:

Обычай древний наблюдая,
Мы благодетельным вином
Стихи негладкие запомним,
И пробегут они, хромая,
За мирною своей семьей
К реке забвенья на покой (2, 347).

53 онегинских строфы (742 стиха), с традиционным пропуском стихов, обозначенных особым знаком, вместили в себя «быль», «сказку», «рассказ», как автор называет свое сочинение. Ироническая концовка, напоминающая одновременно и финал «Графа Нулина», и конец «Домика в Коломне» с насмешкой о приличной морали и «бессмысленном сюжете», придает истории о тамбовской казначейше амбивалентный характер, учитывая нешуточные страсти и драматизм, разыгравшийся в ней.

Господин Бобковский, губернский казначей, его молодая жена, «тамбовская красотка» Авдотья Николаевна и улан, штаб-ротмистр Гарин, «идеал девиц», «одно из славных русских лиц», — эти три героя разыгрывают как по нотам нравоописательную повесть. Справедливость гоголевского замечания о том, что в Лермонтове «готовился будущий великий живописец русского быта»²⁷² (Гоголь. Т. VIII. С. 402), подтверждается чередованием сцен, воссоздающих жизнь и нравы провинциального городка.

²⁷² Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.. М.: Изд. АН СССР, 1952. Т. VIII. С. 402.

Начиная с первой строфы, где с документальной точностью традиционного путеводителя обрисован «славный городок», Лермонтов не скупится на жанровые зарисовки. Приезд на зимовку в Тамбов уланского полка, подготовка к этому событию обитателей, портреты героев, завязавшийся роман улана и казначейши, описание обеда в доме казначея, реакции Авдотьи Николаевны на признание улана, карточная игра в доме казначея с подробным описанием ее участников, последствия этой игры — все эти ювелирно воссозданные сцены складываются в картину нравов. И так же, как своего «Сашку» он иронически наградил подзаголовком «нравственная повесть», «Тамбовской казначейше» вполне бы пристало определение «нравоописательной повести».

Но в лермонтовской поэме есть свой «драматически нерв»: недаром к этому времени он апробировал мастерство драматурга. Сцена проигрыша казначеем Авдотьи Николаевны в карты лишена мелодраматизма. В пределах всего трех строф (XLIX — LI) Лермонтов развивает тему «человек-вещь», которая найдет свое развитие в последующей русской литературе, от «Бесприданницы» Островского до чеховской прозы. Лермонтов не пытается передать чувства героини:

Что в ней тогда происходило —
Я не берусь вам объяснить;
Ее лицо изобразило
Так много мук, что, может быть,
Когда бы вы их разгадали,
Вы поневоле б зарыдали (2, 366—367).

Последующая реакция героини уже после ее проигрыша: «бросила ему в лицо // Свое венчальное кольцо» и перенесенная в LII строфу концовка этого смелого поступка, уместившаяся по существу в одно слово: «И в обморок», воссоздают драму незащитности, бесправия, поспрашивания всех норм человеческого существования. Лаконичные детали: «...медленно и плавно // К столу в молчанье подошла», отсутствие «упреков, жалоб, слез», «Но только цвет ее чела // Был страшно бледен» (пока-

зательно вместо «лица» употребление слова «высокого штиля»: чело) — усиливают драматизм ситуации, хотя и не снимают ее амбивалентности. После обморока героини следуют вполне сниженные проявления чувств:

И в обморок. Ее в охалку
Схватив, — с добычей дорогой,
Забыв расчеты, саблю, шапку,
Улан отправился домой (2, 367).

Дальнейший рассказ о реакции на это событие «городка благонаправного», напоминающий концовку «Графа Нулина», не возвышая и не приукрашивая произошедшего, тем не менее и не снижает его. В памяти читателя, к которому в последней строфе обратится автор, не изгладится купля-продажа живого человека, его драма, какие она не имела бы причины и следствия. Завершая свой рассказ, иронический автор пишет:

И вот конец печальной были
Иль сказки — выражусь прямо.
Признайтесь, вы меня бранили?
Вы ждали действия? страстей?
Повсюду нынче ищут драмы,
Все просят крови — даже дамы.
А я, как робкий ученик,
Остановился в лучший миг;
Простым нервическим припадком
Неловко сцену заключил,
Соперников не помирил
И не поссорил их порядком.
Что ж делать! Вот вам мой рассказ,
Друзья; покамест будет с вас (2, 368).

Так же, как в «Домике в Коломне», Пушкин рассказал октавой анекдот о кухарке, переодевшемся в женское платье мужчине, так с помощью «аристократической» онегинской строфы Лермонтов передал анекдот о тамбовской казначейше. Только,

пожалуй, настроение и эффект от рассказанного другие: остается чувство «смеха сквозь слезы» и ощущение жестоких нравов и бесчеловечной жизни.

«Песнь про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»

Если в «Сашке» и «Тамбовской казначейше» Лермонтов попробовал свои возможности в жанре сатирико-иронической поэмы, продемонстрировав мастерство нравоописателя и тонкого психолога, то его «Песнь про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» стала этапом в развитии русской исторической поэмы и приемов фольклорной аранжировки. Пожалуй, после пушкинской «Полтавы» русская литература не знала произведения такого масштаба в воссоздании национальной истории.

Высоко оценивая лермонтовскую «Песню...», Белинский справедливо замечал, что «поэт вошел в царство народности, как ее полный властелин, и, проникнувшись ее духом, слившись с нею, он показал только свое родство с нею, а не тождество» (Т. IV. С. 517).

Обратившись, как и в «Боярине Орше», к эпохе русского средневековья, к царствованию Ивана Грозного, Лермонтов изначально объективировал повествование, придав рассказанной истории статус народного предания, исторической песни. Как убедительно показал исследователь лермонтовского творчества, «Сюжет «Песни...» опирается на русскую народную балладу и историческую песню балладного типа <...> Типично фольклорным является композиционный принцип троичности с восходящей градацией; в центральных мотивах (тяжелого боя и др.), поэтическом языке и стихе улавливаются черты поэтики баллады» (ЛЭ. С. 598), а отрицательные сравнения («Не сияет на небе солнце красное, // Не любят им тучки синие: // То за трапезой сидит во златом венце, // Сидит грозный царь Иван Васильевич»), многочисленные повторы в совокупности с употреблением синонимов и тавтологией («Не шутку шутить, а людей смешить», «Прогневался гневом, топнул о землю»),

«перехваты»-повторы («Повалился он на холодный снег, // На холодный снег будто сосенка, // Будто сосенка во сыром бору»); анафорические зачины стиха, использование постоянных эпитетов (добрый конь, вострая сабля, воля вольная, лютая смерть и т.д.), уменьшительно-ласкательные имена: «голубушка», «сторонушка», «детинушка», специфически-народная лексика («супротив», «нониче», «промеж», «бесталанная») — всё это проявление народно-поэтической традиции на всех уровнях поэтической системы «Песни...» (ЛЭ. С. 412). К этому можем добавить особенности цветописи «Песни...» в традициях иконописи: преобладание красного, синего, белого, золотого цвета.

Но, пожалуй, главное открытие Лермонтова как поэмого повествователя было введение в текст образов гусяров, поющих свою песню для «доброго боярина» и «боярыни его белолицей». Этот коллективный голос народного сознания появляется непосредственно в поэме всего 4 раза: во вступлении и три раза — в конце каждой части. Этот образ и голос не просто обрамляют текст, но и вносят в него элемент объективности, исторической достоверности. «Нашу песню сложили мы», «Мы сложили ее на старинный лад, // Мы певали ее под гусярный звон // И причитывали да присказывали» — так уже в самом начале, обращаясь к царю Ивану Васильевичу, певцы-гусяры берут на себя ответственность за «песню», подчеркивая, что «православный народ ею тешился», «И всё слушали — не наслушались» ею в доме боярина Матвея Ромодановского.

В отличие от «Боярина Орши», где образ исторического героя, Иоанна Грозного, лишь заявлен в экспозиции поэмы и не реализуется в действии, в «Песни...» он — одно из действующих лиц: сюжет первой и третьей части развивается при его непосредственном участии; он показан в словах и поступках. Его характеристики: «грозный царь», «нахмурил царь брови черные», «словно ястреб взглянул с высоты небес», «об землю царь стукнул палкою», «промолвил царь слово грозное», «царь Иван Васильевич // Прогневался гневом, топнул о землю // и нахмурил брови черные...», «...возговорил православный царь» — воссоздают облик Ивана Грозного, самодержца и вершителя судеб. Но одновременно говорится о его человеческом облике: «Пи-

рует царь во славу божию, // В удовольствие свое и веселие», «Улыбаясь, царь повелел тогда // вина сладкого заморского...», «И сказал смеясь Иван Васильевич»; отправляя на казнь купца Степана Калашникова, он обещает «не оставить моей милостью» всю его семью.

Разумеется, Лермонтову была знакома характеристика царя-тирана, данная Карамзиным в его «Истории государства Российского». Вероятно, он знал и об отношении к Ивану Грозному славянофилов, рассматривавших его деспотизм и тиранию как следствие извращенности его характера. Но в своей трактовке царя Ивана Васильевича он в большей степени опирался на фольклорные источники, в частности «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», на исторические песни из других собраний. Его царь грозен, но вместе с тем он действует по закону и вершит свой жестокий суд согласно собственным установлениям.

Два других героя «Песни...» — антагонисты, но Лермонтов стремится посмотреть на них уже не глазами романтика, как это еще было в «Боярине Орше», буквально сотканном из байроновских цитат в эпиграфах, а трезвым взглядом народного сознания, с точки зрения нравов, обычаев, а главное — морали того времени.

Опричник Кирибеевич, признаваясь царю в своей преступной любви к купеческой жене Алене Дмитриевне, понимая несправедность и бесчестность своих мыслей, тем не менее не останавливается в своих дальнейших шагах, пытаясь соблазнить и опорочить ее. Показательно, что, узнав о греховных мыслях Кирибеевича, царь не выражает своего отношения к ним (рассказ опричника кончается многоточием), тем самым если не благословляя его на их существование, то и не запрещая их, не предостерегая своего «верного слугу».

Фигура царского любимца — дальнейшее развитие в лермонтовском творчестве образа демонического героя, лишенного нравственных ориентиров, исходящего только из своих волюнтаристских устремлений. Его монолог — рассказ о своей «думе черной», смесь бахвальства и тяжелых мыслей, просьба к царю отпустить его «в степи приволжские, на житье на вольное, на

казацкое». И тем не менее его дальнейшее поведение — свидетельство того, что его страсть бесконтрольна. Он действует, не боясь осуждения и расплаты. Его демонизм скорее поза, чем сущность. Соблазняя Алену Дмитриевну, он предлагает ей те же «дары драгоценные»: «Хочешь золота али жемчугу? // Хочешь ярких камней аль цветной парчи?», которые обещал ему царь, стараясь «пособить» его горю.

Совершенно новое развитие получает в лермонтовской «Песне...» тип героя-бунтаря, свободолюбца. Степан Парамонович Калашников, «молодой купец», «статный молодец» лишен всякого ореола романтического разочарованного героя. И его внешний облик, и род его занятий («За прилавкою сидит <...> Шелковые товары раскладывает, // Речью ласковой гостей он заманивает, // Злато, серебро пересчитывает»), и его семейный уклад — словно списаны со страниц «Домостроя». Он скорее молодой боярин Орша, чем его антипод Арсений. С Арсением генетически связан молодой опричник.

Конфликт, поединок Кирибеевича и Калашникова, их кулачный бой приобретает общественно-социальный смысл. По существу, молодой купец, демократический герой выступает против произвола представителя царской власти. «Невольник чести», купец Степан Калашников, вступая в поединок, подумал: «Постою за правду до последнева!» И если «удалой Кирибеевич», выходя на поединок только «Царю в пояс молча кланяется», то Степан Парамонович «Поклонился прежде царю Грозному, // После белому Кремлю да святым церквам, // А потом народу русскому». И этот «поклонный» ритуал выявляет в нем не просто частное лицо, а защитника нравственных норм народной жизни, выразителя народных представлений о чести и человеческом достоинстве.

«Песня...», созданная в 1837 г., не могла не вызвать ассоциаций с трагическими событиями пушкинской дуэли. В этом смысле «Смерть поэта» и «Песня...» обретали внутреннюю, глубинную связь. Не преувеличивая масштаба символическо-аллегорических подтекстов «Песни...», можно сказать, что как и дума Кольцова «Лес», она стала гимном русскому богатырству, размышлением о трагической судьбе «невольников чести».

А в общем контексте лермонтовского творчества это был очевидный и решительный шаг в осмыслении национальных сюжетов и в освоении народного стиля. Это не могли не почувствовать современники Лермонтова. «... поэт от настоящего мира не удовлетворяющей его русской жизни, — писал В.Г. Белинский, — перенесся в ее историческое прошедшее, послушал биение его пульса, проник в сокровеннейшие и глубочайшие тайники его духа, сроднился и слился с ним всем существом своим, обвеялся его звуками, усвоил себе склад его старинной речи, простодушную суровость его нравов, богатырскую силу и широкий размет его чувства...» (Т. 4. С. 504).

«Демон» и «Мцыри» — поэзная антиномия Лермонтова

Две поэмы Лермонтова прошли через всю его творческую жизнь и образовали своеобразную поэтическую дилогию. «Мцыри» и «Демон» — это поэзная антиномия Лермонтова, а Мцыри и Демон — антропологическая антиномия. Именно в этих двух произведениях особенно зримо проявились особенности поэжного мышления их творца и его размышления о герое.

Восемь редакций «Демона» вобрали в себя жизнь и творчество поэта целого десятилетия (1829—1839 гг.). «Мцыри», хотя и создана была в 1839 г., но вызревала из более ранних поэм, прежде всего «Исповеди» (1831) и «Боярина Орши» (1835—1836), вобрав в себя их мысли, образы, форму повествования.

В центре обеих поэм — герои-максималисты, герои-бунтари. Мир Кавказа, его пейзажи и даже стены монастыря сопрягают мирообразы двух лермонтовских творений. Мифопоэтические образы и философские темы, связанные с мотивами свободы и воли, действия, одиночества и странничества, изгнанничества, родины, дома и бесприютности, земли и неба, сна, пути, смерти, получили в этих поэмах свое образное и пластическое воплощение.

И все-таки сверхчеловек, титан Демон и отрок, обыкновенный человек Мцыри, хоть и родственные души, но различные «поведенческие» типы и человеческие реальности.

Тип демонического сознания рано привлек внимание Лермонтова. В стихотворении «Мой демон» (1829), предшествовавшем первой редакции поэмы «Демон», пятнадцатилетний поэт в большей степени передает дух отрицания, присущий его герою. Первый стих «Собрание зол его стихия» — самостоятельное, отдельное, зафиксированное точкой предложение — воспринимается как некий тезис, формула-афоризм. Затем, воссоздавая атмосферу существования, среду его обитания, поэт в следующем трехстишии передает динамику его образа («Носясь меж дымных облаков, // Он любит бури роковые, // И пену рек, и шум дубров»). Но уже затем целое четверостишие рисует безжизненный облик («Меж листьев желтых, облетевших...», «среди ветров онемевших») сидящего на «недвижном троне» мрачного и унылого демона. Лермонтов на протяжении 16 стихов ни разу не называет его этим именем; зато семь раз анафора «он» передает мироощущение, отношение к жизни «моего демона». Последнее восьмистишие — тоже одно предложение, передающее цепь отрицаний. Два последних стиха: «И муза кротких вдохновений // Страшится неземных очей» (1,52).

При чтении этого стихотворения не покидает ощущение какого-то почти священного ужаса юного поэта перед созданием своей фантазии. Он пока еще на «вы» со своим героем, хотя и называет его «моим». Но это скорее указание не столько на духовное родство и душевную близость, сколько на литературную преемственность с пушкинским «Моим демоном». Лермонтов пока еще пытается «приватизировать» этот имеющий такую богатую литературную традицию мифообраз.

Образ Демона — один из наиболее значительных в мировой культуре. Библейская легенда о падшем ангеле, восставшем против Бога и превращенном им в духа зла, нашла свое художественное воплощение в произведениях самых известных авторов. Достаточно назвать поэмы Мильтона «Потерянный рай», «Мессиада» Клопштока, «Фауст» Гете, «Каин» Байрона, «Элоа» де Виньи. Сильна была демоническая традиция и в русской поэзии 1820—1830-х годов. Исследователи называют «Аббадону», «Пери и ангел» Жуковского, уже упомянутое стихотворение Пушкина и его же «Ангела», а также произведения А.И. По-

долинского, К.Ф. Рылеева, Н. Колачевского, В.К. Туманского, В.Г. Теплякова, А.А. Шишкова, А.И. Полежаева и др.²⁷³

Нет необходимости выявлять точки соприкосновения и отталкивания Лермонтова со всеми этими поэтами. Можно без преувеличения сказать, лермонтовский Демон — это мифологема, философема, антропологема, получившая такой масштаб осмысления, что навсегда стала связана с его именем, стала его задушевной художественной идеей. И одновременно ключ к новому прочтению демонизма, к поэтическому воплощению этого образа как живого существа, как характера — это процесс очеловечивания «духа зла», превращения его в живого человека, точнее, духочеловека.

Первые стихи поэмы: «Печальный демон, дух изгнания, // Летал над грешною землей...» (2, 374) — оставались неизменными на протяжении работы Лермонтова над текстом поэмы, почти во всех редакциях. И уже в них — драматизм судьбы (печаль и изгнание) и образ «манящей земности». Известный немецкий поэт Р.М. Рильке свое впечатление от поэмы назвал «чувством крыльев, возникающим от близости облаков и ветра», и А.И. Журавлева, комментируя эти слова, связывая именно с крыльями Демона «целый смысловой ряд», точно замечает: «Создается впечатление, что Лермонтову надо прежде всего оживить в сознании читателя сам мотив полета, воздуха и движения. Описание движения материализует, конкретизирует идею бесконечного простора, этого тяжелого пространства изгнания и вечного одиночества»²⁷⁴.

Пространственная локализация «бесконечного простора», образа «грешной земли» привели Лермонтова и его героя из Эдема, Испании (ранние редакции) — в горы Кавказа. Эта «кавказская», грузинская прописка появилась в IV редакции, в первой половине 1838 г. конкретизируется и образ героини: из абстрактной девы, испанской монахини она превращается в грузинскую княжну Тамару.

²⁷³ Подробнее см.: Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов: художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. Глава 2.

²⁷⁴ Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002. С. 164.

«Всё сущее вочеловечить» — этими блоковскими словами, пожалуй, наиболее адекватно можно передать направление движения лермонтовской мысли. Лермонтовский Демон не столько титанический герой, сколько титан духа, выражение неистового борения страстей и мятежности.

Философский потенциал образа и всей поэмы в целом определяется остротой экзистенциальных вопросов, которые встают перед героями. Диалектика свободы и необходимости, отрицания и утверждения, этико-философские антиномии добра и зла, любви и ненависти, мысли и чувства — все эти художественно воплощенные дефиниции раскрывают процесс духовного развития Демона и Тамары в их взаимодействии и диалоге.

Динамика образ Демона конкретизируется в трех стадиях развития, которые воплощают его философию: от отрицания через утверждение к отрицанию отрицания. На первом этапе он изгой, отверженный и бесприютный, «...блуждал // В пустыне мира...». Сеятель зла, он на весь божий мир смотрит «презрительным оком», в его «груди <...> бесплодной» «природы блеск» «не возбудил <...> Ни новых чувств, ни новых сил». Презрение и ненависть, безразличие определяют жизнь «гордого духа». Но Лермонтову удается наметить уже в этих первых строфах возможность изменения своего героя. Всего два стиха второй строфы: «Он сеял зло без наслаждения», «И зло наскучило ему» (2,375) — передают еле ощутимое недовольство героя-титана и собой, и окружающей жизнью. Важно и то, что память о прошлой жизни («лучших дней воспоминанья»), когда он «верил и любил», «не знал ни злобы, ни сомненья», не исчезли для него бесследно.

Большая часть поэмы — история возрождения Демона, обретения им души. С поразительной художественной силой Лермонтов рисует рождение в «духе зла» именно души, способной любить, страдать. Любовь к Тамаре, вначале воспринимаемая как искушение, лукавство, преступная страсть, обретает свое буквально зримое выражение:

Тоску любви, ее волненье
Постигнул Демон в первый раз;

Он хочет в страхе удалиться...
Его крыло не шевелится!
И, чудо! из померкших глаз
Слеза тяжелая катится...
Поныне возле кельи той
Насквозь прожженный виден камень
Слезою жаркою, как пламень,
Нечеловеческой слезой!.. (2, 388).

Этот фрагмент поэмы передает именно нечеловеческую любовь Демона. Его диалог с Тамарой (и этот драматический элемент текста — наглядное воссоздание истории любви как столкновения, поединка не только чувств, но и мировоззрений, жизненных принципов), занимающий всю десятую главу второй части, это поистине его вероисповедание. Три речи Демона в этом диалоге (38, 103 и 100 стихов) — это его признание, исповедь, клятва, отречение от прежней жизни, от философии зла.

Но испепеляющий поцелуй Демона и последовавшая за ним смерть Тамары — торжество злого духа, возвращение на круги своя. Лаконично, аналитически трезво Лермонтов передает состояние «Демона побежденного»:

Но, боже! — кто б его узнал?
Каким смотрел он злобным взглядом,
Как полон был смертельным ядом
Вражды, не знающей конца, —
И веяло могильным хладом
От неподвижного лица (2, 401).

И как итог, стихи, завершающие основной текст поэмы:

И проклял Демон побежденный
Мечты безумные свои,
И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упования и любви!.. (2, 402).

Лермонтовский демон многолик. Не случайно один из лучших интерпретаторов поэмы великий русский художник М.А. Врубель создал в 1887—1902 гг. серию картин, передающих образ лермонтовского героя. В его представлении, это — «...дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том дух властный <... > величавый». «Демон сидящий», «Летающий демон», «Демон у стен монастыря», «Ангел с душой Тамары и Демон», «Голова Демона на фоне гор», «Демон, смотрящий на долину», «Демон поверженный» — каждое из этих полотен визуальное воплощение физической и духовной мощи лермонтовского героя, его нечеловеческих мук и внутреннего огня. У Лермонтова нет поверженного Демона, но врубелевский герой — воплощение страдания, ненависти, отчаяния, обессиленный, с переломанными крыльями, на которых уже не может взлететь, — взгляд из начала XX в. на русский демонизм и его последствия.

Особое место в лермонтовской поэме занимает образ княжны Тамары. Нередко говорилось о функциональности этой героини, её зависимости от образа центрального героя. Думается, это не так. Лермонтовская героиня — воплощение «манящей земности». Её пляска в ожидании жениха, её страдания после его смерти, добровольный уход в монастырь, страстное стремление понять своего «искусителя», проникнуть в его мир, обратить его на путь добра, взяв с него клятву отречения «от злых стяжаний», утрата покоя и смерть — всё это целая жизнь и процесс её познания. Для неё Демон не только и не столько любовник-искуситель, сколько катализатор духовного пробуждения, освобождения от духовной спячки. «...гибельной отравой // Мой ум слабеющий объят!» — признается она, и её ожидание, томление: «А сердце молится *ему*» удивительно напоминает состояние пушкинской Татьяны в ожидании своего избавителя. Не случайно она позднее, посетив его библиотеку и пережив отрезвление после отповеди Евгения Онегина, его дуэли с Ленским, будет искать в нем сходства с демоническим героем. Не преувеличивая момента духовного развития лермонтовской героини (слишком коротки её речи), можно говорить о несомненном росте её личности, о во многом не осознанных ещё порывах к возрождению.

Лермонтовский Демон — это своеобразный вариант русского Гамлета. И в его монологах с необыкновенной мощью звучат те же экзистенциальные вопросы о смысле бытия, о свободе, о добре и зле. Мучительные вопросы без ответов — сама плоть лермонтовской рефлексии в «Демоне».

Русский Демон в отличие от своих европейских предшественников более многогранен и неоднозначен, он неудовлетворен миром и самим собой, его отрицание и жажда идеала выстраданы, он не столько «царь познания», сколько воплощение самого процесса познания. Наконец, и это самое главное — Лермонтову удалось очеловечить своего «духа зла», вдохнуть в него душу.

Эта мощь и сила духа, характеризующая героя поэмы, острее выявляет последствия демонизма. Вечное отрицание разрушает душу, отравляет её и лишает героя возможности обрести счастье. Бунт героя против мироздания, против гармонии, купленной страданием, — следствия неуспокоенности и вечного сомнения. Сцены его поединка с Ангелом за душу Тамары выявляют и силу, и слабость Демона. И если их первая встреча — торжество Демона, готового любить, верящего в свое возрождение, то вторая встреча — поражение героя, ибо на его совести убийство Тамары; он чувствует невозможность «отречься от гордых дум» и не хочет «с небом примириться».

Психологическая противоречивость лермонтовского героя, его борение страстей неразрывно связаны с философскими антиномиями эпохи 1830-х годов. В этом смысле философский потенциал поэмы — это схваченный в художественных образах исторический облик эпохи безвременья.

Не случайно современники Лермонтова, первые читатели поэмы увидели в ней и её героя дух времени и размышление о правах личности, о рабстве и свободе. «Демон» сделался фактом моей жизни, я твержу его другим, твержу себе, в нем для меня — миры истин, чувств, красот», — писал Белинский В.П. Боткину (XII, 86). В ответном письме Боткин заострял современное звучание поэмы: «Да, пафос его, как ты совершенно справедливо говоришь, есть «с небом гордая вражда». <...> Дух анализа, сомнения и отрицания, составляющий теперь характер современ-

ного движения, есть не что иное, как тот диавол, демон — образ, в котором религиозное чувство воплотило различных врагов своей непосредственности»²⁷⁵. И Белинский, и Герцен, и Станкевич, и Бакунин, и Боткин почувствовали в лермонтовском демоне не только дух отрицания, но и мощь протеста. «Это демон движения, вечного обновления, вечного возрождения...» — резюмировал свое впечатление от поэмы и её героя Белинский (Т. 7. С. 555).

Несмотря на то что сам Лермонтов снабдил свое произведение достаточно традиционным и для него самого, и для байронического типа поэмы подзаголовком «восточная повесть», содержание и структура «Демона» этим подзаголовком не исчерпываются. Экзистенциальная проблематика, сложная система антиномий позволяют говорить о её философском характере. Очевиден в ней символично-мифологический подтекст, связанный с легендой о падшем ангеле. Можно говорить о чертах поэмы-мистерии, учитывая «разноплоскостное» соотношение изображаемых миров; есть основания называть «Демона» поэмой-монойдией, акцентируя напряженность и количественное преобладание исповедального начала.

Но при всех возможных определениях, включая, конечно, и собственно лермонтовское, целесообразно подчеркнуть особую природу лермонтовского синтетизма. Сам масштаб лермонтовской мысли в «Демоне» позволил ему создать поэму огромного философского содержания, подведя итог развитию русской романтической поэмы и устремив свои открытия в будущее, в эпоху русского символизма.

Композиция поэмы, органично сочетающая «материю», пластику первой части, пронизанной картинami реальной грузинско-кавказской природы, и «дух» — второй, где голоса героев вводят этот мир в атмосферу философской рефлексии и экзистенциальной проблематики. Каждая из частей включает по 16 глав, словно уравнивая «материю» и «дух». Однако X глава второй части настолько по объему превосходит все другие (288 стихов вместо 20—30 в среднем других глав), что

²⁷⁵ Белинский В.Г. Письма. СПб., 1914. Т. 2. С. 420.

приобретает особый статус. Её диалогическая, драматическая форма — самостоятельная сцена, своеобразный «текст в тексте», что подчеркивает роль в «восточной повести» особого философского сюжета.

В этом смысле «Демон» воспринимается не столько как законченный текст, сколько как процесс, не завершённый сюжетно, а открытый во времени. Эпилог не включает в себя историю Демона, подчеркивая незавершённость и неисчерпанность его судьбы. Восьмая редакция ощущается как этап в осмыслении этого бездонного образа.

«Мцыри» — завершённая поэма Лермонтова, напечатанная при его жизни в сборнике «Стихотворения М. Лермонтова», написана в 1839 г. В автографе поэма имела другое заглавие — «Бэри» с примечанием «Бэри, по-грузински монах». Там же был написан эпитаф: «On n'a qu'une seule patrie» («У каждого есть только одно отечество»), позднее заменённый эпитафом из 1-й Книги Царств, глава 14: «Вкушая, вкуших мало меда, и се аз умираю». Этот библейский эпитаф имеет символическое значение нарушения запрета. Новое заглавие, под которым поэма была опубликована, более полисемантично: во-первых, по-грузински «мцыри» — «послушник», «неслужащий монах», во-вторых, пришелец, чужеземец, не имеющий родных и близких, «одинокый пленник». Но в общем контексте оно воспринимается как имя собственное; само его звучание рождает ощущение предельной напряжённости чувств, плотно сжатых зубов.

Я знал одной лишь думы власть,
Одну — но пламенную страсть:
Она, как червь, во мне жила,
Изгрызла душу и сожгла (2, 407) —

эти слова можно считать вторым эпитафом к поэме. Именно в них заключён пафос всей исповеди героя-отрока, антипода байронического героя, лишённого демонических черт. Мцыри прежде всего воплощение естественного человека. Такие проявления демонического, байронического героя, как любовные

страсти, ревность, зло, эгоизм, месть, исключены из его духовного облика.

«Он весь дитя добра и света, // Он весь свободы торжество» — эти блоковские слова как нельзя лучше передают нравственную природу лермонтовского героя. Инстинкт свободы и жажда полноценной жизни — лейтмотивные настроения его рассказа о трех днях, проведенных на воле.

Ты хочешь знать, что делал я
На воле? Жил — и жизнь моя
Без этих трех блаженных дней
Была б печальней и мрачней
Бессильной старости твоей (2, 411).

Описание каждого из этих трех дней пронизано ощущением неразрывной слитности с природой. Натурфилософские реалии для Мцыри, как соки жизни. «О, я как брат // Обняться с бурей был бы рад!», «Мне было весело вдохнуть // В мою измученную грудь // Ночную свежесть тех лесов...», «И снова я к земле припал, // И снова вслушиваться стал // К волшебным странным голосам...», «В то утро был небесный свод // Так чист <...> Я в нём глазами и душой // Тонул...», «И жадно я припал к волне...» — все эти признания героя воссоздают его пантеистическое чувство. Не случайно образы «божьего сада», «божьего света», «тайн неба и земли», «небесного свода», «полета ангела» рождаются в его сознании не как проявление религиозного чувства, а как ощущение родства с мирозданием, выражением святости эмоций, которые обуревают его.

Воспоминание об отцовском доме, наблюдение за молодой грузинкой, пришедшей за водой и поющей песню, поединок с барсом — три этих эпизода определяют духовный маршрут Мцыри. Чувство родины, пробуждающееся отроческое чувство любви, сила воссоздают Одиссею лермонтовского героя на пути к жизни, воле, в « тот чудный мир тревог и битв, // Где в тучах прячутся скалы, // Где люди вольны, как орлы» (2, 407).

Битва с барсом (гл. 17—18) — в центре трехдневного побега на волю, и динамика этой сцены, сцены «смертельного боя»,

одновременно и зримое, осязаемое воплощение максимализма чувств героя, этой, по словам Белинского, «огненной души», «могучего духа», «исполинской натуры» (Т. 4. С. 537).

Образ огня становится лейтмотивным во всем рассказе героя. «Пламенная страсть», «душу <...> сожгла», «мою пылающую грудь», «В снегах, горящих как алмаз», «И пред вечерним очагом», «Рукою молнию ловил», «слёзы потекли <...> горячею росой», «и двух огней // Промчались искры...», «сердце вдруг // Зажглося жаждою борьбы...», «Я пламенел», «То жар бессильный и пустой...», «налил меня // Огонь безжалостного дня...», «в лицо огнем // Сама земля дышала мне...», «дай руку мне; // Ты чувствуешь, моя в огне...», «Этот пламень с юных дней, // Таяся, жил в груди моей...», «он прожёт свою тюрьму» — эта образная концентрация, лейтмотивность определяет весь поэтический строй поэмы. Максимализм чувств героя соответствует напряженности самого языка поэмы. Даже стих «Мцыри» — четырехстопный ямб со сплошными мужскими окончаниями «звучит и отрывисто падает, как удар меча, поражающего свою жертву. Упругость, энергия и звучное, однообразное падение его удивительно гармонизирует с сосредоточенным чувством, несокрушимою силою могучей натуры и трагическим положением героя поэмы» (Белинский. Т. 4. С. 543). Поистине — «из пламя и света рожденное слово».

Сам жанр поэмы-исповеди претерпел в поэтическом строе «Мцыри» существенное изменение. В отличие от «Исповеди» и «Боярина Орши», генетически связанных с «Мцыри», в последней поэме сам характер героя-действителя, открывающего для себя мир во всей его первозданной прелести, лишенного разочарования, способствовал объективации повествования: слово исповеди более тесно соотносится со сказовым словом, наполняется плотью окружающего бытия. Принципиально важен и фольклорно-мифологический пласт повествования, позволивший придать центральному образу связь не только с окружающей природой, но и с нравами и обычаями родины, к которой он так рвался и которую ему не удалось увидеть. Стены монастыря и блуждание по кругу определяют драматизм лермонтовской поэмы.

Итак, «Демон» и «Мцыри» не только поэмы всей творческой биографии Лермонтова, выражение его вероисповедания, но и поэмы-антиномии и по своей структуре, и главным образом с точки зрения проблемы героя. Демон и Мцыри в своем соотношении выражают мучительные поиски поэтом своего героя, передают процесс преодоления демонизма как мировоззрения.

В одной из последних своих поэм, оставшейся незаконченной, — «Сказка для детей» (написано всего 27 строф, хотя намеревался сотворить «лёгкую поэму в сорок песен») он пытался через соединение фантастики и реального плана петербургской жизни, шутливо-иронического тона и высокого лиризма дать новый вариант образа Демона, Демона современности. По словам Гоголя, «Сказка» — есть «лучшее стихотворение» поэта, в котором новый демон «получает больше определительности и больше смысла» (Т. 8. С. 402).

Процесс осмысления «демона современности» определяет и другие поиски Лермонтова. И в этом отношении показательна его драма «Маскарад» как ярчайшее воплощение природы Лермонтова-драматурга.

Драма «Маскарад»

Путь к «Маскараду». Символично-философский и общественно-исторический фон драмы. Арбенин и другие. Поэтика «Маскарада».

В творческом наследии Лермонтова драматургия на первый взгляд занимает какое-то промежуточное место. В течение пятилетия, с 1830-го по 1836 г., он написал 5 пьес. Во многом подытоживая лирический взрыв 1830—1831 гг., он этими опытами в определенной степени заполнял лирическую паузу 1833—1836 гг., в некотором отношении предвосхищая свои открытия 1837—1841 гг. Драмы в соотношении с поэмными поисками рождали мирообраз лермонтовской поэзии и определяли ее антропологию, связанную с проблемой героя нашего времени. Лирический герой ранних стихотворений Демон — Арбенин — Пе-

чорин — в этой творческой системе лирика, поэмы, драмы, проза выявляли направления лермонтовской мысли.

Драматургия была неизбежна в этой системе. Сам склад лермонтовского дарования, с ярко выраженной антиномичностью, открытостью страстей, установкой на героя-деятеля, конфликтностью отношений с миром с судьбой, требовал сценического пространства. И если трагедия «Испанцы», трилогия о странном человеке: «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти»), «Станный человек», «Два брата» — во многом были экспериментами в области постижения шиллеровского театра и байронического героя (не случайно многочисленные отсылки и реминисценции на этих авторов), если в них ощутим автобиографический подтекст и дух «пьесы для чтения» (Lesestück), то «Маскарад» — прорыв в мир театра, реализация драматургической поэтики в её сценическом воплощении.

Творческая история «Маскарада», та активность, с которой Лермонтов боролся с театральной цензурой, создавая новый вариант драмы под названием «Арбенин», — свидетельство того, что это произведение было для него актом творческого самосознания, одним из первых опытов публичного вероисповедания. Ведь до «Маскарада» он не опубликовал ни одно свое произведение (публикация в 1835 г. в «Библиотеке для чтения» поэмы «Хаджи Абрек» была осуществлена без его разрешения).

Во-первых, театр манил его своей публичностью, возможностью выразить и передать наболевшее и перечувствованное своим современникам и ощутить их непосредственную реакцию. А во-вторых (и это немаловажно), он здесь не пересекался с Пушкиным, который в своем творчестве не обращался к современной драме. Его театральным соперником мог бы стать только автор комедии «Горе от ума», но, как известно, Грибоедов так и не увидел свое произведение на сцене, да и после его гибели пьеса, хотя и получила свою сценическую жизнь, но в значительно искаженном варианте. И все-таки Лермонтов неизбежно вступал в соревнование с Грибоедовым. Комедия эпохи гражданской экзальтации и драма эпохи безвременья, тема «горя от ума», стихотворная фактура двух четырехактных пьес, открытых в пространство жизни, судьба

героев своего времени Чацкого и Арбенина — всё это не могло не вызвать отклика и не стимулировать развития русского драматического театра.

Лермонтов так и не увидел своей драмы ни в печати (впервые—1842 г.), ни на сцене (первая постановка отдельных сцен в любительском спектакле 31 января 1847 г.; на сцене Московского Малого театра лишь в 1862 г.). Публикация вызвала неодобрительные отзывы критиков. Лишь Белинский почувствовал в «Маскараде» произведение, где «нельзя не увидеть следы его мощного, крепкого таланта; так везде видны следы льва, где бы ни прошел он» (Т. IV, С. 548).

И тем не менее «Маскарад» — это классика русского драматического театра. Ее жизнь на сцене — от первых постановок, режиссерского опыта Вс. Э. Мейерхольда в 1917 г. до экранизации С. Герасимовым с Н. Мордвиновым в главной роли, музыкальной интерпретации А. Хачатуряном и сегодняшних экспериментов — за всем этим открывается жизненная сила лермонтовской драмы и её поэтическое мастерство.

Две редакции пьесы — четырехактный «Маскарад» и пятиактный «Арбенин» — имеют знаковый смысл с точки зрения своих заглавий: в них как в зеркале отразились онтологический и антропологический смысл лермонтовской драмы, а точнее — обозначилась их нерасторжимость и общественно-философский подтекст.

Маскарад — это не только и не столько место действия («Ведь нынче праздники и, верно, маскарад // У Энгельгардта...»). Действие и начинается и кончается не в маскараде. По существу только сцена вторая первого действия, сценическая площадка которой обозначена: «Маскарад», — прямое указание на тоpos, заложенный в заглавии. Показательно, что одной из причин цензурного запрета драмы было упоминание именно маскарада в доме Энгельгардта, где, как известно, бывали и царственные особы. Разумеется, такие его характеристики, как «весь этот пестрый сброд...// весь этот маскарад», «где всякий сброд», «смех толпы пустой», «Пестрит и жужжит толпа передо мной...», не могли соотноситься с великосветской жизнью и её обитателями.

Маскарад у Лермонтова — мирообраз, онтологический статус современной общественной жизни. В стихотворении, датированном 1 января 1840 г., поэт дает постскрипtum, эпилог к «Маскараду». Образ «пестрой толпы» обретает здесь плоть маскарадного существования:

Как часто, пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски... (2, 424).

Маскарад в «Маскараде» — это онтология обезличивания, потери лица под маской. В лексиконе лермонтовской драмы выстраивается особый ряд значений: маска — личина — лицо — личность — человек. «Видал я много рож...», «То я сорву коварную личину», «Да полно, брат, личину тыними...», «Под маской все чины равны, // У маски ни души, ни званья нет, — есть тело. // И если маскою черты утаены, // То маску с чувств снимают смело...», «К чему? мое лицо вам так же неизвестно, // Как маска — и я сам вас вижу в первый раз...», «Всегда с другим лицом, всегда в другом наряде...», «Ну, не ударься в грязь лицом...», «Лицо у вас в огне...», «Ты странный человек!..», «Вы человек иль демон?», «Самолубивый, злой, но слабый человек...», «Беги, красней, презренный человек» — все эти словесные модификации маскарадного мирообраза воссоздают жизнь-игру, видимость жизни. Прорастание маски в лицо деформирует личность; игра в жизнь оборачивается безжизненностью и потерей своего лица. Такова судьба баронессы Штраль, князя Звездича, самого Арбенина.

Но с особой осязаемостью этот процесс обезличивания проявляется в жизни и судьбе Неизвестного. Сам этот образ был введен в новую четырехактную редакцию драмы. Этот герой лишен имени; он постоянно живет под маской. Превратив всю свою жизнь в месть, он становится палачом, надев маску Рока. Неотступно следуя за Арбениным, предсказывая его судьбу, Неизвестный утратил всякий смысл жизни, потерял свое лицо.

Двойник Арбенина («И стал я следовать, мешаясь с толпой // Без устали, всегда повсюду за тобой...»), он жизни прожить не сумел. Показательно, что в конце драмы его сообщником оказывается князь Звездич, который шаг за шагом, увлекшись идеей мести, теряет себя. Его последняя реплика — и последние слова всей пьесы:

Он без ума... счастлив... а я? навек лишен
Спокойствия и чести! (3, 381) —

отражение бесперспективности маскарадной жизни-игры.

Драма «Маскарад» начинается не в маскараде, а в игровой зале. Тема карточной игры не просто заставка к маскарадной интриге, а тот её генетический код, который и превращает маскарад в мирообраз. Жизнь — игра, где ставка — сама жизнь, честь, любовь, — такова философия и этика неразрывного сплетения двух сюжетов: карт и маскарада. Своеобразным философом карточной игры как оборотной стороны маскарада выступает «славный моралист», циник Казарин. Именно он искушает Арбенина, превращаясь в современного «мелкого беса» (неслучайно в его лексиконе так часто фигурирует черт: «Пусть будет хоть сам черт!...», «Да черт-то всё в душе сидит», «А и в тебе сидит чертенок»). Но не менее значимы в его речах имена философов, Наполеона. Он ощущает себя творцом новой философии, философии аморализма и цинизма. Он её выносил и потому формулирует с такой отчетливостью:

Что ни толкуй Волтер или Декарт —
Мир для меня — колода карт,
Жизнь — банк: рок мечет, я играю,
И правила игры я к людям применяю (3, 319).

Три его «казус»-правила, которыми он разъясняет смысл своей философии, — концентрат теории этической относительности. Всё на продажу, всё — игра и обман — таковы мировоззренческие основы философии Казарина. Подводя итог своим урокам, он заявляет:

Да, — пораздумай-ка об это хладнокровно
И скажешь сам, что в мире всё условно (3, 321).

Верным учеником Казарина выступает Адам Петрович Шприх, который, по определению учителя, неизвестно какой нации, «на всех языках говорит», «со всеми он знаком, везде ему есть дело», «всё помнит, знает всё, в заботе целый век», «с безбожником — безбожник», «с святошей — езуит», «меж нами — злой картежник», «с честными людьми — пречестный человек» (3, 262). Этот образ человека-хамелеона как нельзя лучше вписывается в мир маскарадного лицедейства и лицемерия. В этом мире он, как замечает баронесса Штраль, «вечно кстати», «нужный человек», как его характеризует Казарин, он прагматик интриги. «Тут есть интрига...», «вмешаюсь в эту связь», «я попаду к ему в агенты», «сюда с рапортом прилечу», «тогда хоть получу // Я пятилетние проценты» — все эти этапы деятельности Шприха-интригана пронизаны жизнью, где «деньги — царь земли» и где в одном ряду жена и собака. Ср.:

Шприх

Да я давно женат.

Послушайте, одна особенно вот клад.

Казарин

Жена?

Шприх

Собака (3, 316).

Его участие в заговоре против Арбенина наряду с Незнакомым и Звездичем, при участии Казарина и молчании баронессы Штраль — выражение единения маскарадного и картежного общества. Пронумерованные понтёры и игроки, гости на балу, нenumерованные маски — безличностное единство, свита обозначенных в афише участников заговора. Весь этот маскарадный мир живет именно по «правилам игры», провозглашенным Казариным.

Характерна в этом отношении жизнь в драме карточного термина «гнуть угол». Возникнув в самом начале пьесы из уст 4-го понтера как напутствие к решительному действию в карточной игре: «Надо гнуть», этот термин почти сразу же наполняется жизненной философией:

Послушай, милый друг, кто нынче не гнется,
Ни до чего тот не добьется (3, 259).

И далее, на всем протяжении действия, глагол «гнется» будет вибрировать в своих значениях, с одной стороны, словно продолжая и развивая жизненные принципы грибоедовского Молчалина: «Ведь надобно ж зависеть от других», «В мои лета не должно сметь // Свое суждение иметь», а с другой — отстаивая право личности на независимость, сближая Чацкого и Арбенина.

«Да этак он загнет, пожалуй, тысяч на сто», «И буду гнуть да гнуть, покуда не устану...», «не гнется гордый наш язык, // зато уж мы как гнемся добродушно», «Мне поздно перед ними гнуться...», «Вы гнете не глядя...» — за всеми этими словоупотреблениями почти невозможно увидеть прямое и переносное значение понятия, различить лексикон игрока и частного человека за пределами карточного стола.

Маскарад, карты, жизнь и игра, интрига и смерть — так тесно переплетены в мире лермонтовской драмы, что рождают единое онтологическое пространство «человеческой комедии» с трагическим исходом.

Лермонтовский «Маскарад» — глубоко современная драма. Не случайно в ней постоянно будет возникать мотив нашего поколения, современной молодежи. «Вот нынешнее поколение», «Я докажу, что в нашем поколении // Есть хоть одна душа, в которой оскорбленье, // Запав, приносит плод...», — заявляет Арбенин. Ему вторит Казарин: «А эта молодежь // Мне просто — нож <...> Взгляните-ка из стариков...», переводя тему поколения в русло карточных понятий и правил. Но то, что лишь намечено в сфере личной рефлексии, получает свое развитие в столь значимой для эпохи, для лермонтовского поэтического мышления теме — рифме: век — человек. Характеризуя Шприха-хамелеона,

Казарин использует эту рифму как ироническое напоминание о её эпохальном смысле:

Всё помнит, знает всё, в заботе целый век,
Был бит не раз, с безбожником — безбожник,
С святошей — езуит, меж нами — злой картёжник,
А с честными людьми — пречестный человек (3, 262).

Но уже баронесса Штраль, характеризуя князя Звездича как выражение духа времени, безжалостно констатирует:

Ты! бесхарактерный, безнравственный, безбожный,
Самолюбивый, злой, но слабый человек;
В тебе одном весь отразился век,
Век нынешний, блестящий, но ничтожный (3, 274—275).

И здесь невольно на память приходят пушкинские слова из «Евгения Онегина»:

Да с ним еще два-три романа,
В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой...

В драме о современном человеке Лермонтов словно предчувствовал свой путь к современному роману о герое нашего времени.

И далее эта тема-рифма набирает свой разбег, выплескиваясь в страстном монологе Арбенина, в центре которого слова:

Беги, красней, презренный человек.
Тебя, как и других, к земле прижал наш век... (3, 325).

Так, маскарад в лермонтовской драме из топоса, из мира праздника-карнавала, из пространства игры перешел в онтоло-

гическую категорию обезличивания и игры в смерть. Это игра с одним Неизвестным, но в нем сконцентрирована философия множества безвестных, потерявших лицо и приобретших лишь номер. Лермонтовский Неизвестный — страшное напоминание и предупреждение о мире обесцененных ценностей и сообществе циников, о мире лжи и лицемерия. Жизнь под маской — путь к потере лица.

Маскарад и Арбенин, Арбенин на маскараде, маскарад в Арбенине — любая из граней этих взаимоотношений мирообраза драмы и ее героя открывает природу лермонтовской антропологии.

Евгений Александрович Арбенин — самое живое лицо на маскараде жизни. Его драма — это прежде всего драма личности, в которую проросла маска игрока, циника, демона. Весь его жизненный путь — отражение судьбы умного человека, сумевшего вырваться из призрачного мира маскарада и карточной игры в мир чистой любви: «И я воскрес для жизни и добра». Монологи Арбенина — это исповеди горячего сердца («Но голова твоя в огне, // И мысль твоя в глазах сияет живо...»), но, как признается сам герой «Я сердцем слишком стар...». «Преждевременная старость души» — так можно было бы пушкинскими словами поставить диагноз болезни лермонтовского героя.

Но в этом «странном человеке» Лермонтову удалось передать неистовое борование страстей, его порывы к добру и красоте. Он пытается спасти Звездича, он любит Нину, он не способен, казалось, на вероломное убийство (сцена со Звездичем), он умен, трезв в оценке других. Но на вопрос князя: «Вы человек или демон» Арбенин уверенно отвечает: «Я? — игрок!». Именно психология игрока (не карточного: он смог преодолеть свою страсть), маска игрока-циника, равнодушного созерцателя чужой беды (как говорит Неизвестный, «адское презрение ко всему»), психология маскарада «проросли в его душу и дремали лишь на время. Случайная история с браслетом пробудила эти скрытые пружины его психологии.

В афише «Маскарада» всего шесть номинированных героев: все остальные — безымянны. И только одна из них — Нина (как явствует из текста драмы, это светский вариант имени Настасья,

Анастасия) постоянно выступает под своим именем. Замечательный русский философ Павел Флоренский в книге «Имена» писал: «Имя — тончайшая плоть, посредством которой объявляется духовная сущность»²⁷⁶. В «Маскараде» героиня словно лишена плоти, говоря словами Жуковского:

При ней все мысли наши — пенье!
И каждый звук ее речей,
Улыбка уст, лица движенье,
Дыханье, взгляд — все песня в ней²⁷⁷.
Сравним:
Созданье слабое, но ангел красоты:
Твоя любовь, улыбка, взор, дыханье... (З, 294).

Нина — воплощение гармонии в дисгармоничном мире маскарада. Её чистота и наивность, её естественность воскрешают в памяти пушкинскую Татьяну.

В деревне молодость свою я схороню,
Оставлю балы, пышность, моду
И эту скучную свободу... (З, 287)

— эти слова из ее первого и почти единственного пространного монолога перекликаются с признанием уже замужней Татьяны:

А мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света,
Мой модный дом и вечера,
Что в них? Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад

²⁷⁶ Флоренский Павел. Имена. М.; Харьков, 1998. С. 463.

²⁷⁷ Жуковский В.А. Собр. соч.: в 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 362.

За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище...²⁷⁸

«Ветошь маскарада» реализована в истории потерянного браслета, погубившего лермонтовскую героиню.

Она — единственная в пьесе поёт. И ее предсмертный романс — история «жизни беззащитной» и самоотверженной любви. Музыка и дыхание любви — вот «духовная сущность» лермонтовской героини. И ее голос — мелодия любви в большом мире, где уже погублены все подлинные человеческие чувства.

Любовь к Нине открывает воскресшего, возрожденного к жизни Арбенина. Его ревность и отравление Нины выявляет его лицо — маску Игрока и Демона. Психологический феномен Арбенина — объект рефлексии почти всех героев драмы. «Ты странный человек»... — говорит Нина. «...ужасен // В любви и ненависти он ...он приучен к злодейству», — так характеризует его баронесса. «Да в вас нет ничего святого, // Вы человек или демон?» — вопрошает Звездич. «Но вы его души не знаете — мрачна // И глубока, как двери гроба...», «Я разбирать не буду // Твоей души, — её поймет лишь бог...», — резюмирует Незвестный.

Но, пожалуй, лучше всех себя и свою душу знает сам Арбенин. Этот глубоко сознающий лермонтовский герой в своих многочисленных монологах раскрывает поистине Одиссею «больной души». Уже в своем первом монологе, обращенном к Нине, говоря об «огромной книге жизни», о «море счастья и зла», он признается:

...я всё видел,
Всё перечувствовал, всё понял, всё узнал,
Любил я часто, чаще ненавидел,
И более всего страдал!
Сначала всё хотел, потом всё презирал я,
То сам себя не понимал я,
То мир меня не понимал. (З, 288).

²⁷⁸ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М., 1964. Т. 5. С. 189.

В этом «всё» — весь лермонтовский герой, максималист, страдалец, стремящийся к совершенству. И вместе с тем — отравленный ядом маскарадной жизни и карточной философии. Его путь к мести, к убийству Нины — предательство любви и лучших чувств, путь к собственной гибели. Маска игрока и циника проросла в лицо и стала вторым «я» Арбенина. Его рассуждения о жизни: «Жизнь вещь пустая», «Что жизнь? давно известная шарада // Для упражнения детей; // Где первое — рожденье! где второе — // Ужасный ряд забот и муки тайных ран, // Где смерть — последнее, а целое — обман!» — философия безверия и тотального отрицания. Если в начале драмы, когда ревность еще только закралась в его душу, он решает почти гамлетовский вопрос:

Опять мечты, опять любовь
В пустой груди бушуют на просторе;
Изломанный челнок, я снова брошен в море:
Вернусь ли к пристани я вновь? (3, 286) —

то в конце — он опустошен и только в силах произнести: «нет сил, нет сил» (3, 378).

В критике и литературоведении драма и судьба Арбенина рождала самые различные литературные параллели. Его не без оснований связывали с Евгений Онегиным: само имя героя, его любовная история, многочисленные реминисценции вызывали в памяти пушкинский роман. Естественной была отсылка к комедии Грибоедова «Горя от ума», где сама тема сумасшествия сопрягала Чацкого и героя «Маскарада». История с браслетом, обращенные к умирающей Нине слова: «Теперь молиться время, Нина...», образ клеветы и коварства маскарада — своеобразного коллективного Яго рождали ассоциации с сюжетом шекспировского «Отелло».

И все-таки, не отрицая все эти и другие жанрово-стилевые, сюжетные и образные соотношения «Маскарада» с литературной традицией, можно смело утверждать: Арбенин — порождение лермонтовского творческого гения и герой своего времени.

В нем есть и «резкий охлажденный ум» Онегина, и странность Чацкого. Но он в отличие от них не только обвиняется в странности, не только слышит клевету о своем сумасшествии, он реально сходит с ума. И если пушкинский роман и грибоедовская комедия открыты в жизнь и их герои чувствуют силу для нового путешествия, спешат «искать по свету, // Где оскорбленному есть чувству уголок!», то лермонтовский герой обречен на безумие. Если в других редакциях драмы Арбенин оставался жить и даже уходил в изгнание, то в окончательном тексте его сумасшествие зафиксировано доктором и афористически выражено Неизвестным: «И этот гордый ум *сегодня* изнемог!» Слово «сегодня» — фиксация не реального, календарного времени прошедшего, а обращение к образу эпохи и современности, к теме, прошедшей через всю драму: человек — век.

Именно в «Маскараде», в драматургической структуре действия Лермонтов подошел вплотную к истории героя нашего времени. От Арбенина к Печорину — один шаг.

«Маскарад» — театральная классика, и ее создатель в свои 22 года обнаружил необыкновенное чутье драматурга. Прежде всего это проявляется в самой структуре сценического действия. «Динамика дискурсов персонажей» (по определению известного французского теоретика искусства, автора «Словаря театра» Патриса Пави) рождается из органического переплетения трех компонентов композиции драмы: действие — сцена — выход. И если два первых компонента достаточно традиционны для поэтики драмы, то система «выходов» выглядит несколько странно. По своей функции лермонтовские «выходы» напоминают «явления» (см., например, многочисленные явления в «Горе от ума», в драмах Шиллера, да и в других пьесах Лермонтова), но их странная особенность заключается в том, что нередко очередной выход (а их количество в сценах колеблется от одного до восьми) начинается ремаркой «входит» и часто этот смысловой парадокс связан с появлением Арбенина. Сравним: *Действие первое. Сцена первая. Выход второй.* (Арбенин *входит*, кланяется, подходит к столу; потом делает некоторые знаки и отходит с Казариным); *Действие первое. Сцена вторая. Выход первый.* Арбенин (*входит*); *Действие первое. Сцена третья. Выход первый.*

Евгений Арбенин (*входит*). К концу драмы «выходы» оказываются без «входов», как бы подчеркивая саму безвыходность ситуации. «Один», «Сидит», «Задумывается», «Упадает головою на руки», «Падает на землю и сидит полулежа с неподвижными глазами» — все это ремарки, сосредоточенные в конце драмы, передают тупиковость жизненного пути Арбенина и ее безвыходность.

Несмотря на то что в «Маскараде», как и в «Горе от ума», четыре действия, комедия Грибоедова устремлена в жизнь, и последние слова Чацкого «Карету мне, карету!» с ремаркой (Уезжает) — фиксация открытого пространства; драма Лермонтова передает и физическую неподвижность героя, и его духовную опустошенность.

Динамика явлений-выходов органично сочетает безличностное многолюдье, голоса «пестрой толпы» и монолог главного героя. В толпе он один из многих, «приличьем стянутая маска»; наедине, перед Ниной он искренен и страстен.

Язык лермонтовской драмы продолжает традиции грибоедовской афористики и наследие стиховой культуры вольного (разностопного) ямба. Мастерство диалога отражает и стихию светской маскарадной болтовни, и деловитость, сухой лаконизм карточной игры, и ум философов-самоучек. Соединение жанровых сатирических портретов, писанных маслом, с психологической нюансировкой портрета главного героя и почти акварельным образом героини воссоздает зримый облик русской жизни 1830-х годов. Печать усталости и бездействия, призрачной жизни, игры с судьбой — такова картина мира в лермонтовской драме.

Роман «Герой нашего времени»

Творческая история романа. От традиции — к новаторству. Печорин как герой нашего времени. Поэтика романа.

В творческой биографии Лермонтова роман «Герой нашего времени» — итог его художественных поисков. В истории рус-

ской словесной культуры он пролог к психологическому, аналитическому роману, связанному прежде всего с именами Достоевского и Толстого.

Сама проблема «героя века» как этико-философская и общественно-историческая антропологема вошла в русскую культуру на рубеже веков. На страницах журнала «Вестник Европы» в 1802—1803 гг. Н.М. Карамзин публикует главы своего романа «Рыцарь нашего времени», одна из которых им самостоятельно датирована 1799 г. История становления и формирования «маленького героя-рыцаря» неразрывно связана с концепцией «летающего времени», а сам принцип изображения «рыцаря нашего времени» очевидно противостоял концепции «внутреннего человека» как некоей догмы в размышлениях поздних русских масонов. В этом отношении показателен трактат одного из идеологов масонства И.В. Лопухина «Духовный рыцарь» (1791) с его установкой «Надобно человеку морально переродиться...» и сводом правил, направленных на умерщвление ложных и пагубных страстей.

Карамзин своим романом утверждал идею развития, многообразия поведенческой модели современного человека. В своем программном стихотворении «Протей, или Несогласия стихотворца» он говорил:

Чувствительной душе не сродно ль изменяться?
Она мягка как воск, как зеркало ясна,
И вся природа в ней с оттенками видна.
Нельзя ей для тебя единою казаться
В разнообразии естественных чудес²⁷⁹.

Концепция живой свободной личности, своеобразного духовного протеизма, философия «текучего характера» обретала свое воплощение в русской литературе.

Видимо, далеко не случайно появление в контексте карамзинского романа имени еще одного известного рыцаря — рыцаря

²⁷⁹ Карамзин Н.М. Стихотворения (Библиотека поэта. Большая серия). Л., 1966. С. 242—243.

Печального образа. Характеризуя нравственный облик своего персонажа, Карамзин замечает: «Герой наш мысленно летел во мраке ночи на крик путешественника, умерщвляемого разбойниками, или брал штурмом высокую башню, где страдал в цепях друг его. Такое *донкишотство* воображения заранее определяло нравственный характер Леоновой жизни».

В 1804—1806 гг. «Коломб русского романтизма» В.А. Жуковский издает шесть томов своего перевода «Дон Кишота» (с предделки этого сервантесовского романа французским писателем Флорианом). И затем рыцарский дискурс прочно войдет в его балладный мир — от «Рыцаря Тогенбурга» (1817) до «Рыцаря Роллона» и «Старого рыцаря» (1832), найдя свой отзвук в гениальном пушкинском «Жил на свете рыцарь бедный...».

Этико-философский потенциал «рыцаря нашего времени», поэтика открытого романа (карамзинский роман не только печатается по главам, но и сознательно обрывается с обещанием «продолжения», которое так и не последовало), были востребованы последующей русской литературой. Путь от «рыцаря» к «герою», от «чувствительной души» к сложному характеру прослеживается и в комедии «Горе от ума», и в романтической повести (Бестужев-Марлинский, Одоевский), но свое классическое воплощение новый тип героя века получит в пушкинском романе в стихах «Евгений Онегин».

Именно это пушкинское творение станет для русской критики точкой отсчета в прочтении и интерпретации лермонтовского романа и закрепится в классическом афоризме Белинского: «Печорин Лермонтова <...> — Онегин нашего времени, *герой нашего времени*. Несходство их между собою гораздо меньше расстояния между Онегою и Печерою» (Т. IV. С. 265).

Но путь, проделанный русской литературой от «Рыцаря нашего времени» к «Герою нашего времени», — это прежде всего процесс постижения современного героя и становления романной прозаической формы. Сам Лермонтов через свои прозаические опыты и в области исторического романа («Вадим»), и светской повести («Княгиня Лиговская») решительно в 1838—1839 гг. осознает необходимость создания именно прозаическо-

го романа о современности. Пушкинским завещанием и итогом его поисков в прозе стал исторический роман «Капитанская дочка».

Лермонтов, осознавая себя не просто наследником Пушкина, но и открывателем новых путей в литературе, после смерти поэта нашел свое место в истории русской прозы и русской романистики, закрепив свое новаторство прежде всего в антропологической универсалии. Татьяна Ларина, посетив кабинет Онегина и всматриваясь в мир его мыслей, зафиксированных в пометах на его книгах, задается вопросом: «Уж не пародия ли он?» И Пушкин, не отвечая на её вопрос, задает еще два безответных: «Ужель загадку разрешила? // Ужели слово найдено?» (*Курсив автора*).

Лермонтов нашел это *слово* и попытался ответить на сакральный вопрос уже заглавием романа. *Герой нашего времени* — в этой антропологической универсалии сосредоточен весь пафос лермонтовского произведения и здесь же суть его «внутренней формы». Свою статью о лермонтовском романе замечательный современный филолог А.В. Михайлов назвал «Герой нашего времени» и историческое мышление формы»²⁸⁰. Точнее не скажешь, ибо внутренняя форма — своеобразный эйдос лермонтовского романа, его духовная сущность. Именно антропологическая универсалия «герой нашего времени», вызревавшая в недрах русской духовной и словесной культуры. Способствовала становлению и эстетической универсалии — «роман нашего времени». Лермонтов сумел отыскать глубинную, внутреннюю связь этих двух универсалий.

Если антропология лермонтовского романа имела национальную основу, хотя и не замыкалась в ней, впитывая открытия современной романистики и поэзии Байрона, то эстетика «Героя нашего времени» имеет генетическую связь с открытиями французского исповедального романа — от «Адольфа» Констана и «Рене» Шатобриана до «Исповедь сына века» (точнее — «Исповеди одного из детей века») А. де Мюссе.

²⁸⁰ Михайлов А.В. Обратный перевод. М., 2000.

И все-таки нарративная поэтика «Героя нашего времени» не укладывается в рамки исповедального дискурса: первая часть романа оказывается вне этого дискурса, да и вторая — «Журнал» Печорина — лишена отчетливого исповедального начала. Это, скорее, то, что можно определить как экзистенциально-рефлексивный нарратив, так как печоринская философия существования, его экзистенция даны в форме рефлексии. Именно в структуре «Журнала», где подневные, датированные записи, произошедшие события погружены в атмосферу размышлений героя, где «я» героя не столько открывает себя, сколько описывает и оценивает окружающую жизнь, происходит, по точному выражению современного исследователя, «эстетизация рефлексии»²⁸¹. Рефлексия Печорина формирует миробраз романа, его новаторскую природу.

Творческая история романа «Герой нашего времени» — загадка со многими неизвестными. Известно, что основная работа над романом приходится на 1838—1839 гг. Три главы-повести будущего романа — «Бэла», «Фаталист», «Тамань» — были первоначально опубликованы в журнале «Отечественные записки» (1839. № 3 и № 11, 1840. №2 — соответственно порядку указания). При появлении «Бэла» имела подзаголовок «Из записок офицера о Кавказе». Этот подзаголовок распространялся на другие части. К «Фаталисту» редакция журнала сделала следующее примечание: «С особенным удовольствием пользуемся случаем известить, что М.Ю. Лермонтов в непродолжительном времени издает собрание своих повестей, — и напечатанных, и ненапечатанных. Это будет новый, прекрасный подарок русской литературе».

Первоначальное заглавие, сохранившееся в рукописи, было: «Один из героев начала века» (иногда встречается иное прочтение: вместо «начала» — «нашего»). Первое издание романа появилось в апреле 1840 г., второе через год, незадолго до гибели Лермонтова. В нем было напечатано предисловие ко всему роману в целом, отсутствующее в первом издании, видимо, на-

²⁸¹ Вольперт Л.И. Лермонтов и литературе Франции (в Царстве Гипотезы). Таллинн, 2005. С. 266.

писанное в феврале 1841 г. и ставшее не только ответом на нападки и обвинения критики, но и своеобразной программой и вероисповеданием поэта.

Сам процесс сопряжения частей в целое, порядок и хронология их создания, структурное оформление, нарративные стратегии — всё это почти невозможно определить в своей последовательности и тем более датировать. Возникает ощущение именно «внутренней формы», и, по словам Белинского, «части этого романа расположены сообразно с внутреннею необходимостью» (Т. 4. С. 267).

«Внутренняя необходимость» и «внутренняя форма» продиктованы прежде всего поиском наиболее адекватных и художественно целесообразных форм раскрытия, воплощения главного героя романа — Григория Александровича Печорина. Именно этот русский Гамлет выразил дух своего («нашего») времени эпохи 1830-х годов, когда «порвалась цепь времен».

Б.М. Эйхенбаум, один из лучших исследователей романа, в специальной статье, ему посвященной, писал: «Герой нашего времени» — первый в русской прозе «личный» (по терминологии, принятой по французской литературе) или «аналитический» роман: его идейным и сюжетным центром служит не внешняя биография («жизнь и приключения»), а именно *личность* человека — его душевная и умственная жизнь, взятая изнутри как процесс»²⁸².

Эта авторская установка и связанные с ней нарративные стратегии (внутренняя связь частей, «двойная композиция», жанровые разновидности повестей) и эстетизация рефлексии позволили с максимальной объективностью создать портрет Героя Нашего Времени. В предисловии ко 2-му изданию Лермонтов все три слова написал с заглавной буквы, тем самым акцентировав масштабность понятия и явления. После установки на издание «собрания повестей», «длинной цепи повестей» (в черновых вариантах: «длинного рассказа», «длинного ряда произведений») Лермонтов в первом издании уже на титульном листе называет свое произведение просто «Сочинение», тем самым

²⁸² Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 301.

наполняя это традиционное обозначение всякого произведения, выходящего из печати в книжной форме, «терминологическим смыслом», ибо «со-чинение есть соположение частей, которые, как мы знаем, должны при этом тонко и музыкально соуравновешиваться»²⁸³.

На первый взгляд, Лермонтов вступал на дорогу авторов многочисленных в то время прозаических циклов (от Бестужева, Одоевского до Пушкина и Гоголя), с помощью которых «русская проза 30-х годов производила огромную, так сказать, «черновую работу» над самым строительством романа — над «механизмом» повествования, сцепления, циклизации и пр.»²⁸⁴. И указания на создание «собрания повестей», «длинного ряда повестей», «длинного ряда произведений», «длинного рассказа», «записок офицера о Кавказе» фиксируют поиск этих «механизмов». Но постепенная «фильтрация» материала, его «со-чинение» как «со-членение» сформировали не просто художественную установку, но пафос («задушевную идею») книги Лермонтова как романного единства.

В «Предисловии к «Журналу Печорина» это будет зафиксировано в форме эстетического афоризма: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...» Продолжая это определение, автор Предисловия подчеркивает важность «внутренней формы» этой «истории»: «особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление. Исповедь Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал её своим друзьям» (4,225). Установка на «эстетизацию рефлексии» как особой формы объективного повествования определяет номинацию всей второй части как самостоятельного текста, «текста в тексте» — «Журнал Печорина». Не исповедь, не дневник, не рассказ и не повесть, а именно Журнал как процесс раскрытия «истории души человеческой», где *история* не ретроспекция, а

²⁸³ Михайлов А.В. Обратный перевод. М., 2000. С. 304.

²⁸⁴ Эйхенбаум Б.М. Указ. соч. С. 291.

фиксация самой стихии ежедневной современной жизни в форме Журнала.

Сам Печорин, говоря о своих «записках», бессознательно фиксирует их романтный потенциал, делая отсылку к пушкинскому Предисловию-посвящению к «Евгению Онегину»: «Нет, всё, что я говорю о них, есть только следствие —

Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет» (4, 278).

Итак, недостаточно зафиксированный в творческой истории «Героя нашего времени» процесс рождения и воплощения «романа нашего времени» ощутимо проявляется в его окончательном каноническом тексте. В предисловии ко второму изданию уже в самом начале текста романа, полемизируя с критиками, Лермонтов ещё раз акцентирует центробежность своего замысла, его фокус, связанный с образом главного героя.

Структура романа: деление на две части, нарушение хронологической последовательности повестей — подчинена одному: максимально полному и объективному раскрытию феномена Печорина как Героя Нашего Времени.

Разные по своему мироощущению и по отношению к Печорину герои романа (Максим Максимович, княжна Мери, доктор Вернер) называют его «странным человеком». В этой характеристике нет ничего оригинального. Ещё грибоедовский Чацкий вопрошал: «Я странен, а не странен кто ж?», да и сам Лермонтов заглавием одной из своих драм «Странный человек» зафиксировал этот феномен нового героя.

Но странность Печорина осмысливается в романе не только и не столько как психологический феномен, типологическая черта байронического сознания и следствие английской хандры (вспомним наивные вопросы-размышления Максима Максимыча о «моде скучать» и «англичанах-пьяницах» и иронический комментарий автора записок). Противоречивость Печорина, проявляющаяся и в его портрете (особенно занятно замечание рассказчика о том, что его глаза «не смеялись, когда он смеялся»), в поступках, поведении, отношениях с людьми, заявленная

в первой части как загадка, в «Журнале» отрефлексирована самим героем.

В первом своем признании (глава «Бэла»), воссозданном со слов Максима Максимыча, хотя, конечно, это «текст» Печорина, герой, бросив ретроспективный взгляд на свою жизнь, акцентирует «скуку» как источник разочарования в жизни: «Тогда мне стало скучно...», «...и мне стало скучнее прежнего, потому что я потерял почти последнюю надежду», «только мне с нею скучно». И хотя, как замечает Максим Максимыч, «его слова врезались у меня в памяти», не исключено, что настроение скуки несколько педалируется в этом монологе.

Во втором признании (глава «Княжна Мери») уже сам герой акцентирует эволюцию своего мироощущения, механизмы своего перерождения. Это выражается в словесной формуле: «Я был <...> я стал». И хотя, как замечает сам Печорин, он это делает, «приняв глубоко тронутый вид», важно вхождение в эту рефлексию элементов социальной, общественной жизни: «борьба с собой и светом», «узнав хорошо свет и пружины общества».

Третье признание (сцена накануне дуэли с Грушницким), лишенная посредника в его передаче и свидетеля, признание накануне возможной смерти, в наибольшей степени искренности воплощает размышления Печорина об экзистенциальных проблемах бытия. «Пробегаю в памяти всё моё прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?» (4, 289) — эти вопросы рождают напряженность рефлексии героя и острое ощущение разрыва между «высоким назначением», «необъятными силами» и «приманкой страстей пустых и неблагоприятных». Жажда настоящей жизни, настоящих страстей обострена в ситуации экстремальной.

Следующий этап печоринской рефлексии — конец повести «Княжна Мери». В скучной крепости, осмысляя драматические события дуэли с Грушницким, расставания с Верой и разрыва с княжной Мери, Печорин вновь задает себе мучительный вопрос: «...отчего я не хотел ступить на этот путь, открытый мне судьбою, где меня ожидали тихие радости и спокойствие душевное...» И его решительное: «Нет! я бы не ужился с этой до-

лею!» — и образы матроса, душа которого «сжилась с бурями и битвами», «желанного паруса», приближающегося «к пустынной пристани» (4,305) создают особое пространство мятежной души, её неуспокоенности и жажды деятельности.

Финальный монолог Печорина в конце главы «Фаталист» и всего романа в целом — прорыв в бездну звёздного неба, пространство мировой истории, размышление о судьбе поколения, современных людей: «А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы неспособны к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья...» (4, 310). И наконец как воплощение силы чувства и напряжения духовной экзистенции признание Печорина-фаталиста: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив; что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!» (4, 313).

И это последнее признание героя, о смерти которого читатель уже узнал из Предисловия к «Журналу», — торжество его духа в столкновении с фатальными обстоятельствами бытия.

Мир печоринской рефлексии неотделим от его «поведенческого текста». Именно сюжет его жизни, драматических по своим последствиям событий (похищение Бэлы и её гибель, столкновение с миром контрабандистов, едва не закончившееся его гибелью и разрушившее их мир, дуэль с Грушницким с её трагическим финалом, потеря Веры и драма княжны Мери, поединок с пьяным казаком, расставание с Максимом Максимычем) придает этой рефлексии экзистенциальный смысл. Пограничная ситуация, перед лицом смерти — характерное состояние лермонтовского героя, который не только сам её создает, но и сам её осмысляет в рефлексии.

Каждый этап его рефлексии сопряжен со своеобразным экзистенциальным экспериментом, проверкой себя на прочность и способность к действию.

Рефлексия лермонтовского героя — это его философия жизни, говоря словами Гоголя, «существенная степень в процессе развития идеи», тесно связанная с активностью субъекта как активного самопорождающего и саморазвивающегося начала.

В лермонтовском романе философский подтекст печоринской рефлексии — важный момент его духовного бытия и его нереализованной активности, жажды деятельности. Нам мало известно об источниках лермонтовских философских взглядов, но его эпоха — эпоха философской экзальтации, связанная с открытиями немецкой идеалистической философии, французской социально-утопической мысли, политэкономическими теориями Адама Смита и его последователей, персоналистскими философскими концепциями романтиков, — нашла в нем и в «герое нашего времени» воплощение этого эпохального сознания и отзвуки философских теорий.

Три философских идеи со всей очевидностью обнаруживаются в экзистенциальной рефлексии Печорина: фуриеризм, волюнтаризм и фатализм. Каждая из этих идей осмыслена лермонтовским героем не как абстрактная теория, а как руководство к действию и эксперименту.

В учении популярного в России французского утопического социалиста Франсуа Мари Шарля Фурье внимание Печорина привлекла прежде всего теория истинных и ложных страстей. По мнению Фурье, все человеческие страсти сами по себе хороши; порочен не человек, а общество, в котором он вынужден жить и которое искажает его страсти. Осмысление страстей как «дейтельных способностей» человека позволяет острее ощущать выбор между суетными, эгоистическими, ложными страстями, разрушающими душу, и истинными страстями, направленными на созидательную деятельность.

В мире печоринской рефлексии, в его философском лексиконе понятие «страсть» становится лейтмотивным и мироомделивающим. Все свои поступки-эксперименты он проверяет на их соответствие истинности. «У меня врожденная *страсть* противуречить; целая моя жизнь была только цепь грустных и неудачных противуречий сердцу или рассудку»; «Сам я больше неспособен безумствовать под влиянием *страсти*...»;

«*Страсти* не что иное, как идеи при первом своем развитии...», «я увлекся приманкой *страстей* пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни»; «Я взвешиваю и разбираю свои собственные *страсти* и поступки с строгим любопытством, но без участия»; «а их *страсти* и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником» — за всеми этими почти афористическими определениями открывается жажда истинных страстей.

Б.М. Эйхенбаум убедительно раскрыл с этой точки зрения факт чтения Печориным «в продолжение ночи, предшествовавшей поединку» романа В. Скотта «Шотландские пуритане». «Я читал сначала с усилием, потом забылся, увлеченный волшебным вымыслом. Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?..» (4,290—291) — признается Печорин, и в этом признании — проекция его собственной жизни, «страстей пустых и неблагодарных», на историю и судьбу Генри Мортонa, принимающего участие в гражданской войне и нашедшего применение своим способностям. «Я буду сопротивляться любой власти на свете, которая тиранически попирает мои записанные в хартии права свободного человека...» — это заявление героя «Шотландских пуритан» определяет его жизненную позицию. «Накануне дуэли, вызванной «пустыми страстями», Печорин читает политический роман о народном восстании против деспотической власти и «забывается», воображая себя этим Мортонoм»²⁸⁵, — так Б.М. Эйхенбаум резюмирует свои наблюдения о Печорине — читателе романа В. Скотта. Даже признавая некоторое преувеличение в оценке позиции исследователя, нельзя не согласиться с ним в трактовке впечатлений лермонтовского героя от чтения «Шотландских пуритан» с точки зрения теории истинных и ложных страстей.

Воспитание воли — важнейший компонент философской рефлексии Печорина. Все его эксперименты в пограничной си-

²⁸⁵ Эйхенбаум Б.М. Указ. соч. С. 309.

туации «бездны на краю» — своеобразный тренинг воли и способности к действию. «...Первое мое удовольствие — подчинять моей воле всё, что меня окружает», — признается он, осмысляя свои любовные увлечения и победы. Тем острее он ощущает утрату воли к жизни, возможности самореализации. В конце романа (глава «Фаталист»), а по существу, с точки зрения сюжетного развития — в самом эпицентре своих нравственных и философских поисков — он с горечью заявляет: «В этой напрасной борьбе я истощил и жар души и постоянство воли, необходимое для действительной жизни...» (4, 310).

Печоринский волюнтаризм как жажда жизни вносит существенные коррективы и в его понимание фатализма. Теория судьбы и предопределенности, опирающаяся на идеи восточной философии, диктовала смирение человека перед Фатумом и Предопределением, его пассивность и «духовную нирвану». Заключительная глава романа с программным заглавием «Фаталист» — реализация теории в практике. Всё поведение Печорина в этой главе — опровержение банальных представлений о судьбе и о пассивности перед судьбой. Если для Вулича вызов судьбы всего лишь авантюра и кураж, то для Печорина — это «расположение ума» и утверждение жизненной активности, воли к жизни: «что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь». И это противостояние судьбе, и воля к жизни сопряжены в рефлексии Печорина как акт самосознания.

В 1819 г. выходит в свет книга молодого немецкого философа Артура Шопенгауэра «Мир как воля и представление», в центре которой — теория волюнтаризма. «Самое бытие и характер бытия, как в целом, так и в каждой части, — писал философ, — вытекает только из воли. Она свободна и всемогуща»; «...и так как индивид — это сама воля к жизни в её отдельной объективации, то всё его существо противится смерти»²⁸⁶. В своей книге Шопенгауэр, опираясь на идеи буддизма с его идеалом «нирваны», сумел свою концепцию волюнтаризма вписать в представления

²⁸⁶ Шопенгауэр А. Собр. соч.: в 5 т. М., 1992. Т. 1. С. 330, 276.

о судьбе и смерти. Одна из книг-глав трактата Шопенгауэра включает в свое название следующие слова: «утверждение и отрицание воли к жизни при достигнутом самопознании». Лермонтовский Печорин как автор «Журнала» мог бы их сделать своим девизом.

Вопрос о соотношении лермонтовской философии волюнтаризма и фатализма с идеями Шопенгауэра остается открытым, хотя есть реальные основания для его постановки. Важнее другое: рефлексия Печорина глубоко философична. Его мир неразрывно связан с представлениями об этом мире. Именно поэтому масштаб его рефлексии обретает эпохальный смысл. Этот масштаб — в самой природе его «речного» характера (отсюда истоки критического афоризма Белинского о его связи-соотношении с Онегиным, а Печоры с Онегою), но, как тонко прокомментировал это суждение критика исследователь, «Онега течет ровно, в одном направлении к морю, русло Печёры изменчиво, витиевато, это бурная *горная* река. Они текут почти параллельно, но розно. Не это ли имел в виду Лермонтов, выбрав для своего героя такую фамилию?»²⁸⁷

Лермонтовский герой прочно погружен в мир природы. Его натурфилософский портрет соткан из трех стихий: неба, моря и гор, которые обретают поистине символическое значение и, по мнению А.И. Журавлевой, «объединяют роман не сюжетно, а словесно-образной связью так, как бывает объединен лирический цикл»²⁸⁸. Но всё-таки, пожалуй, Печорин — это прежде всего дух гор. Он, как горный дух, чувствует свою глубокую и внутреннюю сопричастность с горными вершинами. И его квартира «на самом высоком месте, у подошвы Машука», и любовь к скачкам «на горячей лошади по высокой траве», когда взор устремлен «в синюю даль» и «кудрявые горы», дуэль на вершине горы, «бездны на краю», освежающий горный воздух, отношения с горцами и история Бэлы — за всем этим горным контекстом истории героя нашего времени открывается её глубинная связь с «горной философией» Жуковского.

²⁸⁷ Эйхенбаум Б.М. Указ. соч. С. 284. *Курсив мой.*

²⁸⁸ Журавлева А.И. Указ. соч. С. 204.

В 1835 г. на страницах журнала «Библиотека для чтения» (Т. IX. Ч. 2. Апрель.) он опубликовал статью «Две Всемирные истории: Отрывок письма из Швейцарии», где дважды употребляет словосочетание «горная философия», вводя его в арсенал «ключевых понятий» русской словесной культуры²⁸⁹. История обвалов в горах, разрушений, гибели нескольких деревень соотносятся у Жуковского с историей «политических разрушительных вулканов». «Вот история всех революций, всех насильственных переворотов, чем бы они производимы ни были, бурным ли бешенством толпы, дерзкою ли властью одного!» — резюмирует автор.

Говоря о своих врагах и жертвах, Печорин замечает: «Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть всё огромное и многотрудное здание их хитростей и замыслов — вот что я называю жизнью!» (4, 274). Этот дух разрушительного волюнтаризма сопряжен в романе и с образом камня: «мое сердце превращается в камень», «у меня на сердце был камень», «но я остался как камень». И хотя ещё Белинский справедливо заметил, что «душа Печорина не каменистая почва», образ камня, оторвавшегося от горы, трагического в своем одиночестве и приносящего разрушение окружающим и прежде всего самому, важен в структуре лермонтовского романа. Герой едет в горы, чтобы «развеять мысли, толпившиеся в голове моей». Подъем на гору и спуск с нее определяет путь не столько физический, сколько духовный.

Каменисто-кремнистая дорога задает вектор движения героя: он во весь дух мчится на коне в Пятигорск «по каменистой дороге», сопровождаемый «горным воздухом», и навстречу своей судьбе из жизни он уходит под стук колес «по кремнистой дороге» (вспомним стих «Сквозь туман кремнистый путь блестит...» из лермонтовского предсмертного шедевра).

²⁸⁹ См.: Янушкевич А.С. «Горная философия» в пространстве русского романтизма (В.А. Жуковский — М.Ю. Лермонтов — Ф.И. Тютчев) // Жуковский и время. Томск, 2007.

Весь этот комплекс философских и натурфилософских рефлексий и реалий далеко не случаен в пространстве лермонтовского романа. В нем не только воплощен духовный мир и облик, масштаб героя, но и как в зеркале отражается образ эпохи, «нашего времени».

Общественно-исторический пласт романа проявлен в духовных устремлениях героя, в его драматическом поединке с «нашим временем». Все его приключения — судорожное, почти болезненное утверждение воли к деятельной жизни. Состояние упоения жизнью как воплощения природного космоса подчеркнуто словом-концептом «весело». «На восток смотреть *веселее...*», «*Весело жить в такой земле!*» — так Печорин определяет свое мироощущение, которое уже заявлено самим автором: «просто было *весело* рисовать современного человека» и поддержано путешественником-рассказчиком: «и мне было как-то *весело*, что я так высоко над миром». И благорастворение героя в мире: «вдруг чист и свеж, как поцелуй ребенка», «благовонный воздух», «Я не помню утра более голубого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томленье <...> Я помню — в этот раз, больше чем когда-нибудь прежде, я любил природу. Как любопытно всматривался я в каждую росинку, трепещущую на широком листке виноградно и отражавшую миллионы радужных лучей! как жадно взор мой старался проникнуть в дымную даль!» (4,292—293) — продолжение тоски о другом мире и другой жизни, о подлинных ценностях бытия.

Конечно, лермонтовский роман центростремителен. Герой нашего времени Печорин — его центр и фокус. Тем значимее его человеческое окружение. Вольные кавказцы, «водяное общество», Максим Максимыч, Грушницкий, Вернер, Вулич, Бэла, Вера, княжна Мери, столь различные в своем облике, поведении, мироощущении, вместе с тем и единые в своих жизненных притязаниях — удовлетворенности конкретными ценностями, равнодушии к судьбам бытия, духовной пассивности. Мир горцев, влекущий к себе Печорина своим природным естеством и вольнолюбием, вместе с тем мир «роковых страстей», направ-

ленных на удовлетворение эгоистических притязаний. История Азамата и Казбича, несмотря на кажущуюся внутреннюю свободу героев, пронизана атмосферой духовного рабства, где месть, бессмысленное убийство, ложное соперничество не столько сила духа, сколько духовная неразвитость и проявление болезненных инстинктов. И в жизни «честных контрабандистов» из «Тамани» Печорин не почувствовал смысла существования. «Мне стало грустно», — так он резюмировал свое состояние после приключения в Тамани. И «золотое сердце» Максима Максимыча, его простая душа — примирение с окружающим бытием. «...Он вообще не любит метафизических прений» — этими словами о Максиме Максимыче заканчивается текст романа. И это заключение автора «Журнала» о своем спутнике, сделанное после размышлений последнего о фатализме: «Впрочем, видно, уж так у него на роду написано», — приобретает особый мировоззренческий смысл.

Все герои романа, окружающие Печорина, не склонны к «метафизическим прениям». Существующий порядок вещей они воспринимают как должное. Их своеобразное «примирение с действительностью» не имеет философского подтекста. Это простое эгоистическое стремление к сохранению своего благополучия, естественная потребность каждого человека к счастью. У каждого свои средства для его достижения. Интриги и атмосфера бездушия «водяного общества», романтическое позёрство и эгоцентризм, граничащий с аморализмом Грушницкого, равнодушие и духовная апатия доктора Вернера, авантюризм и безразличие в отношении к жизни Вулича — всё это тот антропологический фон, на котором выявляется портрет Героя Нашего Времени.

В этом портрете существенен и любовный сюжет. История драматических отношений с Бэлой, Верой, княжной Мери лишь острее подчеркивает и силу чувств героя (вспомним его поведение после смерти Бэлы или неистовую погоню за Верой), и невозможность вполне удовлетвориться обыкновенным человеческим счастьем.

«Любовь Бэлы была для Печорина полным бокалом сладкого напитка, который он и выпил зараз, не оставив в нем ни кап-

ли; а душа его требовала не бокала, а океана, из которого можно ежеминутно черпать, не уменьшая его...», — так Белинский с поэтической страстью раскрыл природу любовных катастроф лермонтовского героя (Т. IV. С. 216). Да и сам Печорин, подводя итоги своего романа с княжной Мери, трезво констатирует, что «не хотел ступить на этот путь, открытый мне судьбою, где меня ожидали тихие радости и спокойствие душевное... Нет! я бы не ужился с этой долею!» (4, 305).

С точки зрения законов нравственности, норм человеческой морали поведение Печорина в отношениях с Максимом Максимычем, с женщинами и даже с Грушницким кажется безнравственным, бесчеловечным, жестоким. И современные Лермонтову критики (С. Шевырев, С. Бурачок) увидели в герое романа клевету на русскую действительность, подражание западным образцам, «исчадие ада». Даже находящийся в ссылке декабрист В.К. Кюхельбекер, признавая, что «Лермонтова роман — создание мощной души...», сожалел о том, что «Лермонтов истратил свой талант на изображение такого существа, каков его гадкий Печорин»²⁹⁰.

Лермонтовский Печорин может быть осужден по строгому «гамбургскому счету»: ему можно предъявлять обвинения. Но он не «гарцует», а мучительно пытается понять себя и время, в которое ему выпало жить. И Белинский, переживший это время, именно в Печорине почувствовал мощь духа и силу чувств. Обращаясь к критикам романа и Печорина, к «строгим моралистам», Белинский, выступив в роли адвоката, со всей страстью защищая его, писал: «Ему другое назначение, другой путь, чем вам. Его страсти — бури, очищающие сферу духа; его заблуждения, как ни страшны они, острые болезни в молодом теле, укрепляющие его на долгую и здоровую жизнь. Это лихорадки и горячки, и не подагра, не ревматизм и геморрой, которыми вы, бедные так бесплодно страдаете...» (Т. 4. С. 236). «Неистовый Виссарион» нередко склонен и к преувеличениям, но именно он впервые увидел масштаб лермонтовского героя, сравнив его рефлексию как «переходное состояние духа» с шекспировским

²⁹⁰ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 415.

Гамлетом, «поэтическим апотеозом рефлексии», и с гетевским «Фаустом» — «поэтическим апотеозом рефлексии нашего века» (Т. 4. С. 253—254).

Лермонтов не пытался защищать своего героя, хотя в предисловии ко второму изданию он полемизирует с его критиками. Еще в меньшей степени он склонен его идеализировать и отождествлять с собою, наделять его автобиографическими чертами. Заслуга автора «Героя нашего времени» в другом. Аналитический пафос и «эстетизация рефлексии» позволили Лермонтову «историю души человеческой» превратить в первый русский общественно-философский прозаический роман. От «Рыцаря нашего времени», Демона и странного человека он пришел к Герою Нашего Времени как особому типу национального самосознания.

Чехов, считавший лермонтовскую «Тамань» образцом прозы, писал: «Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова. Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах, — по предложениям, по частям предложения... так бы и учился писать»²⁹¹. Это чеховское пожелание обращено не только к писателям, но и к читателям.

Такие терминологические обозначения психологического мастерства писателя, как «диалектика души», «пейзаж души», пришли из недр лермонтовского романа. И они фиксируют своеобразие лермонтовской манеры «исследования души». Выявляя природу противоречий Печорина, автор «Героя нашего времени» раскрывает их не как антиномии, а как процесс глубинной взаимосвязи чувств. «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...», — признается Печорин. Лермонтов сумел показать это двуединство не как романтическое двойничество, а как психологическую сложность одного характера.

Вся повествовательная стратегия Лермонтова подчинена этой задаче. Смена точек зрения в двух частях романа — установка на разгадку психологического феномена. В первой части Печорин дан глазами других; во второй части — он сам расска-

²⁹¹ Русская мысль. 1911. Кн. 10. С. 46.

зывает о себе и своей жизни. Его «Журнал» открывает лицо не хандрящего, странного индивида, а человека самосознающего и вершащего суд над собой и окружающей жизнью. Этому же способствует и нарушение хронологии в композиции романа. Если представить схематически сюжет в реальной перспективе и хронологической последовательности, то это будет выглядеть так:

«Тамань» — «Княжна Мери» — «Фаталист» — «Бэла» — «Максим Максимыч» — «Предисловие к Журналу».

В художественной структуре текста это обретает следующий вид:

«Бэла» — «Максим Максимыч» — «Предисловие к Журналу» — «Тамань» — «Княжна Мери» — «Фаталист».

И эта «перетасовка» частей открывает авторскую установку на открытость финала (жизнь после смерти), важность не хронологической последовательности и жизненной логики, а тайн душевного процесса. И «кольцо крепости», обрамляющее начало и конец романа («Бэла» — «Фаталист»), словно символизирует тупиковость жизненной ситуации и бесперспективность судьбы, как это уже было в «Мцыри».

Каждая из входящих в роман повестей имеет неповторимую жанрово-стилевую окраску. «Бэла» — кавказская новелла; «Максим Максимыч» — путевой очерк; «Тамань» — разбойничья новелла; «Княжна Мери» — светская повесть; «Фаталист» — философская притча. Драматические ситуации, романтические образы, пейзажные зарисовки, философские наблюдения, очерки кавказской и светской жизни — всё это многообразие ситуаций и сюжетных ходов, нарративных приемов синтезировано в романной структуре целого и сцентировано образом главного героя. Именно многоцветная палитра организованных в целое частей позволила передать психологическую сложность его характера и выявить жанровое новаторство Лермонтова.

Если процесс формирования пушкинской прозы шел в направлении ее противопоставления стиху, перефразистичности стиля, то лермонтовская проза и «Герой нашего времени» прежде всего вобрали в себя всё богатство лирики как формы

рефлексии и суггестивной поэтики. Именно поэтому проза Лермонтова раздвигала пространство своих нарративных возможностей. «Эстетизация рефлексии» позволила автору «Героя нашего времени» создать особый стиль аналитического синтеза, вбирающего всё многообразие впечатлений бытия, пропущенных сквозь призму самосознающего субъекта. Естественные переходы от описаний, изложения событий, драматических сцен к рефлексии по их поводу и безотносительно к ним, всепроникающая мысль о герое и пространство его мысли — за всем этим открывались перспективы развития русской прозы вообще и русского романа в частности.

Творчество Н.В. Гоголя

Гоголевское Пятикнижие и проблема синтеза

Младший современник Пушкина, почти ровесник Лермонтова, Николай Васильевич Гоголь (1809—1852) вошел в литературу, когда уже владычествовала проза. И первый его опыт — стихотворная «идиллия в картинах» «Ганц Кюхельгартен» (1829), почти весь тираж которой автор, выступивший под псевдонимом Алов, предал огню, стал и его последним сочинением в стихах. Весь творческий путь писателя, с 1831 г. и до последних дней, — это путь великого русского прозаика, автора повестей и прозаической поэмы «Мёртвые души». И его комедии тоже прозаические. Между его прозой и драматургией есть глубинная генетическая связь не только с точки зрения их стиливой фактуры, но и в общей природе художественного мышления их творца в аспекте мировоззренческих поисков.

Жажда синтеза, сотворения особых художественных ансамблей — определяющая тенденция гоголевского творчества и его этико-философских, религиозных устремлений.

Гоголю тесно внутри одного, отдельно замкнутого текста. Он ищет для него контексты истории, культуры, пытается вызвать цепную реакцию смыслов, отзвуков через соотношение произведений. Так возникает замысел «маленьких комедий», видимо, по аналогии с «Маленькими трагедиями» Пушкина. «Ревизор» становится своеобразной театральной космогонией, в которой две редакции, «Театральный разъезд», пояснительные заметки к афише, «Развязка», по замечанию исследователя, «очерчивают вокруг «сборного города» всё новые и новые круги, стремясь замкнуть его еще плотнее»²⁹². «Мёртвые души» — с их ориентаций на трехчастную структуру «Божественной комедии» Данте, с анфиладной композицией, фиксирующей передвижение

²⁹² Виролайнен М.Н. Гоголевская мифология городов // Пушкин и другие. Новгород, 1997. С. 231.

автора и героев как внутри сюжетной аферы Чичикова, так и в большом российском пространстве, — впитали в себя традицию циклической организации текста. Циклизация — в генах гоголевского мышления, ибо она не только сопрягает и интегрирует тексты в художественное единство, но и выявляет их мироизжительную суть.

Именно поэтому гоголевские прозаические циклы больше чем циклы и уж тем более сборники повестей; они — книги в их изначальном, сакральном смысле, книги Бытия, книги Жизни. Гоголевское пятикнижие: «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831), «Миргород» (1835), «Арабески» (1835), Повести третьего тома Собрания сочинений, так называемые «Петербургские повести» (1842), «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847) — художественное единство, синтез повестей и статей, живой творческий организм, когда один текст является продолжением и развитием другого, комментарием к нему. Процесс саморегуляции (отбора, организации, перестановки и перекомпоновки материала, существование текста в разных редакциях и в иных контекстах) естественен в гоголевской художественной системе.

Показательно, что Пушкин дважды: в 1831 и 1836 гг., оценивая первое и второе издание «Вечеров», назвал их **«книгою»** — сначала «истинно веселою», а затем «русской». Организация художественного пространства книги (деление на части и главы, эпиграфы, примечания, система рассказчиков), а самое главное — единство мирообраза, зафиксированное уже в заглавии, свидетельствует о проницательности этой оценки-характеристики.

Каждая из пяти книг Гоголя созидала не только свою мифологию пространства-города, но и творила мир, выходящий за пределы обозначенного топоса. И хутор близ Диканьки, и Миргород, и Петербург, и вся Россия для Гоголя — часть большого мира, всего мира, всемирного космоса. Не случайно последняя повесть Гоголя, завершающая третий том его повестей — «петербургских повестей», в своем заглавии заключает палиндром: «Рим» — мир. Именно поэтому в гоголевском пятикнижии последовательно формируется оригинальный художественный

синтез Всемира, этико-философская и поэтическая категория, сопрягающая в рамках циклического нарратива историософию, антропологию и поэтическую образность. Процесс разрушения Всемира и его созидания, сопряжение Всемира с миром национального бытия и социума — отражение мучительного пути Гоголя — художника и мыслителя.

«Вечера на хуторе близ Диканьки»

Смысл заглавия. «Всё» и «все» в пространстве гоголевского Всемира. Образ «ярмаркующего народа» и проблема народности. Особенности гоголевского смеха и природа фантастики. Проблема повествования и композиция книги. Стиль «Вечеров».

Само заглавие первой гоголевской книги хронотопично. Его хронос — **вечера** восходит к романтической традиции мифологизации и символизации этого времени суток как определенно-го состояния перехода, ожидания чуда, духовного пробуждения. Элегия Жуковского «Вечер», романтические циклы «Вечера в Малороссии, или Двойник» А. Погорельского и два «Вечера на Кавказских водах» А. Бестужева-Марлинского дали русскую прописку этой общеевропейской традиции. Но у гоголевских «Вечеров» свое лицо: они не столько время суток, сколько состояние души — это **«вечерницы»**, когда малороссийские дивчины и парубки собираются вместе после трудового дня, чтобы веселиться, слушать смешные и страшные истории. Установка на фольклорно-праздничное настроение, особое душевное мироощущение, а не только «духовное бдение», пронизывает атмосферу гоголевских вечерниц.

И хутор близ Диканьки не столько реальный тоpos, сколько символика утопии, образ «народного Телемского аббатства»²⁹³. И эта ассоциация с миром Рабле не выглядит натяжкой. Гоголевская сказочная Диканька, хотя и существующая, вполне реальная, столь фантастично-чудная, столь диковинная, столь

²⁹³ Жуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 35.

праздничная, что напоминает стихию раблезианского карнавала.

Но этот раблезианский по своему духу карнавал²⁹⁴ имеет ярко выраженную малороссийскую прописку. И его стихия, как уже точно подметил гоголевский современник, его приятель, известный историк и этнограф М. Максимович, — мир национального бытия и образ «ярмаркующего народа». Черты малороссийского быта украинских нравов щедро разбросаны на страницах «Вечеров». Уже первая часть книги снабжена списком-словариком украинизмов. Гоголь тщательно готовился к воссозданию малороссийского колорита, обратившись за помощью к матери. Он просил ее собирать для него поверья родных мест, да и сам в «Книге всякой всячины» фиксировал разнообразные материалы этнографического, фольклорного характера.

Но, как сам позднее он скажет в статье «Несколько слов о Пушкине», «истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа»²⁹⁵.

Именно стихия народной жизни, массовое начало и обусловило эпическое содержание гоголевской «истинно веселой», «русской книги», а в «Вечерах» конкретным их выражением явился образ ярмарки, слово-образ **«всё»**. Из «Вечеров» вышла гоголевская эстетика синтетического искусства, философия Всемира. Уже в «Сорочинской ярмарке», инициальной повести цикла, «всё» подчиняет себе отдельные события — жанровые картины, объединяет группы людей в единый организм. Через это «всё» Сорочинская ярмарка обретает символическое значение ярмарки жизни, национальной субстанции. Ярмарочный характер жизни получает в первой повести-увертюре определенные конкретные черты. И главная из них — духовное единство на-

²⁹⁴ Об этом см.: Бахтин М.М. Рабле и Гоголь // Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 526—536. См. также: Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 7—41, где концепция Бахтина получает полемическое осмысление.

²⁹⁵ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. Т. I—XIV. М.: Изд. АН СССР. 1940—1952. Т. VIII. С. 51. В дальнейшем все ссылки на тексты Гоголя даются непосредственно в тексте, с указанием в скобках после цитаты тома — римской, страницы — арабской цифрой (VIII, 51).

родного коллектива. Поэтому в повести возникает еще один содержательный образ, обозначенный словом «**все**». Диалектика образов-понятий «**всё**» и «**все**» раскрывает в гоголевской первой книге характер взаимоотношения всего бытия, всей окружающей жизни, ее космоса и человеческого коллектива, знаменует наметившееся в литературе проникновение материального быта в человеческую жизнь, а также становление национального самосознания и демократического образа мышления.

Сам быт, его музыка как образ мира («**всё**») сначала уравнивает всех: «Шум, брань, мычание, бляение, рёв, — **всё** сливается в один нестройный говор. Волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки — **всё** ярко, пёстро, нестройно, мечется кучами и снуется перед глазами» (I, 115). Это овеществление жизни, когда поистине «смешались в кучу кони, люди...», способствует у Гоголя созданию особой поэзии жизни и того состояния, когда человек еще слит с бытом, природой, землей, сам является частью их. Гоголевские пейзажи в «Сорочинской ярмарке» воссоздают упоительную роскошь мироздания. «Нагнувшиеся от тяжести плодов широкие ветви черешен, слив, яблонь, груш; небо, его чистое зеркало — река в зеленых, гордо поднятых рамах... как полно сладострастия и неги малороссийское лето!» (I, 112); «Небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы, — всё опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую прекрасную бездну» (I, 114) — эти две пейзажных зарисовки содержат в себе натурфилософский потенциал. Гоголевские картины природы — зеркало национального бытия, в них проявляется синтетизм мышления поэта народной жизни. За бытовой, социальной природой персонажа он просматривает его природную сущность, всечеловеческую прописку, отыскивает ее под «корой земности».

Гоголевский быт в «Вечерах», как и природа, обпоэтизирован; на нем лежит отсвет поэтической души народа. Поэтому быт олицетворен; он антропоморфен: горы горшков «скупают своим заключением и темнотою», «расписанная ярко миска или макитра хвастливо высказывалась из высоко взгроможденного на возу плетня», «глиняные щеголи и кокетки так же, как люди, тянутся к свету». Светоносность гоголевского

Всемира — отражение природного состояния народного сознания.

В первой же повести «Вечеров» понятие «все» становится вербальным выражением образа народа как духовной субстанции, как некоей жизненной, ярмарочной общности. Не случайно в минуты опасности, когда «**всё** наполнилось слухом, что где-то между товаром показалась красная свитка, **все** теснее жались друг к другу». Нередко в пространстве книги «все» обозначится понятием «**народ**»: «дорога кипела *народом*», «приезжий мужик толкался в *народе*», «слышал ли, что поговаривают в *народе*?», «рассеянно глядел парубок... на глухо шумевший *народ*», «с хохотом отталкивала толпа *народа*». И вихрь ярмарки, ее водопад — это то состояние, когда «*весь народ* срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит...» (I, 115). Здесь образ-понятие «народ» уже обретает ярко выраженный характер своеобразного духовного организма.

Гоголевский космизм и всеобщность глубоко антропологичны. Словесная формула «весь род человеческий», дважды появляющаяся в тексте «Вечеров», конкретизируется в антропологических топосах «всей земли», «всего света», «всего мира», «влюбленная земля», «земля вся в серебряном свете», «земля в дивном серебряном блеске», «как во всем почти свете, и по ту сторону Диканьки, и по эту сторону Диканьки», «весь мир наполнился какого-то торжественного света» и т.д. Гоголевский Всемир в «Вечерах» не только пронизан природным светом, но и одухотворен. Ю.М. Лотман, говоря о характере художественного пространства в прозе Гоголя и выделяя в «Вечерах» бытовое и волшебное пространство, подчеркивал, что «явно ощущается в «Вечерах» стремление Гоголя выражать в пространственных категориях и этико-эстетические оценки»²⁹⁶.

В монолитном народном коллективе, пространственном Всемире гоголевских «Вечеров» происходит пробуждение личности, готовой к борьбе за свое счастье. Почти в каждой повести

²⁹⁶ Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования (1958–1993). СПб., 1997. С. 634.

цикла намечается мотив человеческого одиночества на ярмарке жизни, тема борьбы с судьбой. В бурлящей и кипящей атмосфере народного веселья наступают минуты, когда герой остается наедине с самим собой, и перед ним возникает та жизненная ситуация, которая требует личного решения.

Уже в «Сорочинской ярмарке» «загорюнился Грицько», а сама повесть после сцены шумной свадьбы заканчивается пронзительным вскриком «Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему» (I, 136).

В «Вечере накануне Ивана Купала» этот вскрик превращается в трагедию отщепенца Петруся Безродного, смертью искупающего свой отрыв от человеческого рода. Его безродность обретает этико-философский смысл. В «Страшной мести» эта тема наполняется историософским содержанием. История колдуна-отщепенца связана с предательством перед отчизной и верой. Пробуждение личностного чувства в этих повестях оборачивается индивидуалистическим разрушением человеческого в человеке, опустошением. По словам Андрея Белого, «отщепенец показан как «личность в себе»; он отдан в судроги поперебивающего себя чувства; он в них, как в личине, если ее сорвать, то «я» не увидится; увидится лишь — *ничто*: ничто под «*не то*»...»²⁹⁷. Проблема преступления и наказания получает в этих повестях свое развитие и соотносится с проблематикой баллад Жуковского.

В «Майской ночи» после веселого разгула парубков наедине с судьбой остается Левко, только во сне нашедший свое счастье. В «Пропавшей грамоте» лихой козак вступает в поединок с нечистой и побеждает ее своей смекалкой.

И герой «Ночи перед Рождеством» кузнец Вакула поистине сам становится кузнецом своего счастья. В «смеющуюся» рождественскую ночь он не участвует во всеобщем веселье, решившись сначала даже на смерть. И только оседлав черта, он перелетает в Петербург, чтобы из рук самой императрицы получить черевички для своей капризной невесты.

И хотя голос индивида еще не окреп, говоря гоголевскими словами, «не выговорился ясно», однако личность заявляет о

²⁹⁷ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 63. *Курсив автора.*

себе, внося во весь цикл настроение грусти. Уже «Вечера» в этом отношении окрашены своеобразным характером того чувства, о котором позднее точно сказал В.Г. Белинский. «...Оригинальность у г. Гоголя, — писал он в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», — состоит <...> в комическом одушевлении, всегда побеждаемом чувством глубокой грусти»²⁹⁸. И в этом смысле в «Вечерах» закладываются основы гоголевского синтетического смеха.

Современник Гоголя точно, хотя и односторонне, назвал гоголевские «Вечера» «хохотливыми вечерами»²⁹⁹. В этом определении уловлено не только безудержное и естественное веселье народа, но и общая атмосфера книги. Хохот обычно сопровождает действие и становится своеобразным его аккомпанементом. В «Сорочинской ярмарке» после удачного словесного выступления Грицька в адрес Хиври «*хохот* поднялся со всех сторон», а затем, после убедительной победы героя, «*хохот* разгульных повес удвоился с новой силой». После ночных походов Черевика и Хиври «*всеобщий хохот* разбудил почти всю улицу». Найденное определение народного веселья — «всеобщий хохот» закрепляется и переходит затем в другие повести. Гоголевский хохот — оружие в борьбе со злом. И потому, когда Хивря пытается разрушить счастье своей падчерицы и Грицька, «с *хохотом* ее отталкивала толпа народа». Эта мелкая сила зла оказалась бессильной перед танцующей стеной хохочущего народа. И в праздничном ярмарочном Всемире «Вечеров» всеобщий хохот неразделим с такими коллективными действиями, как танец и песня. Гоголь не случайно позднее, для «Арабесок», напишет статью «О малороссийских песнях». Именно в песне он почувствует и выразит душу народа. «Вечера», по удачному выражению Андрея Белого, «прострочены» песенными мелодиями. Тексты малороссийских песен входят в эпиграфы, внедряются в само действие, определяют мелодику и ритм гоголевской прозы. Столь же значима и функция танца, передающего динамику народной жизни, нерасторжимую

²⁹⁸ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 297.

²⁹⁹ Шевырев С.П. Об отечественной словесности. М., 2004. С. 101.

духовную связь: «...несколько пар обступило новую пару и составили около нее непроницаемую, танцующую стену. <...>Всё несло. Всё танцевало» (I, 135).

Но хохот лишь одна сторона гоголевского смеха. В атмосфере всеобщего веселья вновь и вновь проникает чувство грусти. Оно возникает в финале искрящейся юмором и весельем «Сорочинской ярмарки» и протягивает нити по всей книге. Эта грусть-тоска для Гоголя естественное продолжение праздника жизни. Уже в «Майской ночи» писатель говорит о парубках и дивчинах, собравшихся в кружок, чтобы «выливать свое веселье в звуки, всегда неразлучные с унынием». И если Пушкин говорил: «Печаль моя светла», то Гоголь определял свой смех как «смех сквозь невидимые миру слезы», «смех, родившийся от любви к человеку». Поэтому абсолютно неправомерной и искажающей характер синтетического, амбивалентного смеха Гоголя представляется позиция его одностороннего толкования, ограничения его сатирической, критической направленностью и игнорированием его природы при усиленной акцентировке религиозности писателя.

Гоголевский смех в своей основе универсален. Смех в атмосфере карнавально-ярмарочной стихии — это тот избыток жизненных сил народа, который определяет его историческое бессмертие и движение во времени. Не случайно в «Вечерах» постоянно звучит память о прошлом, о временах запорожцев: «Эх, старина, старина! Что за радость, что за разгулье падет на сердце, когда услышишь про то, что давно-давно, и года ему и месяца нет, деялось на свете!» (I, 181), «Ох, помню, помню я годы; им, верно, не воротиться! <...> как будто перед очами моими проходят теперь козацкие полки! — Это было золотое время, Катерина!» (I, 266). Универсальность смеха, определяющаяся двумя главными настроениями — утверждением истинных человеческих ценностей и отрицанием зла, мертвящего порядка вещей, в своем содержательном значении охватывает жизненное пространство Всемира. Гоголевские герои живут под небом «смеющейся ночи», «улыбающегося дня» и вечера «с печально заходящим солнцем». Природа как органическая часть народной жизни привлекает людей в свой круговорот настроений. Смех обретает в

этой жизни такую естественность, что так же легко переходит в грусть, как и возникает из нее. Гоголь придал смеху мироизжительный смысл. Народ в избытке своих жизненных сил вдруг останавливается, «каменеет» в страхе перед тайной мертвящей жизни, а личность, проникая в атмосферу ярмарочного веселья, замирает в раздумье над своей судьбой. Принято о заразительном смехе говорить: «смеется до слёз», и такой смех пронизывает гоголевский народный Всемир. Но в повестях-трагедиях «Вечер накануне Ивана Купала» и «Страшная месть» всеобщий хохот уже не слышен. Он словно отзвучал в предшествующих им повестях-увертюрах «Сорочинская ярмарка» и «Ночь перед Рождеством». Пришло время слез, плача об утраченной человечности, родовой общности.

«Вечера на хуторе близ Диканьки» — царство фантастики. Гоголевская фантастика в своем диапазоне от языческого озорства в борьбе с чертовщиной до христианского очищения молитвой за общение с дьяволом — это не просто и не только художественный прием для воссоздания двоemiрия, как это было в романтизме. Мир «Вечеров» един в своей сущности, ибо это Всемир народного, ярмарочного бытия, а потому и фантастическое в нем сопрягает бытовое и волшебное, ежедневное, сегодняшнее, сиюминутное и исторически-легендарное, фольклорно-мифологическое, вечное. Гоголевские черти, ведьмы уже слишком очеловечены, напоминая то немцев во фраках, на тоненьких ножках, то сварливых Хиврь и Солох. Они в «Пропавшей грамоте» «отплясывали какого-то чертовского трепака», «как черти с собачьими мордами. на немецих ножках, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек», едят «свинину, колбасы, крошеной с капустой лук и много всяких сластей, — видно, дьявольская сволочь не держит постов» (I, 187—188). В светлом мире хохочущей ярмарки черти почти как ряженые, и потому их жизнь и судьба обсуждается с человеческих позиций. «Как же могло это случиться, чтобы черта выгнали из пекла?» — удивляется Черевик. — «Что ж делать, кум? выгнали, да и выгнали, как собаку мужик выгоняет из хаты. Может быть, на него нашла блажь сделать какое-нибудь доброе дело, ну, и указали двери. Вот, черту бед-

ному так стало скучно, так скучно по пекле, что хоть до петли. <...> С утра до вечера, то и дела, что сидит в шинке!..» (I,125). И этот очеловеченный чертик исправно служит счастию влюбленных в «Ночи перед Рождеством», в «Пропавшей грамоте» черти и ведьмы играют с козаком в дурня и честно выполняют свой уговор.

В мире «Вечеров» есть и страшная, почти балладная фантастика. Басаврюк и его свита в «Вечере накануне Ивана Купала», гиперболические силы зла в «Страшной мести», история утопленницы и мир русалок в «Майской ночи» напоминают ведьм, чертей и привидений Жуковского. Но и смешная, и страшная фантастика Гоголя неотделима от жизни народа и его фольклорно-мифологического сознания. Красная свитка и свиная харя, мачеха и летающая на метле ведьма — две стороны одной медали — фольклорной стихии как духовной жизни народа, его легенд, поверий, религиозных представлений и бытовых примет.

Даже в поэтике, казалось бы, несколько выбивающейся из общей атмосферы народной жизни, сугубо бытовой, современной повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» — с ее мнимой незаконченностью — та же атмосфера жизни-сна и то же одиночество героя, и та же тоска по иной жизни. Иван Федорович Шпонька не оцепенец, подобно Петрусью Безродному или безродному колдуну из «Страшной мести»; он нереализованная субстанция подлинно челоического бытия. И его фантастический сон — подсознательный прорыв к самосознанию, попытка осознать смысл своего существования, то, что он инстинктивно почувствовал лишь на покосе: «это доставляло наслаждение неизъяснимое его кроткой душе. <...> Трудно рассказать, что делалось тогда с Иваном Федоровичем. Он забывал, присоединяясь к косарям, отведавать их галушек, которые очень любил, и стоял недвижимо на одном месте, следя глазами пропадавшую в небе чайку, или считая копы нажатого хлеба, унизывающие поле» (I, 295). И вырывающиеся возгласы, принадлежащие не то герою, не то рассказчику, не то автору: «...и что за вечер! как волен и свеж воздух», «У! как свежо и хорошо!» (I, 294) — сопряжение мира истории и современности,

фантастики и реальности, гоголевский прорыв к своей главной теме — живой и мертвой души.

В гоголевском цикле внутренняя взаимосвязь-переключка отдельных повестей настолько органична, что обретает характер общей композиции единой книги, единого текста. Соразмерность частей, внутренняя ассоциативная связь, контрастность частей, доходящая до внутренней антитезы, — таковы характерные особенности этой поэтической архитектоники. Гоголевские «Вечера» в отличие от своих многочисленных «литературных тёзок» («Вечера в Малороссии» Погорельского, «Вечера на Хопре» М. Загоскина, «Вечера на Карповке» М. Жуковой и др.) лишены деления на «вечера». И в этом была глубокая внутренняя логика.

Задавшись вопросом «Кто же рассказывает «Вечера»? — Гоголь, Рудый Панько, или те украинцы, которых пересказывает пасечник, или некий поэт-украинец, или дед Фомы Григорьевича, или тетка деда, или С.И. Курочка?», исследователь гоголевского творчества справедливо отвечает: «Все они, и никто из них в отдельности. Автор как образ носителя речи в «Вечерах» — это люди, украинцы, множество разнообразных людей, общих в единстве народа, страны, в любви к ней, в единстве народной жизни, однако дифференцированной различиями рассказчиков»³⁰⁰. И наверное, далеко не случайно главный мистифицированный рассказчик Рудый Панько — пасечник. Это вовсе не профессия его, а должность в мире «Вечеров» — быть организатором человеческого сообщества — народного улья. И характерно, что он Рудый, то есть рыжий, как клоун на манеже ярмарки-вертепа, развлекая и поучая своих слушателей-рителей.

У Гоголя в пределах его книги нет особых «вечеров», ибо каждая повесть — часть народных вечерниц, пронизанных единым настроением народознания и демократического самосознания. И в этом смысл деятельности художника-архитектора и философа народного мира.

³⁰⁰ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 52.

Две части «Вечеров», появившиеся в свет друг за другом, со-размерны; каждая из них включает по четыре повести. Оглавление книги выглядит так:

Часть I

1. Сорочинская ярмарка.
2. Вечер накануне Ивана Купала.
3. Майская ночь, или Утопленница.
4. Пропавшая грамота.

Часть II

1. Ночь перед Рождеством.
2. Страшная месть.
3. Иван Федорович Шпонька и его тётушка.
4. Заколдованное место.

Все восемь повестей — своеобразная поэтическая октава, где музыка настроений правит свой бал, организует вечерницы, хотя в «Предисловии» пасечник иронически замечает: «Это у нас *вечерницы*! Они, извольте видеть, они похожи на ваши балы; только нельзя сказать, чтобы совсем. На балы, если вы едете, то именно для того, чтобы повертеть ногами и позевать в руку; а у нас соберется в одну хату толпа девушек совсем не для балу, с веретенем, с гребнями; и сначала будто и делом займутся: веретена шумят, льются песни, и каждая не подымет и глаз в сторону; но только нагрянут в хату парубки с скрыпачем — подыметесь крик, затеется шаль, пойдут танцы и заведутся такие штуки, что и рассказать нельзя». И всё-таки в художественной системе го-голевской книги звучит своя музыка.

Первые повести каждой части — «Сорочинская ярмарка» и «Ночь перед Рождеством» — это повести-увертюры, где разгул народной жизни, ярмарочной стихии обретает особый размах и задает тон всей части. Это повести, где в особой степени ощути-мо коллективное начало, а по значению в общей структуре цикла они выступают как выражение неподвластной векам силы народного духа. И праздник урожая, вечный символ жатвы — ярмарка, и главный христианский праздник — Рождества Хри-стова сопрягают языческое и христианское как грани народного мироощущения. Многоцветие праздника определяет живопис-ную палитру этих повестей. В шуме ярмарки, в озорстве и хохоте предрождественской ночи — живая душа народа. Две свадьбы

венчают сюжет повестей. А гоголевский Всемир выступает здесь как символ полноты бытия.

За этими повестями-увертюрами следуют повести-трагедии, которые взрывают уже наметившееся настроение и вносят новые мелодии. Истории об отщепенцах, о страшной судьбе индивида, отравившегося от рода и преступившего принципы народной морали, в соотношении с повестями-увертюрами отчетливее обозначают трагизм темы преступления и наказания, рождают оппозицию «всё» и «ничто», «все» и «один». Судьбы Петруся Безродного и колдуна — реквием по погибшей человечности.

Третьи повести в обеих частях соотносятся со вторыми. Более очевидна связь «Страшной мести» и «Шпоньки». Народная легенда, песнь о необыкновенных человеческих страстях, о герое — запорожце Даниле Бурульбаше, погибшем за честь отчизны, прямо перекликается с повестью о герое будничной современной жизни, о его бесприютности и боязни окружающего бытия. Но и в первой части после повести-трагедии возникает светлая, лунная, почти прозрачная «Майская ночь», повесть о радости чистой любви, о счастье, за которое нужно бороться. Она контрастирует с «Вечером накануне Ивана Купала» не только общим настроением, но и даже цветовой гаммой, что вообще характерно для вертикально-горизонтальных переключек обеих частей и всех повестей.

«Вечер накануне Ивана Купала», как и «Страшная месть», — «красная» повесть, так как через весь ее сюжет проходит мотив кровавого возмездия: «небо *краснеет*», «*краснеет* маленькая цветочная почка», «...всё покрылось перед ним *красным* цветом. Деревья, все в *крови*, казалось, горели и стонали... Огненные пятна, что молнии, мерещились в его глазах», «привидение всё с ног до головы покрылось *кровью* и осветило всю хату *красным* светом» (I, 145—146) и т.д.

«Майская ночь» — «серебряная» повесть, ибо мягкий свет ночи, зелень вод и светлое счастье героев создают атмосферу тихой украинской ночи в «серебряном тумане»: «земля вся в серебряном свете», «толпы серебряных видений стройно возникают», «серебряный туман пал на окрестность», «в тонком

серебряном тумане мелькали легкие, как будто тени, девушки», «так же прекрасная была земля в дивном серебряном блеске» (I, 159). Контраст кроваво-красного цвета трагической «Страшной мести» и серо-мышинного колера будничной жизни в «Шпоньке» — еще одна грань семантики цвета в структуре гоголевской книги.

Однако цветовой эффект этих повестей — производная от более глубокой их взаимосвязи, суть которой в соотношении двух судеб, двух жизней, одна из которых обагрилась невинно пролитой кровью младенца и превратилась в вечную муку отторжения от человеческого рода, трагедию отщепенца; другая же — осветилась счастьем, борьбой с дьявольскими происками и оказалась в духовном сцеплении с народной моралью, легендами народа, что выразилось в сказочном даре от прекрасной русалки, скрепленном подписью наиреальнейшего комиссара. Сон и явь, история и современность, всеобщий хохот и грусть одиночества неразделимы в пространстве гоголевского Всемира, а связь между повестями обусловлена сквозной темой всей книги — темой взимоотношения народной жизни, родовой морали и судьбой отщепенца.

Третьи повести обеих частей заканчиваются снами героев. Прекрасный сон видит Левко, герой «Майской ночи». Он сам становится его действующим лицом, помогая красавице русалке. Он и во сне активен, борясь со злом. Левко видит сон, достойный себя и продолжающий его жизнь. Безобразен сон Шпоньки. В этом сне — суть его призрачной жизни. В нем как бы материализуется пустота и никчемность окружающей героя жизни. И жена в его сне то имеет гусяное лицо, то превращается в шерстяную материю, и тетушка — в колокольню, и сам он — в колокол. И в этом сне — бегущий от жизни герой. Он «бежит, бежит, не чувствует под собою ног... вот уже выбивается из сил...» (I, 307).

Концовки этих повестей в своем контрасте вмещают мысль о сущности человеческой личности, о назначении человека — жить, не существовать. И колокол в сне Шпоньки обретает почти символический смысл как напоминание о смысле бытия. Случайность этих параллельных концовок — снов (если это

случайность в архитектонике гоголевского ансамбля!) в пределах цикла образует некую закономерность: центральная идея цикла интегрирует цепь композиционных переключек, рождая контраст настроений, образов, эпизодов. Эти контрасты и соотношения — своеобразные конденсаторы той всеобъемлющей мысли, которая формирует образ гоголевского Всемира.

Четвертые повести каждой части — это повести-точки, которые замыкают часть и всю книгу. Это характерные повести-анекдоты, заканчивающиеся озорной шуткой. «Пропавшая грамота» — «танцуетя бывало, да и только. За что ни примется, ноги затевают свое, и вот так и дергает пуститься вприсядку» (I, 191). «Заколдованное место» — «А то проклятое место, где не вытанцовывалось, загородил плетнём <...> но на заколдованном месте никогда не было ничего доброго. Засеют как следует, а взойдет такое, что и разобрать нельзя: арбуз — не арбуз, тыква — не тыква, огурец — не огурец... черт знает, что такое!» (I, 315—316).

Такие концовки соответствуют общему настроению гоголевской книги, где вопреки злу торжествует добро, где серьезное всегда соседствует с шуткой. «Иронический катарсис» финальных повестей — возвращение к общей атмосфере повестей-увертюр. Козак-запорожец из «Пропавшей грамоты», вступивший в схватку с «чертовым отродьем» и победивший нечисть мужеством и смекалкой, — органическая часть народной жизни.

Чередование повестей разного характера у Гоголя связано с чередованием разнообразных форм повествования. Так, еще В.В. Гиппиус выделил четыре типа повествования в «Вечерах»: «эпический монолог», когда повествование ведется от лица рассказчика и смешаны разные приемы речи («Вечер накануне Ивана Купала», «Пропавшая грамота», «Заколдованное место»), «лиро-драматический тип», когда автор выступает в роли режиссера и его речи чередуются с актерской игрой («Сорочинская ярмарка», «Майская ночь»), «драматический тип» — «драма, не представленная в сопровождении авторских монологов и ремарок, а прочитанная автором» («Ночь перед Рождеством», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка») и «лирический монолог»

(«Страшная месть»), обусловленный единством прозаической речи, песенного ритма³⁰¹.

Это выделение четырех типов повествования интересно прежде всего тем, что в их сочетании выявляется синтетическая природа гоголевской книги: переплетение в ней лирики, драмы и эпоса ведет к синтезу в пределах жанрового ансамбля разнообразных настроений, определивших многообразие жизненных стихий. Полифония настроений способствует созданию образа духовной жизни народа, философской субстанции Всемира.

Стиль и язык гоголевских «Вечеров» синтетичен: здесь еще сильна стихия поэтической речи, ритмической прозы, что свидетельствует о глубинной связи великого русского прозаика с эстетикой романтизма и Золотым веком русской поэзии. В отличие от Пушкина Гоголь не стремится к лаконизму и простоте прозаической речи. Он буквально купается в стихии народной поэзии, словно перелагая в словах мелодии фольклорных песен и сказов. «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои...» (I, 268) — эти хореймы гоголевской прозы завораживают; ткань текста словно «прострочена» мелодикой народной песни.

И рядом с этим — живописная жанристика бытовых картин, юмористических сцен и гиперболический строй фантастических образов. Гоголевская живопись в «Вечерах», его «манера одевать сцены <...> в цвета» (А. Белый) рождает иллюзию визуального слова.

Одним словом, гоголевская первая книга не могла не поразить современников. В ней впервые в русской литературе предстал образ народа как субстанции духовной жизни, как самодостаточная реальность. А искусство прозы проявило свои потенциальные возможности синтетического мирообраза, сотканного из различных настроений, разнообразных форм повествования и жанрово-стилевых модификаций. В 1831—1832 гг. в русскую словесную культуру ворвался никому еще не извест-

³⁰¹ См.: Гиппиус В.В. Гоголь. Л., 1924. С. 36—37. Переиздание: СПб., 1994. С. 35—36.

ный малоросс Гоголь-Яновский и под именем Николай Гоголь властно завоевал пространство русской прозы.

«Миргород»

Смысл заглавия второй книги Гоголя. Двоемирие «Миргорода». Изменение повествовательной манеры. Онтология и антропология «Старосветских помещиков». Поэтизация обыкновенного. Соотношение «Старосветских помещиков» и «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: содержательный смысл и композиционный принцип. Эпическое пространство «Тараса Бульбы» и романый образ Андрия. Место повести «Вий» в структуре «Миргорода». Система оппозиций в гоголевской книге.

Вторая гоголевская книга «Миргород» появилась в начале 1835 г., с подзаголовком *«Повести, служащие продолжением Вечеров на хуторе близ Диканьки»*. Подзаголовок подчеркивал малороссийскую прописку повестей и их генетическую связь с первой книгой, принесшей молодому писателю славу. Два эпиграфа, вынесенные на обложку: из «Географии Зябловского» и «Из записок одного путешественника» — полуироническая презентация «нарочито невеликого при Хороле города» и его достопримечательностей: канатной фабрики, кирпичного завода, 4 водяных и 45 ветряных мельниц плюс вкусных бубликов из черного теста.

Но действие четырех повестей (по две — в каждой части), за исключением последней, не имеет никакого отношения к Миргороду, да и малороссийский колорит сборника принципиально отличается от этнографической и фольклорной стихии «Вечеров».

Гоголевский Миргород, скорее, не реальный топоним, а полисемантический пространственный образ, сопрягающий в себе большой **мир** истории, человеческих страстей и **город** как замкнутое, огороженное заборами пространство. Мир старосветских помещиков и запоржцев, устремленный в сад-лес и степь, мир

бездонного неба, открывающегося взгляду Хомя Брута, и низенький домик Товстугубов, осадный город и реальный город двух Иванов с лужей, занимающей всю площадь, заборами — символизируют раздвоение пространств и времен: открытое — закрытое, вечное — сиюминутное, историческое — современное. Гоголевский Всемир «вечеров» превращается в Двоемир, имеющий отдаленное сходство с романтическим двоемирием, ибо в нем сталкиваются не столько мечта и действительность, сколько сам реальный мир обнаруживает свою антропологическую двойственность: под «корой земности» открывается и мир высоких страстей, и пошлость ежедневного существования. Новая гоголевская книга действительно стала продолжением «Вечеров», но как соотношение двух реальностей. Если в «Вечерах» мир раскрыт в своем единстве и целостности, как воплощение возможностей и поэзии народной субстанции, то в «Миргороде» он расщеплен в столкновении этой нормы с ее реальным воплощением в современной жизни.

Далеко не случайно первой по времени публикацией была «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (альманах «Новоселье». Ч. 2. СПб., 1834 — с подписью псевдонимом «Рудый Панько» и датой 1831 г.). И хотя, по всей вероятности, повесть о двух Иванах была написана позднее, она стала тем камертоном, на который Гоголь настраивал мелодии трех других повестей. Как в зеркале, отражались в этой повести о жизни-вражде и ложных страстях, разрушающих душу, другие люди и другие страсти. Повесть о двух Иванах стала репрезентантом общей мысли о жизни души, воскресающей и очищающейся перед лицом смерти, в огне истории, и ее смерти, погубленной страхом и враждой.

И в этом смысле заглавие книги выявляет свою мироизживательную, символическую природу, обретая статус духовной мифологемы. Замечательный украинский философ Григорий Сковорода, не только земляк Гоголя, но и его духовный ориентир, писал: «Блаженны, кои день ото дня выше поднимаются на гору пресветлейшего сего **Мира-города** <...> Се-то есть пасха или переход в Иерусалим, разумей: в город мира и в крепость

его Сион»³⁰². Это символическое расширение пространства Миргорода до града небесного рождает не оппозицию земного и небесного, реального и идеального, а обостряет нравственную проблематику цикла, превращая его в книгу бытия.

Двоемирие «Миргорода», проявляющееся в двухчастности композиции (по две повести в двух частях), в соотношении двух героев (Пульхерия Ивановна и Афанасий Иванович, Тарас и Андрий, Хома Брут и Вий, два Ивана), во фронтирности ситуации (до смерти, до предательства, до испытания, до вражды и после), — обостряет драматизм сюжета, превращая повесть-идиллию, эпопею, фантастический триллер, сатиру в повести-трагедии, драмы судьбы. Этот процесс духовных метаморфоз неразрывно связан с экзистенциальными вопросами. Выбор нравственной модели поведения осмыслен как вечная философская проблема. Отсюда — античные, мифологические проекции: упоминание о Филемоне и Бавкиде в «Старосветских помещиках», отзвуки мотивов и образов гомеровской «Илиады» в «Тарасе Бульбе», ассоциации с героическим ореолом Брута в «Вие», пародийные проекции на историю братьев Гракхов и гусей, спасших Рим в повести о двух Иванах. «Сравнительные жизнеописания» Плутарха обозначатся в тексте повестей как методология жизнестроительства.

История и современность, жизнь и миф, реальность и фантастика так тесно переплелись в пространстве второй книги Гоголя, что выявили новые возможности в раскрытии жизни. Каждая повесть — страница из книги бытия. На смену праздничной атмосфере малороссийских вечериц пришла жизнь во всех ее проявлениях. История любви, эпопея героической истории и история духовного выбора, история дружбы-вражды, очная ставка жизни и смерти, духовной гибели — все эти сюжеты открывали поэзию обыкновенной жизни, драму страстей, антропологию существования.

³⁰² Сковорода Григорий. Повне зібрання творів у двох томах. Київ, 1973. Т. 1. С. 327, 343. Подробнее см.: Вайскопф Михаил. Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 215—216.

В связи с этим меняется и рассказчик, а одновременно становится другим и разгляд мира. Это уже не рассказчик как таковой, а повествователь, «я», которое стремится слиться с самосознанием окружающей и изображаемой среды. Он разный в каждой повести и в то же время един во всей книге. Он не пересказывает чужие истории, а творит свои. Этот разноликий автор — миростроитель. От первых слов «Миргорода» «Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владельцев отдаленных деревень, которых в Малороссии обыкновенно называют старосветскими...» (II, 13) до заключительной фразы «Скучно на этом свете, господа!» (II, 276) он всматривается в мир-свет и в мир-тьму, чтобы открыть человеческое в человеке и рассмотреть гибель человеческого в человеке, омертвление души. Его антропология лишена моралистической установки, она — пристальный разгляд мира, аналитический взгляд на события прошлого и настоящего.

Инициальная повесть «**Миргорода**» — «Старосветские помещики», сопрягая мир и свет как хроносы и топосы, не случайно так поразила современников. И Пушкин, «с жадностью» прочитавший «эту шутиливую, трогательную идиллию, которая заставляет вас смеяться сквозь слезы грусти и умиления»³⁰³, и Белинский, отметивший выдающееся умение писателя извлекать сильную и глубокую поэзию из повседневной прозы жизни, увидевший «в двух пародиях на человечество» — «очарование» и определивший пафос этой и всех других повестей Гоголя отточенной формулой: «Смешная комедия, которая начинается глупостями, продолжается глупостями и оканчивается слезами и которая наконец называется жизнью. И таковы все его повести: сначала смешно, потом грустно!»³⁰⁴, и Н.В. Станкевич, воскликнувший: «Как здесь схвачено прекрасное чувство человеческое в пустой, ничтожной жизни!»³⁰⁵ — все они почувствовали в будничном и обыкновенном «бездны смысла».

³⁰³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 27.

³⁰⁴ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 290.

³⁰⁵ Станкевич Н.В. Избранное. М., 1982. С. 120.

Поэтизация ежедневного и обыкновенного — вот главное открытие Гоголя в «Старосветских помещиках». Уже буквально с первых страниц повести ее пространство заполняют свет, добро и любовь как спутники «ясной, спокойной жизни» и «взаимной любви». «На лицах у них всегда написана такая *доброта...*», «в глазах ее было написано столько *доброты...*», «ее *доброе* лица», «лицо его <...> дышало *добротою*», «чистой. ясной простоты их *добрых*, бесхитростных душ» — эта атмосфера всепоглощающей доброты, в которую врываются и восклицания повествователя: «*Добрая* старушка!», «*Добрые* старички!», лишена слащавости и излишней идеализации. В жизни героев всё буднично, просто и естественно: еда, сон, шутки и розыгрыши Афанасия Ивановича, вечно беременные и объедающиеся дворовые девки, бесконечные соленья, сушения, варенья, приказчик и войт, обкрадывающие своих хозяев «немилосердным образом».

Но вместе с тем «душистая черемуха», «целые ряды низеньких фруктовых деревьев, потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив», радуга, которая «в виде полуразрушенного свода светит матовыми семью цветами на небе», «соловей, обдающий сад, дом и дальнюю реку своими раскатами, страхом и шорохом ветвей...», «душистая трава вместе с хлебными колосьями и полевыми цветами» — все эти пейзажные зарисовки словно вбирают доброту в пространство самого бытия, сопрягая доброе и прекрасное.

Почти с первых же фраз повести этот естественный мир автор противопоставляет искусственному миру ложных страстей. «Жизнь их скромных владетелей так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении» (II, 13), «невольно отказываешься, хотя по крайней мере на короткое время, от всех дерзких мечтаний и незаметно переходишь всеми чувствами в низменную буколическую жизнь» (II, 14) — эти антитезы жизнеустройства и поведения конкретизируются затем в сопоставлении жизни Афанасия Ивановича после смерти Пульхерии Ивановны с историей одного человека, «несчастливого любовника», пережившего такую душевную трагедию,

состояние «бешеной палящей тоски, такого пожирающего отчаяния», которые последовали после внезапной смерти «предмета его страсти», и закончившего этот период своей жизни полным примирением с судьбой и быстрой женитьбой.

И дело не в том, что за этими сравнениями и сопоставлениями стоит разоблачение или критика романтического мирозерцания, романтических страстей и апология сентиментального, идиллического мирообраза. Гоголь и позднее будет не чужд и той и другой традиции. История жизни и смерти двух старосветских помещиков — это прежде всего пространство жизни действительной и открытие ее поэзии. Калакогатийный подтекст гоголевской повести (не случайно жизнь гоголевских героев — оригинал для картины о вечной любви Филемона и Бавкиды) — утверждение вечных ценностей бытия (добра, любви, красоты, верности) в обыкновенной, ежедневной, кажущейся почти низкой жизни.

Сцены прощания Пульхерии Ивановны с мужем, ее мысли и заботы о его дальнейшей, уже после ее смерти, одинокой жизни, его безутешное горе: «он рыдал, рыдал сильно, рыдал неутешно, и слезы, как река, лились из его тусклых очей» (II, 33), его почти незаметное угасание и быстро последовавшая смерть не от болезни, а от горя — всё это рождает рефлексия повествователя: «Что же сильнее над нами: страсть или привычка? Или же сильные порывы, весь вихрь наших желаний и кипящих страстей — есть только следствие нашего яркого возраста, и по тому одному только кажутся глубоки и сокрушительны?» (II, 36).

И в этих вопросах за историей старосветских помещиков открывается выход в большое пространство человеческой жизни вообще, в ее субстанциальные проблемы, в таинства любви, которая сильнее смерти. Гоголь поистине распахивает двери из замкнутого и самодостаточного мирка старосветских помещиков в мир высоких человеческих страстей. И, наверное, далеко не случайно в повести возникает образ-мотив поющих дверей, голоса которых вобрали слезы и смех человеческой жизни. «Но самое замечательное в доме — были поющие двери» — так начинается повествователь свой гимн дверям. И далее создает своеобразную партитуру дверной музыки: «но замечательно то,

что каждая дверь имела свой особенный голос; дверь, ведущая в спальню, пела самым тоненьким дискантом; дверь, ведущая в столовую, хрипела басом; но та, которая была в сенях, издавала какой-то странный, дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него, очень ясно, наконец, слышалось: ба-тюшки, я зябну!» (II, 17—18). И через эти мелодии дверей открывается окно в мир. Гоголевские двери всегда распахнуты навстречу жизни. Это двери-окна.

Бытовое, будничное, ежедневное, простые материи жизни через историю жизни и смерти Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича Товстогузов, через рефлексия повествователя и его простодушные восклицания, сожаления обретают бытийный, вечный смысл, статус философии жизни. Завершающая повесть, уместившаяся в одном абзаце история дальнего родственника умерших, развалившего всё имение, скитающегося по ярмаркам и скупающего всякие мелочи, «что не превышает всем оптом своим цены одного рубля», — финальная точка «Старосветских помещиков», повести о вечном и сиюминутном, о жизни, где от великого до смешного один шаг.

Фантастика и юмор «Старосветских помещиков», столь мизантропические в «Вечерах», почти редуцированы. Ночные трапезы героев, розыгрыши Афанасия Ивановича, серенькая кошечка, явившаяся за Пульхерией Ивановной как призрак смерти — вот и всё, что может быть определено как смешное и таинственное в сюжете повести. Но для Гоголя важнее самое таинство человеческой жизни, где неразделимы смех и слезы, где было «сначала смешно, потом грустно». «Сердцевед» Гоголь открыл для русской словесной культуры тайны и загадки простых материй жизни, открывающие просторы для постановки сложных проблем человеческого и национального бытия.

Первая повесть общим своим колоритом ежедневной современности корреспондировала с последней повестью, где, хотя в предуведомлении и говорилось, что «происшествие, описанное в этой повести, относится к очень давнему времени», события о ссоре двух Иванов завершаются «назад тому пять лет» и пронизаны атмосферой жизни действительной. Первая и последняя повести «окольцевали» «Миргород» этой атмосферой, выявив в

ней как поэзию высоких чувств, так и прозу пошлости и разрушения. Поэзия старого света и владельцев старосветских имений бросила свой отблеск на жизнь миргородских обывателей, где на смену свету пришли тьма, «однообразный дождь, слезливое без просвету небо», и вскрик «Скучно на этом свете, господа!» «Старый свет» Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны отразился в «новом свете» Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Дети Иванов и сами Иваны выявляли антропологию современного русского мира. Любовь, доброта и верность — вражда, злоба и предательство: два нравственных пространства и одно жизненное. Души старосветских помещиков живы и после смерти; души двух Иванов омертвели до смерти. Внутреннее единство первой повести подчеркнуто целостностью самого текста, воспринимаемого как единый поток жизни; раздробленность, неоднородность второй выражены в разбивке ее текста на семь маленьких главков с названиями, в которых главное — внешнее происшествие («что произошло», «излагается», «читатель легко может узнать»), а не внутренняя жизнь героев.

И если серенькая кошечка в «Старосветских помещиках» всего лишь знак судьбы, то бурая свинья, схватившая прошение Ивана Никифоровича и убежавшая с ним — концентрированное выражение абсурдности происходящего. Мягкий юмор первой повести сменяется едкой иронией, переходящей в сатиру. И мир воскрешения человеческой души перед лицом смерти сужается до частокола ничтожного, бессмысленного существования, символа духовной смерти.

Мир «Старосветских помещиков» и город повести о двух Иванах — два взаимодействующих реальных топоса внутри «Миргорода» и два противоположных, разнонаправленных духовных пространства внутри Мир-города, «небесного града».

Внутри композиционного кольца первой и последней повести гоголевской книги находятся эпическая, историческая и фантастическая, современная истории — «Тарас Бульба» и «Вий».

Повесть «Тарас Бульба» по объему занимает большую часть текстового пространства книги: она даже чуть превосходит объем всех вместе взятых других произведений. И этот ее размах —

отражение масштаба того исторического материала, который лег в основу ее сюжета. Гоголя давно волновала история Малороссии. Он занимался собиранием материала для задуманного, но так и не осуществленного исследования по истории Украины; теме ее исторического прошлого он посвятил повесть «Страшная месть», вошедшую во вторую часть «Вечеров» и незаконченный роман «Гетьман». Многочисленные исторические сочинения («История росов», приписываемая белорусскому архиепископу Георгию Конискому, «История Малой России» Д. Бантыш-Каменского, «Описание Украины» французского путешественника Боплана, «История о козаках запорожских» кн. Мышецкого), народные предания, а особенно исторические песни формировали не просто взгляд на события, связанные с историей национально-освободительной борьбы украинского народа XVI–XVII вв, с феноменом Запорожской Сечи, но и определяли атмосферу той эпохи, принципы исторического повествования.

История Запорожской Сечи предстает в повести, говоря словами Пушкина, «домашним образом», ибо судьба самого Тараса и его сыновей Остапа и Андрия вмещает в себя дух и характер эпохи, того «тяжелого XV века», когда «вся южная первобытная Россия, оставленная своими князьями, была опустошена, выжжена дотла неукротимыми набегами монгольских хищников» и когда «бранным пламенем объялся древле-мирный славянский дух и завелось казачество — широкая, разгульная замашка русской природы». Не случайно в историческом очерке эпохи и воссоздании духа казацкой вольницы Гоголь вспоминает о рыцарях. Даже не склонный к высокопарности Тарас Бульба напоминает сыновьям о защите «чести лыцарской».

Гоголевский Всемир в «Тарасе Бульбе» обретает исторический потенциал. История становления национального самосознания получает свою прописку в мирообразе Запорожской Сечи как единого коллектива, товарищества, своеобразного рыцарского ордена, «своевольной республики». Подробное описание нравов и обычаев Сечи, ее воинской доблести и патриотического духа рождает ощущение национально-исторической субстанции как эпического сознания. Коренные вопросы бытия: жизнь и смерть, война и мир, любовь и дружба, патриотизм и

предательство — в зеркале истории ощущаются как книга народного бытия.

Сечь в повести соотносится с образом природного бытия и выступает как внутренняя рифма к космическому образу Степи. Путь Тараса и его сыновей в Запорожскую Сечь не случайно лежит через степь. Степь «приняла их всех в свои земные объятия» — это вступление в описание самой степи способствует сопряжению Земли и Людей. Гоголевский замысел книги с заглавием «Земля и люди» — отражение синтетизма гоголевского художественного мышления. В «Тарасе Бульбе» картина «зелено-золотого океана» степи — увертюра к героической, богатырской симфонии. И описание трех всадников воспринимается как словесная заставка к васнецовской картине «Три богатыря». А.П. Чехов, закончив свою повесть «Степь» в письме Д.В. Григоровичу от 5 февраля 1888 г. дал замечательную характеристику Гоголя: «В нашей литературе он степной царь»³⁰⁶.

Гоголь в «Тарасе Бульбе» открывает эпическое пространство «Миргорода» как художественного единства и антропологического миробраза. Символический подтекст топоса как мироздания, вмещающего в себя и помещичью усадьбу, и Запорожскую сечь, и хутор сотника, и реальный город, обретает статус экзистенциального пространства, устраивающего экзамен его обитателям на соответствие общечеловеческим ценностям.

Еще Белинский говорил о «Тарасе Бульбе» как о «дивной эпосе», «огромной картине в тесных рамках, достойной Гомера»³⁰⁷. В эпическом пространстве «Тараса Бульбы» гомеровские картины, интонации «Слова о полку Игореве», летописный стиль формируют особый тип героического характера. «Словом, — пишет Гоголь о Тарасе Бульбе, — русский характер получил здесь могучий широкий размах...» И его гибель на костре рождает авторскую рефлексию, в которой идея богатырства обретает особую мощь и силу. «Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!» — эти слова,

³⁰⁶ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М., 1975. Т. 2. Письма. С. 190.

³⁰⁷ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 298.

завершая сюжетную канву повести, открывают выход на просторы бытия. Последний абзац — описание Днестра, плывущих по нему козаков, которые «говорили про своего атамана». Земля и люди неразделимы в мире «козацкой нации» как всеобщности. И казнь Остапа завершается не только откликом на зов отца, но и прорывом к народному сознанию. «Слышу! — раздалось среди всеобщей тишины, и весь миллион народа в одно время вздрогнул» (II, 165).

Былинные богатыри Гоголя выдерживают нечеловеческие муки, отстаивая «своё», т.е. верность духу рыцарской чести, идеям товарищества, идеалам Отечества и православной веры. Современный исследователь точно заметил, что «каждый структурный элемент эпической формы чреват каким-то важным мирозерцательным положением»³⁰⁸. В «Тарасе Бульбе» через историческую память о Запоржской Сечи Гоголь актуализировал идею духовного богатырства, подспудно выразив то, что почти одновременно афористически выразил Лермонтов: «Богатыри — не вы!» Очная ставка богатырей Запоржской Сечи и современных обывателей из Миргорода определяет общую структуру книги, но в пределах самой повести она выражается в соотношении «своего» — «чужого», эпического и романного начал.

Репрезентантом этих проблем-тенденций становится младший сын Тараса Бульбы Андрий. Именно в нем происходит, говоря словами М.М. Бахтина, «распадение эпической целостности человека», проявляется «тема неадекватности герою его судьбы и его положения»³⁰⁹. Еще Пушкин, приветствуя появление «Тараса Бульбы», назвал его начало «достойным Вальтер Скотта»³¹⁰. Романный потенциал эпического мирообраза «Тараса Бульбы» в наибольшей степени проявлен в личности и судьбе Андрия.

³⁰⁸ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М., 1968. С. 102.

³⁰⁹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 480, 479.

³¹⁰ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 345.

Мысль о романе из малороссийской истории не покидала Гоголя на протяжении почти всех 1830-х годов и нашла свое отражение в незаконченных фрагментах под заглавием «Красный бандурист», «Гетьман», «Фонарь умирал...» И если с материалом проблем не возникало, сложности были связаны с героем, его местом в истории.

В «Тарасе Бульбе» атмосфера героики, коллективного, массового начала, воплощенного в эпическом образе «козацкой нации» и «своевольной республики», «своего», взрывается вхождением «чужого», индивидуального и индивидуалистического, связанного с историей Андрия Бульбы. В отличие от отщепенцев из «Вечеров» он не безродный (вспомним Петруся Безродного из «Вечера накануне Купалы» или старика-колдуна из «Страшной мести»); он чужой среди своих.

«Потребность любви вспыхнула в нем живо, когда он перешел за восемнадцать лет» (II, 55) — так Гоголь определяет рождение в Андрии индивидуальности. Его любовь к прекрасной полячке уже в годы учебы превратила бурсака в «другого», «чужого»: «Вообще в последние годы он реже являлся предводителем какой-нибудь ватаги, но чаще бродил один где-нибудь в уединенном закоулке Киева...» (II, 56). Пребывание в Сечи, казалось, сделало Андрия частью сообщества, коллективного сознания: он «весь погрузился в очаровательную музыку пуль и мечей», «бешеную негу и упоенье он видел в битве» (II, 85). И показательна похвала отца: «...не Остап, а добрый, добрый также вояка!» (II, 85). Но незаметно, почти штрихами Гоголь набрасывает портрет другого (или прежнего) Андрия. Сначала он не может принять «страшный обряд казни»: захоронение живого человека, затем описание его военных доблестей наполняется всё больше каким-то почти неистовством и опьянением: «он несется как пьяный, в свисте пуль, в сабельном блеске и в собственном жару»; наконец он, «сам не зная отчего, чувствовал какую-то духоту на сердце» (II, 87); «он не мог заснуть и долго глядел на небо» (II, 88). Не случайно слово **«душа»** в повести прежде всего связано с образом Андрия.

Гоголь всматривается в своего героя, пытается понять его духовный мир. И в этих вспышках его индивидуальных

чувств, выпадающих из коллективного сознания других, всех, запорожцев, происходит то, что М.М. Бахтин назвал «распадением эпической целостности человека». Путь Андрия в осажденный город через подземный ход — это утверждение своего «я», своего права на индивидуальное чувство, своей воли. Его страстный монолог, обращенный к прекрасной полячке, не просто признание в любви, но и обретение своего голоса: «Его душе вдруг стало легко; казалось, всё развязалось у него. Всё, что дотоле удерживалось какою-то тяжкою уздою, теперь почувствовало себя на свободе, на воле, и уже хотело излиться в неукротимые потоки слов...» И его слова: «Кто сказал, что моя отчизна Украина? Кто дал мне ее в отчизны? Отчизна есть то, чего ищет душа наша, что милее для нее всего. Отчизна моя — ты! Вот моя отчизна...» (II, 106) — акт самосознания героя-индивидуалиста, своеобразный катехизис романтического эгоцентризма, путь к себе. Но одновременно это и духовная гибель не только козака: «И погиб козак! Пропал для всего козацкого рыцарства! Не видать ему больше ни Запорожья, ни отцовских хуторов своих, ни церкви божьей!» (II, 107), но и человека, отрешившегося от родины, от товарищей, от семьи.

В эпический сюжет повести Гоголь ввел сюжет романский. Целостность эпического сознания, образ Запорожской Сечи обрели драматический подтекст. Гибель Андрия закономерна; это лишь эпизод в общем эпическом событии. Но без этого эпизода повесть лишилась бы чего-то очень важного, без него характеры Тараса, Остапа, их исторические судьбы не обрели бы жизненную силу и эпическую мощь. В истории Андрия выразилась и проявилась всепоглощающая власть любви к женщине. В судьбах запорожцев — власть любви к Отчизне, к военному братству, к православной вере. Гоголь почувствовал глубинную взаимосвязь эпоса и драмы. Его повествовательное пространство раздвигало свои границы и вместе с тем пролагало дорогу к драматургии.

Повесть «Вий» — гоголевский триллер, фантастическая повесть; очевидна ее переключка с балладным мирообразом Жуковского. Но в структуре «Миргорода» в ней прежде всего

актуализируется экзистенциальный смысл и «поведенческий текст». И в этом ее глубинная связь с «Тарасом Бульбой», прежде всего с судьбой Андрия. Как и Андрий, Хома Брут — бурсак, как и Андрий, он становится невольным пленником дьявольской красоты: не случайно столь очевидны переклички в описании прекрасной полячки и панночки-ведьмы. Герой «Вия» уже в своей номинации: отзвуки библейского Фомы неверующего, героического Брута, сопоставление-противопоставление имени и фамилии — выявляет полисемантику образа. Его статус философа имеет в повести не только вполне конкретный смысл, связанный со средним классом бурсы, но в определенной степени символический, ибо его поведение раскрывается в столкновении с высшими силами, с всевидящим оком-взглядом Судьбы. Вий, которого в примечании к заглавию повести Гоголь характеризует как «колоссальное создание простонародного воображения» (II,176), становится своеобразным экзаменатором философа. Он пробуждает в нем новые эмоции. Настойчиво подчеркиваемое автором состояние «чувствования» — это процесс пробуждения души героя: «он *чувствовал* какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое *чувство*, подступившее к его сердцу», «он *чувствовал* бесовски-сладкое *чувство*, он *чувствовал* какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение», «и никак не мог истолковать себе, что за странное, новое *чувство* им овладело», «он *чувствовал*, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе». И это состояние вбирает самые противоречивые чувства: здесь и восхищение неземной красотой, и плотское сладострастие, и странное волнение, и страх, и даже гражданские эмоции, словно напоминающие о его фамилии-прозвище. Тавтология выражения «чувствовал чувство» акцентирует напряженность духовного поиска Хома неверующего.

Побеги Хома с проклятого хутора, стремление отбросить от себя всю ночную нечисть — это бегство от судьбы и предназначения, предательство своего козацкого долга. Не случайно в его ночных монологах звучат слова: «Да и что я за козак, когда

бы устрасился», «Разве я не козак?». И его бесконечно длящийся после второй ночи танец, и его крик: «Музыкантов! непременно музыкантов!» — попытка противостоять судьбе, найти свою линию жизни, свое предназначение. Но он подчинился дьявольской силе, продал свою душу Вию, не смог спасти свою душу.

«Народное предание», как Гоголь определил в примечании свою фантастическую повесть, — это одновременно и притча. Отзвуки притчи о блудном сыне сопрягают истории Андрия Бульбы и Хомы Брута. Но им не дано раскаяния и нет им прощения. Трагедия отступничества от веры в гоголевских повестях имеет не столько и не только религиозный смысл, хотя оба героя — воспитанники духовного учебного заведения — бурсы. В их судьбах обозначился этико-философский потенциал гоголевской прозы — глубинный интерес к нравственным проблемам личности в их экзистенциальном преломлении. Поиск человеческого в человеке, гибель живой души в погоне за суетными благами и ложными страстями — всё это в «Миргороде» обрело особую поэтику.

«Иерархия духовных и физических способностей»³¹¹ — так Ю.В. Манн определил систему оппозиций в мире Гоголя и раскрыл их эволюцию. В «Миргороде» формируется философия этой иерархии. В бытовом контексте «Старосветских помещиков» он открывает духовную субстанцию любви и одновременно в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» выявляет истощение духа, его болезнь. В большом пространстве истории и народного предания он обращается к экзистенциальным проблемам бытия. Каждая повесть отражается в другой, рождается оригинальная система зеркал, способствующая не только взаимоотражению, взаимодействию, но и интеграции смысла в пределах цикла с полисемантическим заглавием «Миргород». Гоголь в Двоемирии своей второй книги формирует основные положения антропологии «поэзии действительности».

³¹¹ См.: Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978. Гл. 4.

Петербургские повести как художественное единство

От «Арабесок» к Петербургским повестям. Композиция четвертой книги Гоголя. «Невский проспект» и петербургский текст Гоголя. Фантастика в мире петербургских повестей и «Нос». «Портрет» как эстетический манифест нового мышления Гоголя. Антропологическое и онтологическое пространство «Шинели» и «Записок сумасшедшего». Место повестей «Коляска» и «Рим» в структуре Третьего тома сочинений Гоголя 1842 г.

Почти одновременно с «Миргородом» в самом начале 1835 г. вышла в свет третья книга Гоголя «Арабески». В ее заглавии, воспринятом от немецкой романтической традиции и связанном с принципом орнаментальной вольной композиции (арабеска — построение узора, орнамента по принципу бесконечного развития и ритмического повтора геометрических, растительных форм, тип орнамента, пришедший в Европу из восточной культуры), выразилась установка на универсальную форму, синтез поэзии и философии.

В двухчастной книге, имевшей подзаголовок «Разные сочинения Н. Гоголя», находятся 18 текстов, по девять в каждой части. В специальном предисловии автор сообщал: «Собрание это составляют пиэсы, писанные мною в разные времена, в разные эпохи моей жизни. Я не писал их по заказу. Они высказывались от души, и предметом избирал я только то, что сильно меня поражало». Для 25-летнего писателя, наверное, говорить о «разных временах» и «разных эпохах моей жизни», было преувеличением. Как убедительно доказано, книга в основном сформировалась в течение 1833—1834 гг. Но то, что для Гоголя она имела методологический, мирозидательный смысл, несомненно. После первых двух книг, где он попытался найти свой объект изображения, свою форму художественного мышления и стиль выражения, необходимо было остановиться и оглянуться. Тем более, что новые жизненные реалии, прежде всего переселение из родной Малороссии в чужой мир Петербурга, требовали нового подхода к литературе, нового взгляда на жизнь.

Проблемы истории (статьи «О Средних веках», «Взгляд на составление Малороссии», «Ал-Мамун», «Шлёцер, Миллер и Гердер», «О движении народов в конце V века», «Глава из исторического романа»), эстетики («Скульптура, живопись и музыка», «Об архитектуре нынешнего времени», «Последний день Помпеи», «Несколько слов о Пушкине», «О малороссийских песнях»), педагогики («О преподавании всеобщей истории», «Мысли о географии») — всё это волновало молодого Гоголя и получило свое осмысление. В причудливых переплетениях арабесок он творил свою картину мира, пытаясь разглядеть сквозь даль времен, в синтезе искусств, через новые эстетические веяния лицо современности и наметить свою мировоззренческую и эстетическую позицию.

Не будет преувеличением сказать, что «Арабески» по своей структуре напоминают журнал одного автора. Как и в распространенных в то время энциклопедических журналах, в гоголевской книге можно выделить рубрики: «Науки», «Критика», «Теория изящных искусств», «Изящная словесность». Правда, после «Ганца Кюхельгартена» Гоголь уже не «баловался» поэзией, поэтому в «Арабесках» нет рубрики «Стихотворения», зато «Проза» заняла в книге почетное место. Кроме «Главы из исторического романа» и отрывка «Пленник», связанных с малороссийской тематикой и сформировавшихся, вероятно, в процессе работы над первыми двумя книгами, в «Арабесках» были опубликованы три повести: «Портрет», «Невский проспект» и «Клочки из записок сумасшедшего», которые обозначили новый этап творческого развития писателя — его вхождение в петербургское пространство, освоение современной жизни и современного человека.

К этим трем повестям в 1835 г. Гоголь добавляет «Нос», одобренный Пушкиным и опубликованный на страницах его «Современника» (1836. № 3), и «Шинель», законченную в 1842 г. Эти пять повестей не складываются в новую книгу, хотя очевидна их идейно-тематическая общность. Мировобраз Петербурга, как прежде Диканьки и Миргорода, создает пространство не только как географического топоса, но и как духовной субстанции, определенного антропонима. Всемир Диканьки, Двоемир

Миргорода сменяются Антимиром Петербурга. Космос сменяется Хаосом, креативные потенции бытия обретают черты эсхатологического сознания.

Процесс разрушения мира как человеческой общности заявлен в инициальной повести «Невский проспект». Образ демона, который раскрошил мир на куски, поэтика фантастической, всеобщей фальши, лжи, бездуховности лишают гоголевский Петербург цельности, бытийности. Именно поэтому в течение почти семи лет эти повести живут сами по себе, не складываясь в книгу и художественное единство. И только в 1842 г., готовя к печати свое первое собрание сочинений, Гоголь вслед за двумя первыми томами, включившими «Вечера...» и «Миргород» как целостность, формирует третий том, где под одной обложкой собраны все пять петербургских повестей. Но они не получают и здесь общего заглавия. Более того, Гоголь добавляет к ним повесть из провинциальной жизни — «Коляску», а заключает том и вовсе не русской повестью — «Рим», палиндромное заглавие которой «Рим — мир» бросает ответ на общую концепцию гоголевского мироустройства. От «Сорочинской ярмарки», первой гоголевской повести, к «Риму», его последней повести, протягиваются нити гоголевской мироизжительной паутины.

Гоголевское ярмарочно-карнавальное сознание сопрягает эти две повести как начало и конец того напряженного пути художника, в котором петербургским повестям находится свое место и свой художественный смысл.

Повести третьего тома 1842 г. — это оригинальная четвертая книга Гоголя, у которой нет единого заглавия, но в которой петербургский текст выступает как метатекстовое пространство. По сравнению с «Арабесками» три петербургские повести («Невский проспект», «Портрет» в новой редакции, «Записки сумасшедшего» с новым заглавием) получают новую прописку в структуре третьего тома и занимают свое место. Их эстетический подтекст более очевидно связан с художественными искажениями позднего Гоголя.

Композиция четвертой книги Гоголя выглядит следующим образом:

1. Невский проспект.
2. Нос.
3. Портрет.
4. Шинель.
5. Коляска.
6. Записки сумасшедшего.
7. Рим.

«Невский проспект» по праву можно назвать увертюрой ко всему этому и к петербургским повестям в частности. Ее музыка вбирает в себя какофонию современных звуков и ритмов. Иронически-восторженное начало: «Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет всё. Чем не блесит эта улица — красавица нашей столицы!» (III, 9) — сменяется постепенно трезвым, аналитическим взглядом на характер петербургского социума, где рядом с лжевосклицательными нотками: «Ах, какая прелесть!», «Создатель! какие странные характеры встречаются на Невском проспекте!», «Всё, что вы ни встретите на Невском проспекте, всё исполнено приличия...» — начинают звучать сатирические. Стилистический прием метонимии («Вы здесь встретите бакенбарды...», «Здесь вы встретите усы...», «Тысячи сортов шляпок, платьев, платков пёстрых, лёгких, к которым иногда в течение целых двух дней сохраняется привязанность их владельцев, ослепят хоть кого на Невском проспекте», «Здесь вы встретите такие талии...», «А какие встретите вы дамские рукава на Невском проспекте!») приобретает мироизжителный смысл, открывая пространство бездуховности, обезличенности петербургского мира. А затем через трагическую историю жизни и судьбы бедного художника Пискарёва и почти водевильную интрижку высеченного, но удовлетворившегося поеданием двух слоеных пирожков и чтением «кое-чего из *Северной Пчелы*» поручика Пирогова Гоголь входит в антропологию современных типов, чтобы уже вовсе в конце повести, словно сняв маску наивного повествователя, воскликнуть:

«О! не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не

глядеть на встречающиеся предметы. Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется! <...> Он лжёт во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валяются с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде» (III, 45–46).

Мир «Невского проспекта» — это мир утраченных иллюзий. Художник Пискарёв, погнавшийся за Перуджиновой Бианкой, полный романтических представлений о жизни, попадает в атмосферу разврата, продажной любви. Его чудные сны и видения, поддерживаемые приемом опиума, кончаются самоубийством. История банальной интрижки Пирогова, преследовавшего блондинку и оказавшегося в мире немецких ремесленников, сопровождается следующей их характеристикой:

«Перед ним сидел Шиллер, не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Теля» и «Историю Тридцатилетней войны», но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман, не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера» (III, 37).

И это пародийное снижение образов немецких властителей дум, символов романтического движения Фридриха Шиллера и Эрнста Теодора Амадея Гофмана способствует дальнейшему разрушению романтического сознания.

Полисемантика увертюрной повести неразрывно связана с природой и Невского проспекта, и петербургского мирообраза в целом. Гоголь не случайно вводит в ее текст новое для себя да и для всей русской словесной культуры слово «фантаσμαгория»: «Какая быстрая на нем совершается **фантаσμαгория** в течение одного только дня!» (III, 10). По определению автора «Толкового словаря живого великорусского языка» Владимира Даля, гоголевского современника и автора популярных повестей, «Фан-

тасмагория — искусство изображать призраки, видения или воздушные картины, посредством зеркальных отражений»³¹². С этим понятием Даль связывал рождение фантомов воображения. Гоголь разглядел в этом явлении суть современного, петербургского бытия — миражность, обман, бесчеловечность, почти фантастическую дьявольщину.

Фантастика в мире петербургских повестей уже не столько художественный прием, сколько своеобразный концепт жизни, ее философия, имеющая национальное лицо. Исследователи гоголевских петербургских повестей справедливо говорили о «карательной фантастике» (И. Анненский), «нефантастической фантастике», «завуалированной (неявной) фантастике» (Ю. Манн), «символической фантастике» (О. Дилакторская), связывали с ней «невероятное в очевидном», движение мысли писателя «от анекдота к мифу» (В. Маркович).

В повестях третьего тома собрания сочинений 1842 г. границы между реальным и фантастическим, явью и сном столь подвижны, что возникает ощущение какого-то абсурда, почти космического Абсурдистана. Появляющиеся в последнее время исследования, посвященные соотношению гоголевского творчества с открытиями М. Булгакова, Е. Замятина, Д. Хармса, Ф. Кафки, свидетельствуют о том, что Гоголь едва ли не первый абсурдист в истории мировой литературы. Его фантастика в петербургских повестях уже, в отличие от фантазий Э.Т.А. Гофмана и немецких романтиков, от поэтики собственных ранних повестей, от поисков автора «Пестрых сказок» В.Ф. Одоевского, не сопрягает и не противопоставляет два мира — мечты и реальности, не выражает концепцию романтического двоемирия и антропологию двойничества, а раскрывает противоречия современного реального мира, выявляет абсурд повседневности.

В финале канонического текста второй петербургской повести «Нос», сняв сновидческую развязку рукописной редакции: «Впрочем, всё это, что ни описано здесь, виделось майору во сне», трансформировав ее в печатном тексте «Современника»: «Поло-

³¹² Толковый словарь живого великорусского языка. Владимира Даля. СПб.; М., 1882. Т. 4. С. 532.

жим для фантазии закон не писан, и притом действительно случается в свете много совершенно неизъяснимых происшествий; но как здесь?.. Отчего нос Ковалева?.. И зачем сам Ковалев?.. Нет, не понимаю, совсем не понимаю. Для меня это так неизъяснимо, что я... нет, этого нельзя понять!», — Гоголь замечает:

«А однако же, при всём том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну да и где ж не бывает несообразностей? — А всё однако же, как поразмыслишь, во всём этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете: редко, но бывают» (III, 75).

Эта заключительная фраза — квинтэссенция гоголевского художественного мышления, которое можно определить словами Ф.М. Достоевского — «фантастический реализм». Гоголевский мир весь пронизан токами времени, реальной жизни. Он почти натуралистичен в своей вещности, детализированности, простоте, даже простодушной наивности повествователя. Но этот натурализм (ведь не случайно же Гоголя превращали чуть ли не в основоположника и главу натуральной школы) какой-то подозрительно-провокационный. За внешним правдоподобием открывался мир сентиментальных ценностей (то, что В.В. Виноградов называл «сентиментальным натурализмом»), романтических контрастов, неистового энтузиазма, мессианства в утверждении идеала.

Почти все заглавия петербургских повестей вещецентричны: *Невский проспект*, *Нос*, *Портрет*, *Шинель*. К ним можно добавить и *Коляску*. Но эти своеобразные «гены сюжета» (Ю. Лотман) пронизаны антропологией. Гоголь за гротескной сущностью предмета, вещи, телесной реалии сумел разглядеть человеческое в человеке, обозначить масштаб его духовности. В этом смысле знаковый смысл приобретает возражение «отчаянного майора» Ковалева из повести «Нос» на аналогию, предложенную чиновником газетной экспедиции («на прошлой неделе такой же был случай»: сбежавший пудель черной шерсти оказался сбежавшим казначеем): «Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моем носе: стало быть, *почти то же, что о са-*

мом себе» (III, 61). С.Г. Бочаров, обративший самое пристальное внимание на этот фрагмент повести, замечает: «Весь очерк гоголевской антропологии охвачен этой репликой Ковалева»³¹³. Исследователь убедительно показывает экзистенциальную природу гоголевской формулы «о самом себе». Внешний и внутренний человек, тело и душа, живая и мертвая душа, предмет и его сущность диалектически взаимосвязанны в гоголевском мире. «Человек у Гоголя, такой материальный и примитивный, явился таинственным и проблемным, каким он не был в нашей литературе до Гоголя»³¹⁴ — это ключ к гоголевской антропологии и его художественным открытиям. В абсурдной бюрократиаде «Носа» сочувствие вызывает не сам герой, мало приятный в своих амбициях, а поруганная человечность; пугает не потеря носа («подобные происшествия бывают на свете: редко, но бывают»), а надругательство социума над душой, попытка заставить человека забыть «о самом себе». Показательно, что либретто оперы Д. Шостаковича «Нос» (1928), в создании которого принимал участие Е. Замятин, заканчивается расправой толпы с Носом, пытавшимся убежать за границу. И эта сцена прежде всего рождает мысли о борьбе с инакомыслием, о неприятии «другого», «не похожего». Нос в этой интерпретации гоголевской повести оказывается жертвой, обнаруживая свою человеческую сущность. В атмосфере послереволюционных лет, в предчувствии сталинского террора это приобретало вполне актуальный смысл как предостережение «не высовывать свой нос».

В петербургских повестях идет поиск нового художественного мышления, вырабатывается концепция мира-социума и социального индивида. Наверное, далеко не случайно в центре третьего тома как эстетический манифест новой поэтики оказалась повесть «Портрет» в новой редакции, принципиально отличной от текста «Арабесок». Сравнению двух редакций «Портрета» посвящена большая и серьезная литература, и нет смысла дублировать ее содержание. Пожалуй, необходимо акцентировать

³¹³ Бочаров С.Г. Вокруг «Носа» // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 111.

³¹⁴ Там же. С. 118.

два момента движения гоголевской мысли от текста «Арабесок» (1835) к тексту третьего тома Собрания сочинений (1842). Во-первых, семь лет творческого развития писателя вобрали слишком много художественных открытий: от премьеры комедии «Ревизор», рефлексии по поводу ее постановки в «Театральном разъезде» до появления первого тома поэмы «Мертвые души». Гоголь мучительно самоопределялся как мыслитель и художник русской жизни. И этот процесс, может быть, с наибольшей наглядностью проявился именно в «Портрете». Во-вторых, усиление роли и позиции старого художника-богомаза, создателя портрета в аспекте этико-философских и религиозных исканий важно было для характеристики позиции позднего Гоголя, его духовного кризиса 1840-х годов.

Если рассматривать «Портрет» как эстетический манифест Гоголя, то можно обозначить три уровня реализации авторской позиции в тексте:

1) *социально-общественный*, связанный с темой торгового направления в жизни и искусстве: власть денег, демонизм фигуры ростовщика и продажности таланта;

2) *эстетический*, выявляющий актуальность становления реализма как нового художественного мышления в его соотношении с натурализмом, поэтикой даггеротипа и физиологии;

3) *этико-религиозный*, обусловленный проблемами мессинской роли искусства, религиозного искупления и духовного воскресения художника.

Используя терминологию Ю.М. Лотмана, можно сказать, что символическим «геном сюжета» гоголевской повести является **портрет**, так как он выступает не только и даже не столько как произведение искусства, сколько в своей онтологической и антропологической сущности. Это поистине портрет эпохи и человека определенного исторического периода — 1830-х годов, а еще точнее — портрет художника как репрезентанта своего времени.

В искусстве Гоголь видел силу, способную изменить установившийся порядок вещей, воздействовать на нравственную природу человека. По мнению писателя, искусство создает эстетические и духовные ценности и указывает этические ори-

ентирь их восприятия и оценки. «Портрет» — повесть, которая заставляет пристально всматриваться в нарисованную Гоголем картину. И в этом смысле для Гоголя портрет — аналог картины русского мира. Жизнь и судьба петербургского художника, продавшего душу и талант дьяволу наживы и превратившегося в ремесленника, получает свое этико-философское прочтение во второй части, где уже не просто отсутствует Чартков, но даже и не упоминается. Но зато поистине оживает сам портрет. История его создания, судьба его прототипа и автора не столько постскрипtum к первой части или эпилог всей повести, сколько органичная часть общего замысла, своеобразное гоголевское вероисповедание.

1830-е годы в истории мировой словесной культуры — время активизации повестей о художниках и искусстве. Достаточно назвать «Флорентийские ночи» Г. Гейне в немецкой литературе, «Сонату дьявола» Ж. де Нерваля, «Неведомый шедевр» О. Бальзака, «Даниэль Жовар, или Обошщение классика» Т. Готье — во французской, «Овальный портрет» Э. По — в американской. Симптоматична и национальная традиция разработки этой темы в произведениях А.С. Пушкина («Египетские ночи»), М.Ю. Лермонтова («Штосс»), А.В. Тимофеева («Художник»), Н.А. Полевого («Живописец»), Н.Ф. Павлова («Именины»), повестях о художниках и музыкантах В.Ф. Одоевского. Импульсом к новому прочтению этой вечной темы стала сама историко-литературная ситуация, своеобразный слом художественного сознания. Наступление «железного века» и торгового направления в литературе, интерес к материалистическим идеям и жанру физиологий, феномен дагерротипии — всё это вносило существенные коррективы в романтическую картину мира и образ возвышенного художника, живущего в мире мечты.

Повесть «Невский проспект» стала первым опытом гоголевского осмысления романтизма как объекта эстетической и художественной рефлексии. Жизнь и судьба художника-романтика Пискарева отразила крушение романтических идеалов в сфере повседневной жизни, связанных прежде всего с любовным сюжетом. «Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!» (III, 45) — эти слова в финале повести прозвучали как реквием по романтизму и расставание с его иллюзиями. Три повести «Арабесок»:

«Невский проспект», «Портрет», «Клочки из записок сумасшедшего» (первоначальное заглавие «Записки сумасшедшего музыканта») — в соотношении со статьями «Скульптура, живопись и музыка», «Несколько лов о Пушкине», «Об архитектуре нынешнего времени», «О малороссийских песнях», «Последний день Помпеи» — способствовали методологическому осмыслению этой проблемы через соотношение идей и форм времени.

«Портрет» в этом отношении занимает совершенно особое место не только в «Арабесках», в гоголевском творчестве, но и в истории русской словесной культуры вообще. Прежде всего Гоголь принципиально изъясил из повести любовный сюжет, который играл столь важную роль как в романтической традиции, так и в творчестве гоголевских современников. Герой «Портрета» — двадцатидвухлетний петербургский художник Чартков лишен личной жизни. За исключением молоденькой восемнадцатилетней девочки Lise, оригинала его портрета, и ее матушки, «аристократической дамы», в повести нет даже упоминаний о реальных женщинах. В центре гоголевской повести — жизнь и судьба художника, его эпохальный портрет. Путь молодого Чарткова от полунического существования в доме с лестницей, «облитой помоями и украшенной следами кошек и собак», передней, «нестерпимо холодной», низенькой студией, «с мерзнувшими окнами», уставленной «всяким художеским хламом», узеньким диваном, из которого вылезали гвозди (II, 83—84), до преуспевающего модного живописца «мсьё Чарткова», заказная статья в «ходячей газете» «О необыкновенных талантах Чарткова», заканчивающаяся словами «Виват, Андрей Петрович!» (III, 98—99), хотя и определяет сюжет повести, но не становится материалом для физиологического очерка или сатирического исследования. Очевидный фантастический элемент, вызвавший критические замечания Белинского, был редуцирован во второй редакции, но не исчез бесследно. Таинственная история портрета, сновидения Чарткова, сюжет его обогащения — всё это сопрягало быт, фантастику и символику, расширяло пространство эстетической рефлексии Гоголя и его героя.

Гоголевская повесть не банальная история о художнике, продавшем душу дьяволу и переступившем черту, отделяющую ху-

дожника от ремесленника (хотя общественно-социальный подтекст истории значим и очевиден). Далеко не случайно **Чертков** из первой редакции превращается в **Чарткова** второй редакции. Номинация героя в «Арабесках» более однозначна и ориентирована на фантастический колорит повести — атмосферу чертовщины, дьявольской власти злата. В третьем томе Собрания сочинений образ героя обретает большую полисемантику и эстетическую заостренность. В. Даль так определяет слово «чары» в своем «Толковом словаре»: «волшебство, волхование, колдовство, знахарство, обаяние, мара, морока, чернокнижие, кудесничество; наговоры или заговоры. *Отсюда* черный, черта, чорт»³¹⁵. Нельзя не почувствовать многозначность понятия, в котором переплетается сила волшебства, обаяния и вместе с тем страшная власть колдовства, чертовщины, черноты.

Гоголевский **Чартков** поистине «очарованный странник», мечущийся между добром и злом, между жизнью честного, бедного художника и дьявольским искушением материального благополучия, между высокими мыслями об искусстве и психологией ремесленника, между душевным смятением и самоуспокоенностью, между «слезами и рыданиями» при взгляде на творение своего прежнего товарища, выразившего «величавую идею созданья, могучую красоту мысли, высокую прелесть небесной кисти», и ужасной завистью, «завистью до бешенства», приведшей к уничтожению произведений искусства. «Жестокая горячка, соединенная с самою быстрою чахоткою», «признаки безнадежного сумасшествия» (III, 116) и последовавшая смерть не только расплата за содеянное, но и отражение трагической судьбы художника, предавшего свой талант, продавшего свою душу. И в этом смысле гоголевская повесть — великий прорыв Мастера в психологию творчества, тайну художника.

Далеко не случайно «Портрет» буквально пропитан пушкинскими идеями и образами. Уже в статье «Несколько слов о Пушкине», которая в «Арабесках» напечатана почти сразу же за «Портретом» (их разделяет лишь «Взгляд на составление Ма-

³¹⁵ Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. СПб.; М., 1882. Т. 4. С. 583.

лороссии»), Гоголь подробно говорит о судьбе поэта, его взаимоотношениях с публикой, духовном самостоянии, о ложной и истинной славе, о деньгах, других преходящих ценностях и подлинном национальном величии. И в этом смысле статья стала постскриптумом к повести. В тексте самой повести отозвались поэтические творения Пушкина. Исследователи не без оснований говорят о глубинной связи «Портрета» с пушкинской «Сценой из Фауста». «Чартков — современный, как бы сниженный, заурядный Фауст петербургского пространства»³¹⁶, — замечает О.Г. Дилакторская и затем подробно раскрывает суть взаимоотношения характеров Чарткова и пушкинского Фауста. Не менее значима в «Портрете» и поэтическая атмосфера «Маленьких трагедий» Пушкина. Говоря о страсти Чарткова к обогащению («Он развязал все свои золотые мешки и раскрыл сундуки»), о его «ужасной зависти» к произведениям высокого искусства, Гоголь замечает: «Казалось в нем олицетворился тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин» (III, 115). Разумеется, здесь идет речь о «Скупом рыцаре», где Барон прямо уподобляет себя демону: «...как некий демон // Отселе править миром я могу...» (сцена II, ст. 21—22). Размышления Чарткова о роли вдохновения: «Уже начинал он верить, что всё на свете делается просто, вдохновенья свыше нет и всё необходимо должно быть подвергнуто под один строгий порядок аккуратности и однообразья»; авторские мысли о его состоянии, когда «могущественный смычок слабее доходит до души и не обвивается пронзительными звуками около сердца» (III, 110), рассказ о его зависти — за всем этим чувствуется мир идей и образов «Моцарта и Сальери». Наконец, подробное описание в конце первой части, в сцене, предшествующей смерти Чарткова власти, ожившего портрета («Все люди, окружавшие его постель, казались ему ужасными портретами, вперившими в него свои неподвижные, живые глаза <...> Страшные портреты глядели с потолка, с полу, комната расширялась и продолжалась бесконечно, чтобы

³¹⁶ Дилакторская О.Г. Художественный мир петербургских повестей // Гоголь Н.В. Петербургские повести. Серия «Литературные памятники». СПб., 1995. С. 231.

более вместить этих неподвижных глаз»; III, 116) рождает очевидные ассоциации с образом ожившей статуи из «Каменного гостя». Идея возмездия, «грозные вопросы морали» определяют пушкинский текст в гоголевском «Портрете» и рождают общий трагический колорит повести.

Проблема идеала — одна из миро моделирующих в гоголевском творчестве. Именно с ней он связывал перерождение человека и воскресение России. Во второй редакции повести расширено пространство эстетической рефлексии. Впечатления от страшного портрета и от картины русского художника в Академии художеств вызывают в сознании Чарткова и в душе автора поток размышлений о законах подражания природе («Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком?»), о роли «высокого наслаждения», «озаряющего» начала в создании и его восприятии («Почему же простая, низкая природа является у одного художника в каком-то свету, и не чувствуешь никакого низкого впечатления? <...> И почему та же самая природа у другого художника кажется низкою, грязною, а между прочим, он так же был верен природе? Но нет, нет в ней чего-то озаряющего. Всё равно как вид в природе: как он ни великолепен, а всё недостает чего-то, если нет на небе солнца», «И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы» (III, 112).

То, что в первой части «Портрета» воспринималось как эстетические максимы, своеобразный трактат о природе подлинного искусства, во второй части обретает плоть жизненного примера. Своеобразное житие старого художника, создавшего страшный портрет и искупившего всей своей жизнью грех измены подлинным ценностям искусства, — параллель к истории Чарткова и вместе с тем проникновение в гоголевскую концепцию этико-религиозных ценностей. В поисках нового объекта искусства автор «Портрета» не забывает о миссии художника. Диалог первой и второй частей повести, соотношение жизненных и творческих позиций Чарткова и старого художника позволяет остро поставить проблему глубинной взаимосвязи эстетических и этических ценностей. Исповедь старого художника заканчивается

страстным обращением к молодому художнику, сыну, которое можно рассматривать как гоголевское вероисповедание:

«Тебе предстоит путь, по которому отныне потечет жизнь твоя. Путь твой чист, не совратись с него. У тебя есть талант; талант есть драгоценнейший дар Бога — не погуби его. Исследуй, изучай всё, что ни видишь, покори всё кисти, но во всём умеи находить внутреннюю мысль и пуще всего старайся постигнуть высокую тайну создания. Блажен избранник, владеющий ею. Нет ему низкого предмета в природе. В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего, и презренное уже получило высокое выражение, ибо протекло сквозь чистилище его души. <...> Спасай чистоту души своей. Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою. Другому простится многое, но ему не простится» (III, 135—136).

В этих словах Гоголь сформулировал свою эстетическую позицию, определил важнейшие принципы поэзии действительности. «...Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина» (VIII, 54) — так еще в статье «Несколько слов о Пушкине» автор «Портрета» определил важнейшее положение своей эстетики. Во второй редакции «Портрета» он сделал это определение объектом художественного изучения и изображения, выявил его этический потенциал.

Петербургский мир как объект поэтического рассмотрения у Гоголя неразрывно связан с новым типом героя. Демократизация гоголевского сознания, проявившаяся уже в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и «Миргороде» через воссоздание стихии народного коллективного духа, в «Петербургских повестях» получила дальнейшее развитие. Ее антропологическим воплощением становится «маленький человек», пасынок и изгой петербургского Антимира. Если в трех первых повестях через панораму Невского проспекта, трагические истории бедных художников, бюрократический абсурд «Носа» лишь намечен

абрис этого социума, то «Шинель» и «Записки сумасшедшего» стали воплощением трагического бытия этого нового для Гоголя героя.

Оба героя этих гоголевских повестей — чиновники. Буквально с первых фраз в их тексте появляется знаковое слово-понятие: **департамент**. «В *департаменте*... но лучше не называть, в каком *департаменте*. <...> Итак, во избежание всяких неприятностей, лучше *департамент*, о котором идет дело, мы назовем одним *департаментом*. Итак, в одном *департаменте* служил один чиновник...» («Шинель»)³¹⁷; «Признаюсь, я бы совсем не пошел в *департамент*... <...> Словом, я не пошел бы в *департамент*... <...> Да, признаюсь, если бы не благородство службы, я бы давно оставил *департамент*» («Записки сумасшедшего»). И Акакий Акакиевич Башмачкин, и Аксентий Иванович Поприщин не частные люди, а социальные особи, вся жизнь которых определяется социальной иерархией, вся психология которых продиктована их положением на социальной лестнице. Они поистине заложники своего **поприща** (фамилия героя «Записок сумасшедшего» в этом смысле говорящая) и его мученики.

Великие предшественники Гоголя — Н.М. Карамзин и А.С. Пушкин, обратившись к проблеме маленького человека в своих повестях «Бедная Лиза» и «Станционный смотритель», выявили прежде всего масштаб его души, способность к высоким чувствам. Знаменитое карамзинское выражение «и крестьянки любить умеют!» стало истоком гуманистического прочтения этой темы. В истории станционного смотрителя Самсона Вырина Пушкин раскрыл способность маленького человека, «мученика четырнадцатого класса», отстаивать свои человеческие права. Гоголь придал этой теме социальный масштаб. Департамент в обеих повестях не просто место службы героев, но и среда их обитания, атмосфера их духовного бытия. Не случайно оба героя лишены семьи, дома. Они вместилище петербургского

³¹⁷ Характерно, что черновая редакция под заглавием «Повесть о чиновнике крадущем шинели» имела следующее начало: «В департаменте податей и сборов, который впрочем иногда называют департаментом подлостей и вздоров...»

социума и выражение его философско-психологической сущности.

Герои своего поприща, они скрывают его под шинелью. Шинель в обеих повестях из сферы материального быта постепенно переходит в мир «нравственного пространства» (С.Г. Бочаров) и наполняется символическим подтекстом. Характерно, что в народно-бытовом сознании именно с шинелью связано материальное и семейное благополучие служивого человека: «За чем приказный женится? Шинели нет»³¹⁸. Обе повести по праву можно назвать «зимними». Записи «нормального» Поприщина датируются 3 октября — 8 декабря. Зимние холода определяют хронотоп «Шинели». Но, как справедливо замечено исследователями, создается «поэтическая атмосфера вечного холода»³¹⁹, в связи с мифологическим ореолом мотива холода возникают «ассоциации, сближающие Петербург с мифическим царством мертвых»³²⁰.

Повесть «Шинель» уже в своей номинации содержит установку на сюжетно-мотивологическую значимость этой реалии вещного мира. Вся жизнь и судьба Акакия Акакиевича Башмачкина пройдет под ее знаком. Около 70 раз слово «шинель» в разных модификациях буквально прослаивает текст. Оно определяет вербальную партитуру повести: сначала заявлена тема новой шинели (5 словоупотреблений), затем определяется решение о ее пошиве и первый поход к портному (7), заканчивающийся моральной и финансовой подготовкой к осуществлению мечты (5); процесс пошива Петровичем шинели и возрождения ее владельца способствует интенсификации словообраза (25), история с ограблением Акакия Акакиевича и утратой шинели приводит к затуханию образа (16) и наконец посмертная судьба чиновника, крадущего шинели, реализована в 11 случаях словоупотреблений. Амплитуда колебаний словообраза становится своеобразным температурным листком героя, отражая его пси-

³¹⁸ Даль В.И. Толковый словарь... Т. 4. С. 633.

³¹⁹ Дилакторская О.Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя. Владивосток, 1986. С. 155.

³²⁰ Маркович В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя. Л., 1989. С. 61.

хологическое состояние. От духовной спячки к пробуждению, от возрождения к бреду, жару и смерти — и новой жизни после смерти. Шинель становится репрезентантом бытия маленького человека, петербургского типа.

В «Записках сумасшедшего» слово «шинель» произнесено лишь четыре раза: в первой записи от 3 октября герой сообщает: «Я надел старую **шинель** и взял зонтик, потому что шел проливной дождик»; «на мне была **шинель** очень запачканная и притом старого фасона»; «надел сам на себя **шинель**, потому что эти господа никогда не подадут, и вышел...»; в записи от 4 октября: «Вечеру, закутавшись в **шинель**, ходил к подъезду...» Казалось бы, Поприщин в отличие от Башмачкина забывает о своей шинели. И хотя последующие ноябрьско-декабрьские записи могли бы напомнить о ней в связи с наступившими морозами, мысли героя «Записок сумасшедшего» обращены к более высоким материям. В записи, помеченной «*Год 2000 апреля 43 числа*», Поприщин объявляет себя испанским королем Фердинандом VIII. Это историческое событие он сопровождает пошивом королевского костюма — мантии: «Я решился сделать мантию из нового вицмундира, который надевал всего только два раза. Но чтобы эти мерзавцы не могли испортить, то я сам решился шить, заперши дверь, чтобы никто не видал. Я изрезал ножницами его весь, потому что покрой должен быть совершенно другой» (III, 210). Любопытно, что, готовя повесть для собрания сочинений 1842 г., Гоголь вносит любопытное изменение в редакцию «Арабесок»: вместо порфиры появляется мантия (это слово во многих европейских языках соотносится именно с шинелью). Как и новая шинель для Башмачкина, мантия, сшитая из вицмундира, становится для Поприщина вещественным знаком его возрождения.

Путь Башмачкина к новой шинели, а Поприщина к порфире для Гоголя — сложный процесс рождения человека, попытка порвать с привычным поприщем. Это путь к материальности к духовности. «Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; я требую пищи, той, которая бы питала и улаждала мою душу...» (III, 204) — эти слова Поприщина после чтения собачьей переписки можно с полным правом отнести и к автору петербургских повестей.

Оба гоголевских героя не молоды. «Мне еще сорок два года» (III, 198), — констатирует сам герой «Записок сумасшедшего». «Акакию Акакиевичу забралось уже за пятьдесят лет» (III, 167), — сообщает автор «Шинели». Жизнь обоих героев — это череда беспросветных дней, связанных со службой в департаменте. «Сколько ни переменялось директоров и всяких начальников, его видели всё на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма; так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» (III, 143) — эта гоголевская характеристика героя «Шинели» вполне определяет и жизненное положение Поприщина. Несмотря на то что в отличие от Башмачкина, он не чужд развлечений: читает газеты, посещает театр, даже волочится за дочерью директора, но рефреном через все его первые записки проходят сообщения об интригах в департаменте и слова: «Дома большею частию лежал на кровати».

Гоголь не идеализирует своих героев, более того, он акцентирует их внешнюю невзрачность, последовательно раскрывает их полуживотное существование. «Собачий сюжет» в «Записках сумасшедшего» символизирует их поистине собачью жизнь, полную унижений и лишённую духовных интересов. Но как и в «Старосветских помещиках», чародей Гоголь открывает в этой, казалось бы, бессмысленной жизни высшую сущность человека, в этом вечном петербургском холоде — тепло подлинных человеческих чувств. «Карательная фантастика» Гоголя в посмертной судьбе Акакия Акакиевича и сумасшествии Поприщина выявляет их «резерв человечности» (М.М. Бахтин), акт самосознания.

Очевиден романтический подтекст обеих гоголевских повестей. Но если в повестях о художниках («Невский проспект» и «Портрет») Гоголь раскрыл гибель романтических иллюзий и романтических представлений в мире искусства, то в повестях о бедных чиновниках, «мучениках четырнадцатого класса» он актуализировал идею высоких романтических устремлений в обыкновенной будничной жизни. Как тонко заметил В.М. Маркович, в «Шинели» «материальные, будничные заботы

герой переживает таким образом, как будто это стремления и цели высшего порядка. <...> А сам Башмачкин, совершающий подвиги самопожертвования, «нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели», мгновениями уподобляется «рыцарю бедному», т.е. опять-таки романтическому герою, слуге мечты»³²¹. «Вечная идея», «подруга жизни», «светлый гость» — все эти образы, связанные с романтической эстетикой и вместе с тем вырастающие из бытовой ситуации пошива новой шинели, в гоголевской повести имеют важный антропологический подтекст. «Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель. С лица и поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность, словом, все колеблющиеся и неопределенные черты. Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли точно куницу на воротник» (III, 155) — в этом гоголевском пассаже, не лишенном иронических интонаций, проявляются проблески самосознания Акакия Акакиевича Башмачкина. Его мир, заключенный в переписывании бумаг (хотя и в этом, казалось бы, механическом акте «ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир»), расширяется пространственно и включает в себя новые эмоции. И хотя в поединке со «значительным лицом» он заложник многолетнего страха перед сильными мира сего, но в предсмертном бреду он «даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова», а в «фантастическом окончании» Гоголь превращает его в мстителя, срывающего шинели со своих обидчиков, в том числе и с «значительного лица»

«Записки сумасшедшего» — дальнейшее развитие гоголевской антропологии самосознания. Поприщин нарушает официальную заповедь «*Каждый сверчок знай свой шесток*» и решительно сходит со своего поприща. Его конфликт с начальником отделения, выражающийся словами «Что же ты себе забрал в голову, что кроме тебя уже нет вовсе порядочного человека», его нарастающий протест против «собачьих» характеристик, выливающийся в требование «Мне подайте человека! Я хочу видеть

³²¹ Маркович В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя. Л., 1989. С. 82.

человека...», наконец, запись от 3 декабря, через которую рефреном звучит вопрос: «Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник?» — своеобразные этапы самосознания и самоопределения. «Может быть, я сам не знаю, кто я таков» — эти слова не просто обостряют болезненное состояние героя, не удовлетворенного своим поприщем, но и рождают феномен высокого безумия.

Исследователи не без основания увидели в сумасшествии Поприщина аналогии с «поведенческим текстом» Гамлета и Дон Кихота. Как замечает исследователь, «принцип художественного построения фантастического сознания Поприщина, истоки которого можно увидеть в «Гамлете» и «Дон Кихоте» <...> все эти особенности поэтики показывают, что Гоголь в своей повести придал теме безумия универсальный характер»³²². Не случайно Гоголь меняет заглавие своей повести. Вместо первоначального «Записки сумасшедшего музыканта», ориентированного на психологию романтического художника уже в «Арабесках» — «Клочки из записок сумасшедшего», где само понятие «сумасшедший» становится субстантивом и способствует универсализации ситуации, подразаемавая понятие «сумасшедший **человек**». Убрав в третьем томе из номинации повести слово «клочки», рождающее ассоциации с гофмановскими «Житейскими воззрениями Кота Мурра», в композиции которых важна фрагментарность вкупе с отрывками, «ущелевшими в макулатурных листах», Гоголь придает запискам своего героя более целостный и системный характер.

Несмотря на то что датировка записей после 8 декабря лишена здравого смысла: «*Год 2000 апреля 43 числа*», «*Мартобря 86 числа. Между днем и ночью*», «*Некоторого числа. День был без числа*» и т.д., в содержании записей есть своя глубокая, внутренняя логика. Герой, пройдя через страшные мучения сумасшедшего дома, обретает «внутреннее зрение». Еще в своей «нормальной» жизни он признавался: «с недавнего времени я начинаю иногда

³²² Дилакторская О.Г. Художественный мир петербургских повестей // Гоголь Н.В. Петербургские повести. С. 251.

слышать и видеть такие вещи, которых никто еще не видывал и не слыхивал».

Для гоголевского героя открываются новые человеческие ценности. В роли «испанского короля» он обретает человеческое достоинство: «Что за директор! чтобы я встал перед ним — никогда!»; поистине «весь мир в мою вместился грудь»: его волнует судьба Испании и Китая, Франции и Англии, он озабочен судьбой «нежного шара», луны, на которую может сесть земля. К концу же повести в его записках нарастает «невыносимое знание о себе самом» и боль за поруганное человечество. Его последняя запись, датировка которой похожа на словесную абракадабру, — лирический монолог, насыщенный и пронизанный интонациями народных песен и причитаний. «Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! — Матушка! пожалей о своем больном дитятке!..» (III, 214) — это тот взлет гоголевской антропологии, когда «крик безумца становится плачем народной души»³²³.

В третьем томе собрания сочинений петербургские повести расположены не в хронологической последовательности. Время их написания не имело для Гоголя принципиального значения. Но, думается, перестановка местами одной из самых ранних повестей — «Записки сумасшедшего» (1834) и самой поздней — «Шинель» (1842) имела свой смысл. Выдержанная в традициях житийной литературы (исследователи неоднократно говорили о перекличках последней петербургской повести с житийными рассказами об Акакии Синайском и Акакии Сотнике), гоголевская «Шинель» в своих нарративных стратегиях ориентирована на поэтику сказа. Как убедительно показал Б.М. Эйхенбаум, благодаря смене различных повествовательных и стилевых манер, прежде всего высокой ораторской проповеди, сентиментально-мелодраматической интонации и бытовой речи, Гоголь «может играть со всеми нормами и законами реальной душевной

³²³ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.: Л., 1959. С. 319.

жизни»³²⁴. Последовательно воссоздавая историю жизни своего героя от рождения до смерти, автор «Шинели» выходит и за пределы его земного существования, творя посмертную легенду о нем. Акакий Акакиевич Башмачкин — его дитя, вскормленное его художественной фантазией, и это четко зафиксировано в манере сказового повествования.

Герой «Записок сумасшедшего» вырывается из-под власти своего создателя. Он обретает свой голос. И в этом смысле он самый самосознающий герой петербургских повестей. На глазах читателя герой творит свой мир, ищет слова для выражения своих чувств. И его сакраментальное: «ничего, ничего... молчание», прямая цитата из шекспировского «Гамлета», — попытка преодолеть «невыразимое», говоря известными словами Жуковского: «...Горé душа летит, // Всё необъятное в единый вздох теснится, // И лишь молчание понятно говорит». Обратившись к уникальной для того времени и для себя самого форме записок (не творческой личности, а обыкновенного маленького человека), Гоголь превратил эту повесть в оригинальный «поведенческий текст», расширив сферу рефлексии маленького человека. Характерно, что герой романа в письмах Достоевского «Бедные люди» Макар Деушкин, резко не принимая гоголевскую «Шинель» и ее героя, никак не реагирует на «Записки сумасшедшего», напечатанные в одном томе с «Шинелью».

«Карательная фантастика» Гоголя творит чудеса. В обыкновенной истории маленького человека, в абсурде петербургского бытия писателю удается обнаружить потенциальные возможности маленького человека, наметить пути его антропологического анализа.

Антимир петербургских повестей противился их собиранию в книгу с общим заглавием. «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород» провоцировали появление третьей «топосной» книги. Для Гоголя петербургский мир оказался лишенным своей художественной целостности. Раздробленность, миражность, фантазмагоричность петербургского мира требовала от писате-

³²⁴ Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: сборник статей. Л., 1986. С. 61.

ля иных форм его описания и воссоздания. Современность сюжетов петербургских повестей лишена исторического подтекста: поистине «порвалась цепь времен». В этом смысле появление в третьем томе «непетербургских» повестей — «Коляски» и «Рима» не выглядит странным. Каждая из них выполняла свою композиционную функцию, выступая в роли некоей идейно-художественной скрепы. «Если уездный городок Б., — замечает исследователь, — воспринимается на фоне Петербурга как его пародийное отражение, то Петербург на фоне «вечного города» осмысливается как провинция *вечности*»³²⁵.

Анекдотическая история помещика Пифагора Пифагоровича Чертокуцкого, одного «из главных аристократов Б... уезда», пригласившего к себе господ офицеров для осмотра своей «чрезвычайной» коляски, забывшего об этом и обнаруженного в ней — как убедительно показано исследователями, насыщена проекциями петербургского мира. И метонимические реалии, и сюжетная ситуация обмана и миражности, и призрачность существования, и атмосфера шутовства, пародийного демонизма «куцего черта» — «во всём этом, право, есть что-то». Композиционно находящаяся в третьем томе между «Шинелью» и «Записками сумасшедшего», гоголевская «Коляска» намечает тему открытости мира, выхода из замкнутого пространства петербургского антимира, носа, портрета, шинели, коляски как реалий вечного мира в большой мир человеческих ценностей и высоких страстей. И в этом смысле «Коляска» как символ статичности и замкнутости, ложных амбиций и миражности бытия — соединительное звено между пробуждающимся сознанием Акакия Акакиевича и самосознающей рефлексией героя «Записок сумасшедшего». Поприщин словно выпрыгнул из коляски, страхнув с себя сон и апатию ежедневного существования. Он становится героем открытого пространства. «Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых как вихорь коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтесь, кони, и несите меня с этого света!» (III, 214) — этот заключительный аккорд из по-

³²⁵ Кривонос В.Ш. Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2006. С. 300–301. Курсив автора.

следней записи Поприщина диссонирует со всем содержанием «Коляски», дорожного экипажа, стоящего постоянно в темном сарае, владелец которого прячется в нем от жизни.

Образ Италии, возникающий в последней записи Поприщина, всемирная прописка его безумных речей — окно в заключительную повесть третьего тома — «Рим». Жанровое определение повести — «отрывок» глубоко содержательно. Вся повесть своей полиндромной номинацией: *Рим-мир* — устремлена в большое пространство духовной жизни. Эта последняя гоголевская повесть, дважды напечатанная им при жизни (сначала в третьем номере журнала «Москвитянин на 1842 год», а затем в третьем томе), несмотря на свою сложную творческую историю, вряд ли ощущалась писателем как всего лишь «отрывок» и незаконченное произведение. В общем контексте третьего тома, в соотношении с петербургскими повестями, да и всем гоголевским творчеством она приобрела характер законченной незаконченности.

«Сорочинская ярмарка» — «Невский проспект» — «Рим» — такова своеобразная художественная цепь, звеньями которой и стали три повести. Римский карнавал, образ народной толпы, «сверкающий» и «сияющий» смех — всё это рождает память о гоголевском Всемирном «Вечеров...» и ярмаркующем народе, о его заразительном хохоте. Сорочинская ярмарка и римский карнавал «окольцовывают» всё повествовательное пространство Гоголя. Вместе с тем история двадцатипятилетнего юноши, римского князя, прошедшего через все искушения прозрачной парижской жизни, корреспондирует с историей его ровесника, петербургского художника из «Невского проспекта». Как и Пискарев, князь погонится за своим чудным видением, альбанкой Аннунциатой. Замысел романа под названием «Аннунциата» таил в себе развитие истории любви. Но, переделав «Аннунциату» в повесть «Рим», Гоголь оборвал и любовный сюжет. Погоня Пискарева за прекрасной незнакомкой, Перуджиновой Бианкой, закончилась крушением его иллюзий и трагедией. Неизвестно, чем бы обернулось приключение героя «Рима». Римский князь «вовремя» прекратил свое преследование. Вместо услуги, которую он хотел «потребовать» от Пеппе, чтобы «разыскать и узнать имя, где живет, и откуда и кто такая

красавица», «князь взглянул на Рим и остановился: пред ним в чудной сияющей панораме предстал вечный город» (III, 258). Гоголевское описание Рима, занимающее всё окончание повести, — это прорыв в пространство вечной жизни, вечной красоты. Заключительные слова повести: «Боже, какой вид! Князь, объятый им, позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и всё, что ни есть на свете» (III, 258) — не превращают Гоголя в носителя идей «чистого искусства». В них — гоголевская тоска об утраченной гармонии мира, о подлинных человеческих ценностях. «Рим» как заключительная повесть третьего тома выполняет роль зеркала, в котором причудливо отражается петербургский мир.

В «Петербургских повестях» Гоголя получил свое развитие петербургский текст русской литературы. Именно здесь гоголевская фантастика обретает философию социального абсурда. Но одновременно углубляется гоголевское проникновение в социальную психологию маленького человека. В атмосфере Антимира он с большей остротой ощущает потенциальные возможности русской жизни. Петербургские сюжеты обострили гоголевские размышления о роли искусства в жизни и высокой миссии художника в современном мире. Гоголевский «фантастический реализм» стал противоядием против лжереалистических, натуралистических тенденций в искусстве. Перефразируя известные слова «Все мы вышли из гоголевской «Шинели»», можно сказать: «Все мы вышли из «Петербургских повестей» Гоголя», потому что каждая из них имеет свою богатую и причудливую рецептивную историю.

Комедия «Ревизор»

Гоголевский интерес к театру. «Ревизор» как драматургический метатекст. Поэтика заглавия. Образ города всей «сборной стороны». Своеобразие «миражной интриги» в комедии. Хлестаков и другие. Природа гоголевской характерологии. От эпиграфа к немой сцене.

Самой судьбой, казалось, Гоголь был рожден для театра. Уже с детства он был вовлечен в его стихию. Комедии из малорос-

сийского быта сочинял его отец, Василий Афанасьевич Гоголь-Яновский; соседом Гоголей, обратившим внимание на юного Николу, был автор «Ябеды», известный поэт и драматург XVIII в. В.В. Капнист. Домашний театр, а затем сцена в Нежинском лицее, где учился Гоголь, представляли ему возможности для реализации актерских амбиций. По воспоминаниям лицейских товарищей, ему особенно удавались роли комических старух, прежде всего Простаковой в «Недоросле» Фонвизина. По приезде в Петербург он даже хотел поступить в Александринский театр, но потерпел неудачу. И его карьера адъюнкт-профессора по кафедре всеобщей истории в Петербургском университете — отражение той же жажды актерствовать. Неслучайно впоследствии он будет сравнивать театр с кафедрой («Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь <...> Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра»), подчеркивая и особую воспитательно-просветительскую миссию театра, и актерскую природу университетского лектора.

В генах гоголевской прозы ощущима та же стихия театрально-сти. Она настолько визуальна и акустична, столь драматургична, что ее инсценировки, экранизации, оперные либретто — органичное воплощение этой атмосферы смеха, игры, фантасмагории и того катарсиса, без которого нет театра. Русская комедия рано вошла в творческое сознание писателя. По воспоминаниям С.Т. Аксакова, еще в 1832 г., после выхода второй части «Вечеров на хуторе близ Диканьки», Гоголь в ответ на его замечание о том, что современная жизнь не дает материала для комедии, решительно заявил, что «это неправда, что комизм кроется везде, что, живя посреди него, мы его не видим; но что если художник перенесет его в искусство, на сцену, то мы сами над собой будем валяться со смеху...» «Из последующих слов я заметил, — продолжает Аксаков, — что русская комедия его сильно занимала и что у него есть свой оригинальный взгляд на нее»³²⁶. История гоголевских комедийных замыслов 1832—1834 гг. («Владимир третьей степени» и «Женихи»), как убедительно показал

³²⁶ Аксаков С.Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 11—12.

Ю.В. Манн, раскрывает направление поисков начинающего драматурга: стремление «перенести на сцену комизм повседневной жизни», требование от комедии «современности и новизны сюжета, «плана»», современных характеров, «переосмысление единства действия, при котором субъективной цели персонажа противоречит конечный результат», тяготение ко всеобщности действия³²⁷. Но незавершенность этих замыслов свидетельствовала о том, что Гоголь — историк и писатель к середине 1830-х годов искал для своей комедии более масштабного сюжета, в котором бы реализовались его мысли о закономерностях исторического развития и состоянии современного общества.

Так, одновременно с началом работы над поэмой «Мертвые души» Гоголь берется за реализацию сюжета о лжеревизоре. Творческая история комедии сложна и запутана. Существует множество гипотез о времени рождения замысла, о процессе работы над комедией. Но, пожалуй, можно констатировать, что к концу октября 1835 г. Гоголь уже основательно погружен в этот процесс. Вполне вероятно, что, как утверждал сам автор «Ревизора», сюжет для комедии был подсказан ему Пушкиным. 7 октября 1835 г. Гоголь писал Пушкину, находившемуся в Михайловском: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русской чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию. <...> Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее чорта. Ради Бога. Ум и желудок мой оба голодают» (X, 375).

Комедия была закончена уже к началу декабря 1835 г. Исключительная быстрота создания «Ревизора» свидетельствовала о том, что Гоголь всем своим творческим развитием был готов к реализации нового «сюжета». Комедия из пяти актов, основанная на «чисто русском анекдоте», уже жила в его творческом сознании. Нужен был импульс, пушкинское благословение, чтобы воплотить свою идею.

Первое издание комедии вышло накануне ее премьеры в Александринском театре, состоявшейся 19 апреля 1836 г. Как

³²⁷ Подробнее см.: Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 177—184.

известно, премьера вызвала противоречивые суждения, неудовлетворенность самого автора, но она навсегда вошла в историю русской драматургии и, по образному определению Андрея Синявского, «“Ревизором” русская драма празднует праздник театральности в ее наиболее чистом, беспримесном виде»³²⁸.

Особое значение и место «Ревизора» для Гоголя определяется тем, что он по существу всю последующую свою творческую деятельность не расставался с ним, превращая его текст в своеобразный метатекст, в некую театральную энциклопедию. Приложения к «Ревизору», включающие «Театральный разъезд после представления новой комедии» (май 1836 г.), «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору» (1841), «Две сцены, выключенные как замедлявшие течение пьесы» (1841), «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора»» (около 1846 г.), «Развязка «Ревизора»» (1846), — почти десятилетняя эпопея гоголевской борьбы за свое детище. Здесь и история первой постановки комедии, столкновение различных мнений, ответ критикам «Ревизора», и указания актерам и режиссерам, и определение драматургического новаторства пьесы, ее места в истории русского театра. Собранные вместе приложения — замечательный гоголевский комментарий к тексту «Ревизора», его театральное вероисповедание.

Гоголевский «Ревизор» — сплошное новаторство, хотя, казалось бы, в нем ощутима власть традиции и русской, и мировой комедиографии. Исследователи неоднократно говорили о его связи с русской общественной, «высокой» комедией (Фонвизин, Грибоедов), с открытиями Аристофана, Шекспира, Мольера, Гофмана, с сатирической поэзией Кантемира, Княжнина, Крылова, с поэтикой водевиля, с сюжетной ситуацией лжеревизора (Квитка-Основьяненко, Вельтман, Шаховской), с пушкинским «Борисом Годуновым». Но все эти параллели и сближения лишь очевиднее проявляют «лица необщее выраженье» гоголевской комедии, ее чудо.

³²⁸ Абрам Терц (Андрей Синявский). В тени Гоголя // Абрам Терц (Андрей Синявский). Собр. соч.: в 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 71.

В 1909 г. к столетней годовщине со дня рождения Гоголя один из реформаторов русского театра В.И. Немирович-Данченко в своей речи «Тайны сценического обаяния Гоголя» пришел к выводу, что гоголевскую комедию «мы можем без малейшей натяжки назвать одним из самых совершенных и самых законченных произведений сценической литературы всех стран»³²⁹. Время лишь подтвердило это суждение.

Поразительно уже само заглавие комедии. Это исключительный случай в мировой драматургической практике, когда пьеса названа в честь внесценического персонажа. Ни в списке действующих лиц, ни в самом действии такого героя нет. Но и начало текста — завязка действия и конец — развязка направлены на его активное включение в сюжет комедии. «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренебрежительное известие. К нам едет ревизор. <...> Ревизор из Петербурга, инкогнито. И еще с секретным предписанием» (IV, 11) — «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе» (IV, 95) — между этими словами Городничего и Жандарма развивается действие всей комедии в пяти актах. Итак, о ревизоре все говорят, но он так и не появляется на сцене.

Гоголь целенаправленно и последовательно стремился в «Ревизоре» к особой степени обобщенности. Это прежде всего проявилось в создании особого «социального космоса», когда «в себе замкнутый социальный мирок» выступает как «символически равный любому общественному союзу»³³⁰. В комедии Гоголя охвачены практически все стороны общественной жизни и управления: судопроизводство (Ляпкин-Тяпкин), просвещение (Хлопов), здравоохранение (Гибнер), почта (Шпекин), социальное обеспечение (Земляника), полиция (Уховертов, Держиморда, Свистунов, Пуговицын). Говорящие фамилии героев не столько дань традиции, сколько отражение почти символической сущности их деяний. По точному наблюдению Ю.В. Манна,

³²⁹ Н.В. Гоголь в русской критике и воспоминаниях современников. М.; Л., 1951. С. 237.

³³⁰ Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // Театральный Октябрь. М.; Л., 1926. С. 89.

«Только две стороны государственной жизни не были затронуты в комедии: церковь и армия. <...> духовенство вообще исключалось из сферы сценического изображения. <...> Военные — один персонаж или группа — так сказать, экстерриториальны»³³¹. Разумеется, особое место в этом мире занимает Городничий, с которым связана сама идеология и психология «социального космоса», имя которому — уездный город.

Философия Города принципиальна в гоголевской концепции «Ревизора». В своих «Приложениях...» он особенно подчеркивал и масштаб городского пространства, и его нравственную сущность. «Это сборное место, отовсюду, из разных углов России стеклись сюда исключения из правды, заблуждения и злоупотребления» (V, 160); «сборный город всей темной стороны» (V, 387) — эти определения выявляют характер художественного обобщения в комедии. Рассказывая о подготовке города к ревизии, Гоголь выявляет все злоупотребления власти. Взяточничество, рукоприкладство, наплевательское отношение к своим обязанностям, высокая смертность — всё это достаточный материал для сатирического обличения. Вслед за Стародумом, героем фонвизинского «Недоросля», можно было с полным основанием констатировать: «Вот злонравия достойные плоды!» Но некому это сказать. Автор не склонен к морализаторству; ревизор так и не появился в комедии, а следовательно, и ревизия, в ходе которой могли быть выявлены все злоупотребления и наказаны виновные, не состоялась.

Справедливо было замечено, что в ситуации ревизора Гоголь нашел возможность, «не искажая реального положения, сомкнуть разобщенные явления, характеры, стремления в единое целое», увидел «объединяющее значение катастрофических ситуаций»³³². Исследователи связывали это гоголевское открытие с размышлениями о картине Карла Брюллова «Последний день Помпеи», которой писатель посвятил специальную статью в «Арабесках». За экзотическим и далеким от современности со-

³³¹ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 197.

³³² Маркович В.М. Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 142.

держанием картины Гоголь увидел актуальную художественную мысль. Он писал: «Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою» (VIII, 109). Разумеется, между извержением вулкана, гибелью тысяч людей и страхом, обуявшим обитателей города после сообщения о приезде ревизора, — дистанция огромного размера. Но для Гоголя это явления одного порядка: в них обнаруживалась тенденция к обобщению и художественному синтезу.

Ревизора нет в комедии. И это верно, за одним исключением. Нет ожидаемого реального ревизора, «приехавшего из Петербурга по именному повелению». Но есть ревизор мнимый, лжеревизор, ревизор поневоле, «хорошо одетый призрак»³³³ — Иван Александрович Хлестаков. Он-то и определяет ситуацию ревизора в комедии, придает ей новое, «чисто русское» содержание. С ним и связан «праздник театральности в ее наиболее чистом, беспримесном виде». Гоголь далеко не случайно придавал такое значение этому образу. Он видел в нем ключ к пониманию общего смысла комедии. В «Отрывке из письма...» Гоголь, говоря о премьере комедии, со всей страстью возражал против превращения его в «лгуна по ремеслу» и того, что Хлестаков сделался «чем-то в роде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться из парижских театров» (IV, 99).

Ситуация ревизора в гоголевской комедии — это ситуация его физического отсутствия при его постоянном духовном существовании. И когда Хлестаков, по словам Гоголя, «развернулся, он в духе», когда он, потеряв всякое чувство реальности, в горячке сообщает: «Я везде, везде», — он обнаруживает свою природу: главное для него — казаться, а не быть. Он с блеском играет роль ревизора именно потому, что порисоваться, попозировать — для него суть самой жизни. Казаться или не казаться — так бы он перефразировал гамлетовский вопрос. И за этим кроется жажда самоутверждения и мелочность духовных запросов.

³³³ Берковский Н.Я. Литература и театр. М., 1969. С. 522.

Сцена вранья Хлестакова находится почти в самом центре сценического действия (действие третье, явление VI). Это высшее проявление мастерства Гоголя-комедиографа и вместе с тем кульминация ситуации ревизора. Фантазия Хлестакова безудержна. От рассказа о своих служебных подвигах («Хотели было даже меня коллежским асессором сделать...», «А один раз меня приняли даже за главнокомандующего...») он легко переходит к истории своих литературных знакомств (чего стоит: «С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: «Ну что, брат Пушкин?» — «Да так, брат, — отвечает бывало, — так как-то всё...» Большой оригинал») и творческих свершений («Я ведь тоже разные водевильчики...», Моих впрочем много есть сочинений: Женитьба Фигаро, Роберт дьявол, Норма», «Всё это, что было под именем барона Брамбеуса, Фрегат Надежда и Московский телеграф... всё это я написал»). Он «всякий день на балах», играет в вист не иначе как в компании министра иностранных дел, французского и немецкого посланников, управляет департаментом. И «в семьсот рублей арбуз», и «суп в кастрюльке», который «прямо на пароходе приехал из Парижа», и «тридцать пять тысяч одних курьеров!» — всё это замечательный текст прекрасно сыгранной роли ревизора. И ничего, что возникают некоторые неувязки с авторством «Юрия Милославского», с проживанием не на четвертом этаже, а в бельэтаже: «легкость необыкновенная в мыслях» спасает героя во всех ситуациях. Его вранье — замечательная импровизация, театр одного актера, хотя чувствуется, что это вышивка по канве. Главным его режиссером оказывается Анна Андреевна, предлагающая сюжеты. «Темы для разговоров, — писал Гоголь, — ему дают выведывающие. Они сами как бы кладут ему всё в рот и создают разговор» (IV, 117). Роль ревизора — это часть общего спектакля, где и все другие участники — достойные партнеры Хлестакова. Не случайно в списке действующих лиц он находится в самой середине, после Добчинского и Бобчинского. Он их творение, порождение окружающей среды и характерных обстоятельств русской жизни. Поэтому он так легко входит в роль «реального» ревизора и становится уже в следующем действии профессиональным взяточником. Его эволюция в этой роли поразительна: он сначала берет деньги как бы взаймы, с извинениями и приседаниями; постепенно он почти

их требует, повышая таксу от трехсот рублей до тысячи. Его посетители не только подвергаются этому разбою, но и делают это с радостью, так как еще перед визитами к Хлестакову разработали сценарий подобного развития действия.

Гоголевский Хлестаков — это глубоко общественное явление, феномен русской действительности. В нем воплотились характерные черты исторического сознания — жажда самоутверждения через самозванство, имитация бурной деятельности на словах и ее отсутствие на деле, головокружение от успехов. И в этом смысле можно с полным основанием говорить о хлестаковщине как широком социальном явлении, о его типологической сущности. Это остро ощущал сам автор «Ревизора», подчеркивая, что «это лицо должно быть тип многого разбросанного в разных русских характерах <...> Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым...» (IV, 101).

Уже в самой ситуации ревизора обнаруживается важнейший и характернейший принцип поэтики гоголевской комедии — тенденция к удвоению смысла, дублированию образов. Двойники-близнецы: два ревизора, два письма, две крысы, две дамы (Анна Андреевна и Марья Антоновна), две бабы (унтер-офицерша и слесарша), два слуги (Осип и Мишка), два Петра Ивановича (Бобчинский и Добчинский) — получают свое развитие и жизненное пространство в феномене трех двуединств. По аналогии с традиционными для драмы тремя единствами у Гоголя как их пародия два места действия (гостиничный номер и дом Городничего), двое суток сценического действия, два любовных приключения героя (объяснение в любви дочери и жене Городничего). Но за возможным пародийным подтекстом возникает и мирозидательный смысл подобного двоения. Как точно заметил Андрей Синявский, «с двойниками обман и мираж отворяют двери на сцену»³³⁴. А двуединства формируют модель двух жизней — реальной и призрачной. Еще Аполлон Григорьев прозорливо заметил: «Углубляясь в свой анализ пошлого чело- века, поддерживаемой и питаемой миражною жизнью, он [Го-

³³⁴ Абрам Терц (Андрей Синявский). В тени Гоголя // Абрам Терц (Андрей Синявский). Собр. соч.: в 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 99.

голь] додумался до Хлестакова, этого невыполнимого никаким великим актером типа... потому что тип есть нечто собирательное и фантастическое, как нос майора Ковалева...»³³⁵ Для воссоздания атмосферы этой жизни Гоголь создает миражную интригу комедии³³⁶. В центре этой ситуации Хлестаков, который, по выражению Гоголя в «Предуведомлении...», — «лживый, олицетворенный обман» (IV, 118). Именно благодаря ему «жизнь поставлена с ног на голову»³³⁷, но он же и вносит в безжизненное пространство города какие-то новые веяния, иллюзии и динамику. «Скорее, скорее, скорее, скорее, скорее!» (IV, 25) — этот крик городничихи в конце первого действия («до тех пор, пока не опускается занавес») симптоматичен. Весть о прибывшем ревизоре, его гениальное вранье пробуждают город, задают новый ритм сценического действия и формируют своеобразное нравственное пространство комедии.

Гоголевский Хлестаков на первый взгляд банально пуст, легкомыслен, простодушен (характерно, что в отличие от других у него нет реплик «в сторону»), но за всем этим стоит почти нечеловеческая жажда самоутверждения. Он не боится разоблачения, ибо опьянен своей новой ролью. Как заметил Гоголь в «Отрывке из письма...», «это вообще лучшая и самая поэтическая минута в его жизни — почти род вдохновения» (IV, 100). И эта энергия очаровывает и одновременно пугает окружающих. «Вот это, Петр Иванович, человек-то. Вот оно что значит человек», «Ах, какой приятный!», «Ах! милашка!», «...я просто без памяти» (IV, 51), «...черт его знает, не знаешь, что и делается в голове; просто, как будто или стоишь на какой-нибудь колокольне, или тебя хотят повесить» (IV, 52), «Опасно, черт возьми, раскричится: государственный человек» (IV, 57) — все эти реплики воссоздают силу впечатления не только от лжеревизора, но и от Хлестакова-человека. Именно

³³⁵ Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. Вып. 1. М.; Л., 1934. С. 251, 253.

³³⁶ Это понятие было введено в научный оборот Ю.В. Манном и получило свое развитие в трудах многих отечественных и зарубежных гоголеведов. См.: Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. (Гл. 5, раздел IV «Хлестаков и «миражная интрига»). М., 1978. С. 222–233.

³³⁷ Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. М., 1976. С. 153.

он пробудил в обитателях города скрытые «под корой земности» человеческие страсти, забытое самосознание.

Характерно, что на просьбу Марьи Антоновны написать «какие-нибудь стишки в альбом» Хлестаков откликается стихами «Оды, выбранной из Иова» Ломоносова: «О ты, что в горести напрасно на бога ропщешь, человек...» (IV, 74). С этим стихом по пространству комедии буквально растекается дух личных амбиций и человеческого самоутверждения. Каждый из визитеров Хлестакова в четвертом действии, словно памятуя о его спектакле на тему «Я везде, везде», пытается рассказать о своих достоинствах, и Хлестаков провоцирует их на рассказы о частной жизни, словно интимизируя, очеловечивая официальное общение. Но всех превосходит в этом отношении Бобчинский. В его страстном монологе, по словам Андрея Синявского, Гоголь выступает «провозвестником персонализма в России»³³⁸. «Я прошу вас покорнейше, как поедете в Петербург, — заявляет гоголевский герой, — скажите всем тем вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство или превосходительство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский. Так и скажите: живет Петр Иванович Бобчинский». И уже совсем в духе своего кумира, войдя в раж продолжает: «Да если этак и государю придется, то скажите и государю, что вот, мол, ваше императорское величество, в таком то городе живет Петр Иванович Бобчинский» (IV, 66—67). Оба раза Хлестаков милостиво и с одобрением произносит: «Очень хорошо».

«Человеческий голос» со всей отчетливостью звучит и буквально материализуется в сцене прощания Хлестакова с городом, с семейством Городничего. Если на сцене герои, говоря о текущих делах, еще выступают в своей физической плоти и под своими именами, то «за сценой» уже слышны только их «голоса». 18 раз повторяется само слово «голос» как напоминание о праве каждого человека на свое слово в этой жизни. И первая же реплика от имени «голоса Хлестакова»: «Прощайте, ангел души моей, Марья Антоновна» (IV, 79), и как эхо повторяющиеся другими голоса-

³³⁸ Абрам Терц (Андрей Синявский). В тени Гоголя // Абрам Терц (Андрей Синявский). Собр. соч.: в 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 76.

ми: «Прощайте...», и слова ямщика: «Эй вы, залетные!» (IV, 80), и звон колокольчика — во всем этом ощущение тоски по иной настоящей жизни. И в этом смысле общественная, высокая комедия Гоголя — это прежде всего «человеческая комедия».

Но вся трагическая изнанка гоголевской комедии заключается в том, что это миражная жизнь. Письмо Хлестакова к Тряпичкину, попавшее в руки почтмейстера Шпекина и ставшее достоянием всех обитателей города, ставит точку в затянувшемся спектакле. Признание Хлестакова в обмане, его циничный рассказ о своих любовных похождениях и наконец нелицеприятные характеристики всех участников представления воспринимаются как дурной сон, как туман.

В гоголевской комедии нет разделения на положительных и отрицательных героев, нет палачей и жертв. Именно поэтому нет и сатирического обличения персонажей. Говоря словами Гоголя, сатира здесь обращена «против уклонения всего общества от прямой дороги» (VIII, 400). Сами же герои лишь пытаются «проявить себя в человеческом образе и достоинстве, как это понимается ими, взойти, так сказать, в человеческую степень»³³⁹. Гоголь, предчувствуя обвинения в тотальном отрицании, в «отвратительной насмешке над Россией» в «Театральном разъезде» не просто прояснил свою позицию, но и представил своего положительного героя, не имеющего физического облика, но определяющего духовную атмосферу всего действия. «Странно: мне жаль, — замечает Автор пьесы, — что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во всё продолжение ее. Это честное, благородное лицо был — *смех*» (V, 169). Выделив курсивом этот антропоним, наделив его статусом живого лица, Гоголь видит в нем особую художественную миссию: «Многое бы возмутило человека, быв представлено в наготе своей; но озаренное силою смеха, несет оно уже примиренье в душу. <...> Нет, засмеяться добрым, светлым смехом может одна глубоко-добрая душа. <...> Во глубине холодного смеха могут отыскаться горячие искры

³³⁹ Абрам Терц (Андрей Синявский). В тени Гоголя // Абрам Терц (Андрей Синявский). Собр. соч.: в 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 75.

вечной могучей любви. <...> кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот, кажется, более всех смеется на свете!..» (V, 169—171). В пространной речи Автора пьесы, в его апологии доброго, светлого, очистительного смеха обозначается авторская позиция самого Гоголя, который через смех формирует весь мирообраз комедии, выявляет все оттенки смысла, все нюансы характерологии. Гоголевский смех многолик.

Разумеется, он не лишен сатирической направленности: об этом свидетельствуют и степень художественного обобщения, и характеристики представителей власти. В гоголевском смехе значимы гротесковые элементы. «Больше всего надо опасаться, — писал Гоголь, — чтобы не впасть в карикатуру». Автор «Ревизора» органично включает элементы грубой комики, водевильные ситуации, но это никогда не становится самоцелью. Заострение ситуации, неожиданное отклонение от нормы — всё это у Гоголя рождает особую стихию «нефантастической фантастики» (термин Ю.В. Манна), бытового и общественного абсурда. Но главное: смех — «единственно реальное лицо в его комедии, где прочие лица — фантомы, и потому он светел, и легок, и добр, этот смех, знаменующий полноту бытия и всяческое отсутствие зла»³⁴⁰. Из художественного приема Гоголь превратил смех в мирозидательное начало. Читатель и зритель комедии через смех включаются в действие и становятся его соучастниками.

Текст гоголевской комедии начинается с эпиграфа: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива. *Народная пословица*». И это довольно странно, так как сыграть на сцене эпиграф невозможно. Гоголь внес его в текст уже на последней стадии своей работы над комедией, готовя ее для издания 1842 г. Разумеется, можно предполагать, что это он сделал для читателей комедии. Но более естественно видеть в этой авторской воле высшую цель, соответствующую «плану» всего творения. Эпиграф вступал в переключку с заключительной «немой сценой» и вместе с ней образовывал своеобразную зеркальную раму, в которой отража-

³⁴⁰ Абрам Терц (Андрей Синявский). В тени Гоголя // Абрам Терц (Андрей Синявский). Собр. соч.: в 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 100.

лось всё содержание произведения. И слова Городничего, обращенные не то к окружающим его лицам, не то к зрителям: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..» (IV, 94), отражались в зеркале эпиграфа как вторая реальность.

О полисемантике «немой сцены» существует обширная литература. В ней видели возмездие, пришествие Страшного суда, своеобразно трактованную идею власти и закона, символическое выражение «умерщвления жеста» гоголевских героев, их превращения в «живых трупов». Сцены окаменения достаточно распространены в художественной системе Гоголя. Начиная с «Сорочинской ярмарки» он сопрягает окаменение со страхом. Но в «Ревизоре» эта финальная сцена, выделенная графически и лишенная слов героев, сродни с финалом пушкинской трагедии «Борис Годунов», заканчивающейся словами «Народ безмолвствует». Но если у Пушкина это финал «вечевой трагедии», то у Гоголя — подлинная развязка «общественной комедии». В «немой сцене» не нашлось места Жандарму, сообщающему о прибытии подлинного ревизора. И в этом был свой смысл: гоголевская комедия не о материальной ревизии и не о реальном ревизоре, а о ревизии духа, о ревизоре внутри каждого индивидуума.

Гоголь не случайно в «Приложениях...» к «Ревизору» называл немую сцену то «немой картиной», то «живой картиной». «Вся эта сцена, — писал он, — есть немая картина, а потому должна быть так составлена, как составляются живые картины». Уже говорилось о связи гоголевского замысла с картиной Брюллова «Последний день Помпеи». Не менее значима для творческой истории «Ревизора» могла стать и картина Александра Иванова «Явление Мессии», с замыслом и композицией которой был знаком писатель. Позднее в статье «Исторический живописец Иванов» (1846) Гоголь даст свое объяснение картины художника. Известно, что в бумагах Гоголя сохранился картон с рисунками Иванова к немой сцене «Ревизора». «Эсхатология — это именно то понятие, которое объединяет столь, казалось бы, разные сюжеты картин Брюллова и Иванова. <...> живая картина Гоголя действительно совмещает в своей семантике мотивы гибели и спасения, воплощенные в живописных полотнах Брюл-

лова и Иванова»³⁴¹ — это суждение современного исследователя передает не только амбивалентное содержание финальной сцены, но и выявляет ее живописную природу, зримую осязаемость, определившую характер катарсиса. Замечательно в этом отношении воспоминание В.И. Немировича-Данченко, режиссера гоголевской комедии в МХТе: «Автор в своей ремарке требует, чтобы сцена держалась полторы минуты. <...> Но сколько мне известно, не было случая, чтоб она длилась более пятидесяти двух секунд. И когда я спрашивал суфлера, который должен давать занавес, чем он руководствовался, то он ответил: «Я даю занавес, когда если бы еще секунда — и мое сердце разорвалось бы»»³⁴².

Гоголевский «Ревизор» разрушил границу между сценой и зрительным залом. Он заражал его энергией смеха и одновременно вызывал чувство сострадания к людям, потерявшим себя и мучительно стремящимся «проявить себя в человеческом образе и достоинстве». «Чему смеетесь? над собою смеетесь!.. Эх вы!..» — эти слова врезались в сознание и стирали различие между театром и жизнью.

Гоголевский театр — это не только «Ревизор». Комедии «Женитьба» и «Игроки» стали дальнейшим развитием проблематики и поэтики гоголевской драматургии. В них тоже очевидна установка на исследование типов (первоначально «Женитьба» имела название «Женихи»), но не столько общественно-социальных, сколько этико-философских, типов жизни. Очевидна демократизация самих героев: петербургская чиновничья-купеческая среда в «Женитьбе», некая деклассированная группа шулеров в провинции в «Игроках». Как и в «Ревизоре» — преобладание мужских особей. В «Женитьбе» — у невесты Агафьи Тихоновны аж 5 женихов! А в «Игроках» — «состязание семи жуликов-артистов». Близость общей атмосферы — мóрок (от мороки, призрачности, обмана, лживости). Та же «миражная интрига», ибо

³⁴¹ Лебедева О.Б. Брюллов, Гоголь, Иванов. Поэтика «немой сцены» — «живой картины» комедии «Ревизор» // Поэтика русской литературы. М., 2001. С. 122–124.

³⁴² Гоголь в русской критике и воспоминаниях современников. М.; Л., 1951. С. 237.

женитьба без женитьбы, а игра без игра: «всё не то, чем кажется». Заключительные слова героя «Игроков» Ихарева: «Черт возьми! Такая уж надувательная земля! Только и лезет тому счастье, кто глуп, как бревно, ничего не смыслит, ни о чем не думает, ничего не делает...» (V, 101) — обретают в общем контексте гоголевской драматургии характер почти ментального символа. Интерес сегодняшнего театра не только к «Ревизору», но и обострившееся внимание к «Женитьбе» и «Игрокам» — свидетельство того, что у гоголевского театра есть будущее.

Поэма «Мертвые души»

Творческая история поэмы. Смысл названия и жанровое своеобразие произведения. Двойной сюжет и символический подтекст. «За душами мертвыми стоят души живые». Место «Повести о капитане Копейкине» в поэме. Герои и автор.

Поэма «Мертвые души» — летопись духовного и художественного развития Гоголя. По существу, в течение последних 17 лет своей жизни он не расставался с ней. Грандиозный замысел трехтомной эпопеи так и не был осуществлен: накануне смерти, 11 февраля 1852 г., он сжигает второй том, от которого остались лишь отдельные главы, видимо, так и не приступив к написанию третьего. В культурном и общественном сознании Гоголь прежде всего автор первого тома «Мертвых душ», работа над которым продолжалась около 6 лет (вспомним, что над «Евгением Онегиным» Пушкин, по его собственным подсчетам, работал 7 лет 4 месяца 7 дней).

Первый том поэмы, законченный осенью 1841 г. и появившийся отдельным изданием под заглавием «Похождения Чичикова или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя» в 1842 г., отразил суть гоголевского замысла и определил направление не только его художественных поисков, но и всей русской словесной культуры.

В письме к В.А. Жуковскому от 6 (18) апреля 1837 г. Гоголь сообщал: «Я должен продолжать мною начатый большой труд,

который писать с меня взял слово Пушкин, которого мысль есть его создание и который обратился для меня с этих пор в священное завещание» (XI, 97). Тень Пушкина поистине витает над «Мертвыми душами». В «Авторской исповеди» Гоголь писал: «Пушкин находил, что сюжет «Мертвых душ» хорош для меня тем, что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество разнообразных характеров» (VIII, 440). В письме же самому Пушкину от 7 октября 1835 г. Гоголь, в частности, замечал: «Мне хочется в этом романе показать хотя с одного боку всю Русь» (X, 375).

К концу 1835 г. вырисовываются доминантные черты гоголевского замысла: мотив путешествия по России, множество разнообразных характеров, изображение «хотя с одного боку» всей Руси, жанр романа. В процессе работы какие-то его особенности будут уточняться, развиваться. Так, в конце 1836 г. в письме к Жуковскому из Парижа, говоря о своем творении, Гоголь уже решительно заявляет: «Вся Русь явится в нем!» и добавляет, рассказывая о процессе своей работы: «и мне совершенно кажется, как будто я в России: передо мною все наши, наши помещики, наши чиновники, наши офицеры, наши мужики, наши избы, словом, вся православная Русь» (XI, 74). Очевидно, что в центре гоголевской художественной рефлексии оказывается образ России как национальная субстанция, как «наше всё».

Заглавие произведения родилось сразу. Уже в цитированном выше письме Пушкину читаем: «Начал писать «Мертвых душ» (X, 375). По всей вероятности, Пушкин уже знал о названии задуманного произведения раньше и не исключено, что обсуждал его с автором. Контекст письма свидетельствует, что до его написания прошло уже достаточно времени, так как Гоголь говорит о работе над третьей главой: «Сюжет растянулся на предлинный роман и, кажется, будет сильно смешон. Но теперь остановил его на третьей главе» (X, 375). Само словосочетание «мертвые души», скорее всего, было изобретением Гоголя. Во всяком случае, знаток русского языка, известный историк, профессор Московского университета М.П. Погодин писал: «Мертвых душ в русском языке нет. Есть души ревизские, приписанные, убылые,

прибылые»³⁴³. В своем суждении Погодин опирался на вполне реальные факты российского законодательства. Таково было название крестьян, занесенных в списки, называемые «ревизскими сказками». Но так как между ревизиями были достаточно длительные перерывы, то многие «ревизские души», за которые полагалось платить налог, уже нередко были умершими, и помещики естественно хотели от них избавиться. На этом абсурде и базируется суть авантюры Чичикова, сумевшего превратить умершие, «убылые» ревизские души в ожившие, живые. Сама игра понятиями живые и мертвые души обретала анекдотический, но вполне реальный смысл.

Но не менее важно было, что в лексиконе гоголевской поэмы и реально живущие помещики, представители бюрократического аппарата превращались в мертвые души. Гоголь увидел в них отсутствие жизненной силы, омертвление души.

Во время прохождения поэмы через цензуру название поэмы вызвало резкое неприятие. «Как только, занимавший место президента, Голохвастов, — писал Гоголь П.А. Плетневу от 7 января 1842 г., — услышал название “Мертвые души”, закричал голосом древнего римлянина: “Нет, этого я никогда не позволю: душа бывает бессмертна; мертвой души не может быть, автор вооружается против бессмертья”» (XII, 28). В результате придирок цензоров произведение получает новое заглавие «Похождения Чичикова или Мертвые души», под которым просуществовало около ста лет. В этом заглавии на первый план выдвигались спекуляции Чичикова и сюжет, напоминавший широко распространенные плутовские романы. Образ «мертвых душ» отодвигался на второй план и оказывался производным от авантюры героя. Но Гоголь, почувствовав опасность такой корректировки замысла, создал уже для первого издания поэмы обложку, где даже размерами шрифтов: самым мелким набрана была первая часть названия, самым крупным слово «Поэма» — редуцировал значение авантюрного сюжета. Вторая часть названия: «Мертвые души» — визуально домини-

³⁴³ Цит. по: Смирнова-Чикина Е.С. Поэма Н.В. Гоголя «Мертвые души». Комментарий. Л., 1974. С. 27.

ровала в заглавии, распространившись в ширину и окруженная многочисленными черепами.

Разумеется, Гоголь не покушался на вечные ценности, связанные с бессмертием души. Он, по существу, всем смыслом своей поэмы раскрывал идею сохранения живой души при жизни. Его философия души базировалась на вечных ценностях. Как справедливо замечает Е.А. Смирнова, проследившая генезис этого понятия в эстетике и творчестве писателя: «Наличие *души* выражает у Гоголя полноценность человека. Пассивное же подчинение силе внешних обстоятельств и прежде всего антигуманной морали современного Гоголю общества писатель рассматривает как духовную смерть личности, или смерть *души*»³⁴⁴. Гоголевский призыв «Будьте живыми, а не мертвыми душами!» превращал непривычное для эпохи и даже крамольное для цензуры словосочетание в своеобразную антропологическую универсалию, позволявшую остро поставить масштабные эτικο-философские и общественно-социальные проблемы. «В поисках живой души»³⁴⁵ — так афористично можно определить пафос гоголевского творения.

Одним словом, название поэмы полисемантично, содержит в себе различные художественные смыслы, но антропологический аспект, помогающий масштабно раскрыть национальные проблемы, «русский дух», можно считать определяющим.

В этом смысле жанровое определение **ПОЭМА**, которое уже при первом издании получило гоголевское произведение и которое он так рельефно графически и с символическим подтекстом (своеобразные кариатиды богатырей, поддерживающих жанровый подзаголовок) воссоздал на своем рисунке обложки, представляется закономерным и значимым в гоголевской художественной системе. Как и в гоголевском повествовательном Пятикнижии, как в метатексте «Ревизора», в «Мертвых душах»

³⁴⁴ Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 10. *Курсив автора.*

³⁴⁵ Название книги Ю.В. Манна (М., 1984), раскрывающей проблему, обозначенную в подзаголовке: «Мертвые души»: Писатель — критики — читатель, и воссоздающей историю создания и рецепции гоголевского произведения.

воплощен синтетизм гоголевской мысли. Именно поэма как лиро-эпический жанр позволяла органично соединить эпические потенции замысла-творения «Вся Русь явится в нем!» с авторским словом, его рефлексией о национальной субстанции, о путях развития России, то, что впоследствии стали называть «лирическими отступлениями». Сама традиция жанра поэмы как национальной эпопеи (вспомним многочисленные «Петриады», «Россиаду» Хераскова), как героиды не могла быть чужда гоголевской установке. Наконец, великие образцы жанра, прежде всего «Одиссея» Гомера и «Божественная комедия» Данте, не могли не стоять перед его мысленным взором и не волновать его художественное воображение. Сам замысел трехтомного произведения с воссозданием Ада, Чистилища и Рая национально-го бытия рождал естественные ассоциации с Данте. Погруженность Гоголя в работу Жуковского над переводом «Одиссеи», его поздняя статья об этом творении первого русского романтика вызывала ассоциации Чичикова с хитроумным греческим героем и насыщала текст произведения сложными гомеровскими эпитетами. Наконец, вспоминая о «тени Пушкина» и невольном или сознательном соревновании с его «романом в стихах», Гоголь вводил в русскую словесную культуру свой жанровый феномен — поэму в прозе. Этим определением Гоголь раздвигал сами возможности прозы, придавая ей особую музыку слова и тем самым создавая эпический образ России — «ослепительного видения», «синей дали». «В полете на воссоединение с целым, в музыке мирового оркестра, в звоне струн и бубенцов, в свисте ветра, в визге скрипок — родилось дитя Гоголя. Этого ребенка назвал он Россией»³⁴⁶, — писал А. Блок в своей пронзительной статье «Дитя Гоголя».

Еще в начале работы над произведением Гоголь осознавал необычность своего замысла, не укладывающегося в привычные жанровые каноны. В письме М.П. Погодину от 16 (28) ноября 1836 г. он так выражал свои сомнения в «чистоте» жанра: «Вещь, над которой сижу и тружусь теперь и которую долго обдумывал, и которую долго еще буду обдумывать, не похожа ни на повесть,

³⁴⁶ Блок Александр. Собр. соч.: в 6 т. М., 1971. Т. 5. С. 296.

ни на роман, длинная, длинная, в несколько томов, название ей «Мертвые души» — вот всё, что ты должен покаместь узнать об ней. Если Бог поможет выполнить мне мою **поэму** так, как должно, то это будет первое мое порядочное творение. Вся Русь отзовется в нем» (XI, 77). За шестнадцать дней до этого в письме к Жуковскому сообщает: «Каждое утро, в прибавление к завтраку, вписывл я по три страницы в мою **поэму**...» (XI, 74). И хотя Гоголь будет называть свое произведение то роман, то повесть, но очевидно, что ко времени выхода в свет первого тома Гоголю было ясно, что это **поэма**. Пойдя на компромисс с цензурой в связи с изменением заглавия, Гоголь тем решительнее на собственноручной обложке выделил обозначение жанра.

В жанровом подзаголовке сконцентрировались творческие стратегии автора «Мертвых душ»: синтетизм мышления, органичное соединение эпического и лирического начал, раздвижение границ и возможностей прозы, установка на воссоздание национальных, субстанциальных проблем бытия.

Образ России заполняет всё пространство поэмы и проявляется на самых различных уровнях художественного мышления ее автора. Еще Г.А. Жуковский проницательно заметил: «Мертвые души» — не по сюжету или пресловутым «мотивам», а по самым основам отношения к действительности — являются произведением, в высшей степени близким фольклору, пронизанным духом фольклора. <...> он хотел произнести *слово народа* в литературе. И это было одной из главных причин, почему «Мертвые души» были для него *поэмой*, эпосом, то есть творением народа»³⁴⁷. Е.А. Смирнова, развивая эти мысли, приходит к выводу, что «многими важными особенностями своего поэтического строя «Мертвые души» обязаны трем древнейшим жанрам <...> Первый из них — это народная песня, второй — пословица, третьим же Гоголь называет «слово русских церковных пастырей»...»³⁴⁸ Как убедительно показывает исследователь, с этими жанрами связаны эпические по своей природе темы богатырства и Отечественной войны 1812 г., стихия музыкальности,

³⁴⁷ Жуковский Г.А. Реализм Гоголя. Л., 1987. С. 527.

³⁴⁸ Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». М.: Л., 1959. С. 28.

характер смеховой культуры и образ масленицы, а также традиция религиозно-учительного «слова» и пафос пророчества и проповедничества³⁴⁹. Художественный строй поэмы способствует реализации центрального образа как целостности изменяющихся, преходящих сторон вещей и явлений, как национальной субстанции.

Композиция поэмы подчинена установке на выявление природы этой субстанции. 11 глав создают кольцо, воссоздающее идею «возвращения на круги своя». Первая глава — въезд брички Чичикова в губернский город NN. 3–6 главы — посещение усадеб помещиков Манилова, Коробочки, Ноздрева, Собакевича, Плюшкина. 7–10 главы — возвращение Чичикова в город. 11 глава — отъезд героя из города N. Номинация города по странному стечению обстоятельств меняется: вместо NN просто N, но речь идет об одном городе. Время путешествия Чичикова определить невозможно: все погодные реалии смыты. Это поистине блуждание в вечности.

«Мертвые души» можно без преувеличения назвать дорожной поэмой. Дорога — главная скрепа сюжета и философии. Дорожный сюжет — разгляд мира. Путешествие и похождения Чичикова — композиционный стержень, сводящий воедино весь русский мир. Разные типы дорог: тупики, проселочные, «расползающиеся, как раки», «без конца и края», устремленные в космос — рождают ощущение бесконечного простора и движения. И гоголевский гимн дороге: «Какое странное и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она сама, эта дорога... <...> Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько перечувствовалось дивных впечатлений!..» (VI, 221–222) — способствует формированию в читательском сознании образа дороги-пути. Поэтому так страстно звучит гоголевский призыв, обращенный к молодым: «Забирайте же с собою **в путь**, выходя

³⁴⁹ Подробнее см.: Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». М.: Л., 1959. С. 28–78.

из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их **на дороге**, не подымете потом!» (VI, 127). Путь отдельного человека и путь всей нации, России сопрягают в гоголевском сознании два сюжета: реальный, но миражный и символический, но жизненный. Тина мелочей, ежедневной, будничной жизни рождает статику омертвевшей жизни, но символические лейтмотивы — дороги, тройки, души взрывают статику, выявляют динамику полета авторской мысли. Эти лейтмотивы становятся символами российского бытия. На тройке по дорогам жизни в поисках живой души и ответа на вопрос «Русь, куда ж несешься ты?» — вот вектор движения авторского сознания.

Двойной сюжет выявляет сложность взаимоотношений автора и героя. Сюжет изображения и сюжет рассказывания — это сюжеты разного уровня и объема, это две картины мира. Если с первым сюжетом соотносятся похождения Чичикова, его сделки с помещиками, то со вторым — авторский разгляд мира, его рефлексия по поводу проходящего. Автор незримо присутствует в бричке, рядом с Чичиковым, Петрушкой и Селифаном. «...Но что до автора, — замечает Гоголь в конце первого тома, — то он ни в каком случае не должен ссориться с своим героем: еще не мало **пути** и **дороги** придется им пройти вдвоем рука в руку; две большие части впереди — это не безделица» (VI, 245–246). В художественном пространстве поэмы нет места фантастике, но авторская фантазия безгранична. Она легко превращает аферу с мертвыми душами — в реальную историю, бричку — в птицу тройку, сравнивая ее с Русью: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься?» (VI, 247); она способствует «циркуляции лиризма», чтобы воссоздать не галерею сатирических портретов, а дать духовный портрет нации. И этот портрет многолик: в нем от великого до смешного один шаг.

Пять помещичьих глав не паноптикум и не музей восковых фигур. Перед нами буйство красок в воссоздании типов русской жизни. Прекраснодушная мечтательность Манилова и маниловщина как явление русского сознания, припечатанная гоголевским пословичным словом «ни то ни сё, ни в городе Богдан ни в селе Селифан», сами по себе не вызывают неприязни. Воссозда-

вая атмосферу господского дома, семейную идиллию Маниловых, Гоголь иронизирует, но не разоблачает. И Храм уединенного размышления, и прожекты провести от дома подземный ход или через пруд выстроить каменный мост, и слова Манилова, обращенные к супруге и произнесенные «трогательно-нежным голосом, выразившим совершенную любовь: «Разинь, душенька, свой ротик, я тебе положу этот кусочек»» (VI, 25—26), и отроки с греческими именами Фемистоклос и Алкид, и «книжка, заложенная закладкою на 14 странице, которую он [Манилов] постоянно читал уже два года, и отданные не просто бесплатно, но и с составлением купчей, мертвые души — всё это позволяет Гоголю нарисовать столь объемный портрет героя в традициях сентиментальной живописи, что читателю нельзя не восхититься мастерством художника и одновременно рассмотреть героя со всех сторон.

Каждый из последующих героев имеет свое неповторимое лицо. И «дубинноголовая» Настасья Петровна Коробочка, и «разбитной малый», «исторический человек» (ибо «Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории») Ноздрев, и «медведь», «чертов кулак» Михайла Семенович Собакевич, и «прореха на человечестве» Степан Плюшкин — в гоголевском исполнении шедевры живописного мастерства. Традиции русского лубка, теньеровской и рембрандтовской живописи проявляются в обрисовке лиц, интерьеров, пейзажей.

Но за всем различием типажей выявляется общность их философии и поведения. Гоголевские помещики инертны; в них нет жизненной энергии и развития. Лишен «задора» Манилов, общение с которым вызывает «скуку смертельную»; всего на свете боится Коробочка, превратившая свое хозяйство в вотчину с большим курятником; суетится и кутит, утратив различие между жизнью и игрой, Ноздрев; медвежья берлога скряги Собакевича почти лишена связей с внешним миром; куча и мрущие, как мухи, крестьяне, свидетельствуют о деградации Плюшкина. Помещичья Россия — не столько объект сатиры Гоголя, сколько предмет размышлений о будущем страны, направлении ее движения. Скупая мертвые души крестьян, Чичиков сталкивается с мертвыми душами живущих и даже порой энергичных и хозяй-

ственных помещиков. Но так же, как и в «Ревизоре», их жизнь миражна.

Своеобразным эпическим эпилогом к «Ревизору» становятся городские сцены поэмы. «Кувшинные рыла, рожи» мира русской бюрократии воссоздают образ коллективного сознания сильных мира сего. Губернатор и губернаторша с дочерью, полицмейстер, прокурор, судья, канцелярские чиновники, «дама приятная» и «дама приятная во всех отношениях», женский вариант Бобчинского и Добчинского, — все они творят свой миф о Чичикове, видя в нем «подосланного чиновника из канцелярии генерал-губернатора для произведения тайного следствия». Апофеозом городского мифотворчества становится мысль о том, что «Чичиков переодетый Наполеон», который был выпущен англичанами с острова Елены и заслан в Россию. Сцена похорон прокурора и процессия, встретившаяся на выезде Чичикова из города, — своеобразный аналог немой сцены из «Ревизора». И слова Чичикова, которые он «произнес от души»: «Вот, прокурор! жил, жил, а потом и умер!» (VI, 219), лучше всякого некролога передают ощущение всеобщего омертвения в городе N.

Гоголевский смех в «Мертвых душах» более сдержан, чем в «Ревизоре». Сам жанр поэмы в отличие от комедии растворяет его в эпических картинах и лирической авторской рефлексии. Но он составная и органическая часть авторской позиции. Смех в «Мертвых душах» перерастает в сатиру. Она приобретает мироизживательный смысл, так как направлена на самые основы российской государственности, ее основные институты. Помещики, бюрократический аппарат, наконец, сама государственная власть подвергаются трезвому анализу. В начале седьмой главы Гоголь определяет позицию писателя, «дерзнувшего вызвать наружу всё, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земля, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи!» (VI, 134). Как клятва на верность этому призванию звучат слова писателя: «И долго еще определено мне чудной властью идти

об руку с моими странными героями, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!» (VI, 134).

Национальная субстанция в гоголевской поэме — объект серьезного художественного исследования. Идея синтеза, столь методологически важная для писателя, позволяет ему увидеть все многообразие проявлений национального характера. Гоголевские типы — отражение общего состояния русской жизни, ее общественно-социальной сущности. Сатирический пафос Гоголя заключается не в разоблачении человеческих пороков, не в создании галереи нелюдей, а в страстном утверждении идеалов человеческого существования, в определении перспектив национального развития. Русь — вот главный объект его любви; социальное ее развитие — предмет трезвого анализа и сатиры.

В связи с этой авторской установкой особое место занимает в поэме образ Чичикова, которого далеко не случайно Гоголь именует героем. Проблема «героя нашего времени», носителя идей современной жизни не могла не волновать Гоголя. В заключительной главе поэмы автор пытается объяснить с читателем по поводу выбранного героя. Подробно воссоздавая биографию Чичикова от самого его рождения до махинаций с мертвыми душами, Гоголь настойчиво и иронически подчеркивает, что будущий херсонский помещик не является «добродетельным человеком». «Нет, пора, наконец, припрячь и подлеца» (VI, 223) — заявляет он, не оставляя, казалось бы, никаких сомнений в нравственном облике персонажа. Раскрывая все этапы служебной карьеры Чичикова, Гоголь показывает, как его герой, демонстрируя «самоотвержение, терпение и ограничение нужд <...> неслыханное», «приятность в оборотах и поступках, и бойкость в деловых делах», «честность и неподкупность, которые были «неодолимы, почти неестественны», «неодолимую силу» характера, постоянно нарушает эти установки, понимая, что необходимо думать о своем благополучии. Его девизом становятся слова «Плачем горю не пособить, нужно дело делать», а задав себе вопрос: «Кто ж зевает теперь на должности?, он без раздумья отвечает: «все приобретают». Так реконструируется жизненная позиция гоголевского «подлеца», в которой нравственные ценности становятся лишь помехой в осуществлении «деловых

дел». Завершая характеристику своего героя, словно предвидя обвинения «со стороны так называемых патриотов, которые сидят себе по углам и занимаются совершенно посторонними делами, устроивая судьбу свою на счет других», Гоголь пишет: «Итак, вот весь налицо герой наш, каков он есть! Но потребуют, может быть, заключительного определения одною чертою: кто же он относительно качеств нравственных? Что он не герой, исполненный совершенств и добродетелей, это видно. Кто же он? стало быть, подлец? Почему ж подлец, зачем же быть так строго к другим? <...> Справедливее всего назвать его: хозяин, приобретатель. Приобретение — вина всего; из-за него произвелись дела, которым свет дает название *не очень чистых*» (VI, 241—242. *Курсив автора*). И так же, как в ситуации с Хлестаковым, Гоголь задает сакраментальный вопрос, обращенный к читателю: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?» (VI, 245). Современник Гоголя, С.П. Шевырев, известный русский критик, откликнувшийся на выход первого тома двумя большими статьями в журнале «Москвитянин» (1842. № 7—8), писал: «Словом, всматриваясь все глубже и пристальнее, мы наконец заключим, что Чичиков в воздухе, что он разлит по всему современному человечеству, что на Чичиковых урожай, что они как грибы невидимо рождаются, — что Чичиков есть настоящий *герой нашего времени*, и следовательно, по всем правам может быть героем современной поэмы»³⁵⁰. Русский общественный деятель Петр Кропоткин говорил о распространенности типа Чичикова в Западной Европе: «Он остается бессмертным типом <...> он принадлежит всем странам и всем временам; он только принимает различные формы, сообразно условиям места и времени»³⁵¹. Так, в эпоху становления буржуазных отношений в России и начального накопления капитала Гоголь вводит в свою поэму не известного еще русской литературе героя, своеобразного «нового русского». Он не может быть уподоблен традиционному плуту,

³⁵⁰ Шевырев С.П. «Похождения Чичикова, или Мертвые души», поэма Н. Гоголя. Статья первая // Русская критика от Карамзина до Белинского. М., 1981. С. 255.

³⁵¹ Кропоткин П.А. Сочинения. СПб. Б.г. Т. 5. С. 87—88.

так как за его авантюрами обнаруживается жажда деятельности и стремление к самоусовершенствованию. Не идеализируя своего героя, Гоголь пытается выявить его потенциальные возможности и в двух последующих томах показать его путь к исправлению и созидательной деятельности. На вопрос, который со всей остротой прозвучит во втором томе, «Где же тот, кто бы на родном языке русской души нашей умел бы нам сказать это всемогущее слово: *вперед?*» (VII, 23. *Курсив автора*), Гоголь не мог ответить образом Чичикова, но он не мог игнорировать этот нарождающийся тип русской жизни.

Далеко не случайно такое значение писатель придавал «Повести о капитане Копейкине», своеобразном репрезентанте гоголевской мировоззренческой и художественной концепции. Узнав о запрещении печатать «Повесть...», Гоголь писал цензору: «Но, признаюсь, уничтожение Копейкина меня смутило. Это одно из лучших мест. И я не в силах залатать ту прореху, которая видна в моей поэме» (XII, 54). В письме своему другу Н.Я. Прокоповичу по этому же поводу он сообщал: «Выбросили у меня целый эпизод — Копейкина, для меня очень нужный, более даже, нежели думают они» (XII, 53).

«Повесть...» — своеобразный текст в тексте. Выделенная в поэме графически, она по сути представляет рассказ почтмейстера Ивана Андреевича, который предваряет повествование следующими словами: «Капитан Копейкин <...> да ведь это, впрочем, если рассказать, выйдет презанимательная для какого-нибудь писателя, в некотором роде, целая поэма» (VI, 199). Интонация сказа, некоторые особенности сюжета генетически связывают эту «поэму» с творчеством другого Ивана Андреевича — Крылова, автора сатирического журнала «Почта духов». И эта связь проявляет глубоко народную тематику «Повести...», ее соотношение с идеями и образами великого русского баснописца.

В центре «Повести...» — история участника Отечественной войны 1812 г., ставшего инвалидом: «Под Красным ли или под Лейпцигом <...> ему оторвало руку и ногу» (VI, 200). Не имея возможности добыть себе пропитание, он отправляется в Петербург, «чтобы просить государя, не будет ли какой монаршей милости: «что вот де, так и так, в некотором роде, так сказать,

жизнию жертвовал, проливал кровь...» (VI, 200). Его петербургская Одиссея: хождение по многочисленным инстанциям — заканчивается безрезультатно. Циничный совет важного сановника: «старайтесь покамест помочь себе сами, ищите сами средств» (VI, 203) — превращает скромного капитана в атамана шайки разбойников.

Во-первых, история капитана Копейкина вводит в поэму «петербургский текст», тем самым расширяя пространство русского космоса. Во-вторых, стилизованная под сказ «Повесть...» развивает фольклорную стихию всей поэмы. Наконец, в третьих, в ней отчетливо проявляется тот общий пафос гоголевского произведения, который афористично определил А.И. Герцен: «за *мертвыми душами* есть еще души живые»³⁵².

Образ живой души народа — важная составная образа национальной субстанции. На протяжении всей поэмы звучит своеобразная «богатырская симфония» Гоголя. Уже в первой главе упоминается «нынешнее время, когда и на Руси начинают уже выводиться богатыри» (VI, 17). Но если здесь, скорее, речь идет о физической силе, то в заключительной главе в словах, обращенных к Руси, «Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройти ему?» (VI, 221), автор поэмы ищет богатырство духовное, спасительное для русской души и способствующее ее развитию.

Оживающие в поэме образы умерших крестьян, «мертвых душ» не заключены в пределах одного эпизода или одной главы. Они проходят через весь текст поэмы, определяя ее духовное, субстанциональное пространство. Уже в пятой главе Собакевич, пытаясь подороже продать свои «мертвые души» и характеризуя их, «вошел, как говорится, в самую силу речи, откуда взялась рысь и дар слова». Его страстная речь, насыщенная сплошными восклицаниями: «каретник Михеев! ведь больше никаких экипажей и не делал, как только рессорные. <...> Я вам доложу, каков был Михеев, так вы таких людей не сыщете: машинища такая, что в эту комнату не войдет: нет, это не мечта!», «А Пробка Степан, плот-

³⁵² Герцен А.И. Эстетика. Критика. Проблемы культуры. М., 1987. С. 259. *Курсив автора.*

ник! Я голову прозакладую, если вы где сыщете такого мужика. Ведь что за силища была!», «Милушкин, кирпичник! мог поставить печь в каком угодно доме. Максим Телятников, сапожник: что шилом кольнет, то и сапоги, что сапоги. то и спасибо, и хоть бы в рот хмельного. А Еремей Сорокоплёхин! да этот мужик один стает за всех, в Москве торговал, одного оброку приносил по пятисот рублей. Ведь вот какой народ!» (VI, 102–103). Любопытно, что Собакевич как бы адресует свою страстную речь, «обратившись к висевшим по стене портретам Багратиона и Колокотрони» (VI, 103). Эти герои русской истории и освободительной войны греческого народа поднимают богатырскую тему на исторический уровень. Постскриптумом к этому гимну русскому мужику становится в конце пятой главы авторская рефлексия о русском слове: «но нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепещало, как метко сказанное русское слово» (VI, 109). Финальным же аккордом в этой «богатырской симфонии» становится в седьмой главе эпизод с чичиковской шкатулкой. Достав из нее списки «мертвых душ», Чичиков, словно фокусник, оживляет их. Перед читателем проходит вереница великих мастеровых, безвременно погибших, беглых, «беспашпортных», сгнивающих в тюрьмах или приставших к бурлакам. «...“не мертвые!” — твердит Гоголь всем смыслом этой отдушины посреди бескрайних полей смерти, раскинувшихся его поэмой, «мертвые души» — “не мертвые!”...»³⁵³

Гоголь не пытается идеализировать русского мужика, ведь и он неотделим от общего духа национальной субстанции. Бестолковые дядя Миняй и дядя Митяй далеко не исключение в мире забитости, пьянства и лени. Но в гоголевской картине русского мира мелодии «богатырской симфонии» неиссякаемы. Это важнейший источник жизнеспособности нации. И здесь определяющим является голос автора, его жизненная и эстетическая позиция.

Гоголевская поэма — это поэма нового времени со всеми вытекающими последствиями. Гоголь не мог превратиться в древнего рапсода, бесстрастного летописца событий. Несмотря на глубинную связь его творения с гомеровским эпосом, о чем

³⁵³ Абрам Терц (Андрей Синявский). В тени Гоголя // Абрам Терц (Андрей Синявский). Собр. соч.: в 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 259.

убедительно писал гоголевский современник Константин Аксаков, говоря об общности «эпического созерцания», но подчеркивая различие «предмета созерцания», Гоголь — эпик нового времени. «Всесторонность, истина и вместе с тем такая полнота жизни»³⁵⁴, о которых говорил критик, позволили Гоголю дать объемную и многостороннюю картину русской жизни, насытить ее поэтической мощью и художественной достоверностью. Но гоголевские размышления о русском слове, о русском человеке, русской душе, русском писателе, русском пути были не просто «лирическими отступлениями», как это принято считать. Они стали органической частью и содержания, и поэтики «Мертвых душ», сделав поэму не только феноменом русской словесной культуры, но и актом национального самосознания, явлением русской общественной мысли.

«Мертвые души» потрясли всю Россию. Предъявить современной России подобное обвинение было необходимо. Это история болезни, написанная рукою мастера. Поэзия Гоголя — это крик ужаса и стыда, который издает человек, опустившийся под влиянием пошлой жизни, когда он вдруг увидит в зеркале свое оскотившееся лицо»³⁵⁵, — писал А.И. Герцен. Но и впоследствии в русском общественном сознании вечно звучал гоголевский вопрос: «Русь, куда ж несешься ты?», а русская литература открывала для себя в гоголевской поэме тайны эпической мощи и лирической страсти.

Поздний Гоголь

Духовный кризис 1840-х годов и его последствия. Своеобразие второго тома «Мертвых душ» и его судьба. «Выбранные места из переписки с друзьями» в истории русской общественной мысли и словесной культуры.

1842-й год стал своеобразным Рубиконом в творческой биографии Гоголя. Пережив в 1840 г. духовный кризис, не на-

³⁵⁴ Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. М., 1981. С. 154.

³⁵⁵ Герцен А.И. Эстетика. Критика. Проблемы культуры. М., 1987. С. 259.

деясь на выздоровление, он даже написал завещание. Затем последовало «воскресение», «чудное исцеление», и Гоголь не просто возродился для жизни и творчества: он почувствовал потребность в новом направлении своих духовных поисков. «Отсюда, — по словам С.Т. Аксакова, — начинается постоянное стремление Гоголя к улучшению в себе духовного человека и преобладание религиозного направления, достигшего впоследствии, по моему мнению, такого высокого настроения, которое уже несовместимо с телесным организмом человека»³⁵⁶. В этом смысле последнее десятилетие жизни Гоголя (1842—1852 гг.) — особый этап его поисков, получивший определение «поздний Гоголь» и имеющий свое неповторимое лицо. Поздний Гоголь — история драматических духовных поисков, нового кризиса и создания произведений, которые стали объектом ожесточенных споров в критике и неиссякаемым источником исследовательской рефлексии, актуализировавшейся в последние годы.

В 1842 г. Гоголь наводит порядок и своеобразную ревизию в своем поэтическом хозяйстве. После цензурных мытарств и выхода в свет первого тома «Мертвых душ» он готовит свое первое собрание сочинений. Новые редакции повестей «Тарас Бульба», «Вий», «Портрет», завершение работы над «Шинелью» и «Римом» — во всем этом ощущается стремление Гоголя внести в известные уже публике произведения элементы нового мышления, а новыми текстами прояснить свою позицию. С наибольшей отчетливостью это проявилось во второй редакции «Портрета», где судьба автора портрета, его размышления о миссии художника, его нравственной ответственности предвосхищают пафос гоголевских духовных исканий и творческих устремлений последнего десятилетия. «Сочиненья мои так связаны тесно с духовным образованием меня самого и такое мне нужно до того времени вынести внутреннее сильное воспитание душевное, глубокое воспитание, что нельзя и надеяться на скорое появление моих новых сочинений» (XII, 222), — пишет Гоголь П.А. Плетневу в октябре 1843 г.

³⁵⁶ Аксаков С.Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 48.

Два гоголевских произведения — второй том «Мертвых душ» и «Выбранные места из переписки с друзьями» — определяют феномен позднего Гоголя. Их творческая история, связь с духовными исканиями писателя, отклики современников, критические баталии, последующая судьба в русской общественной мысли и словесной культуре — за всем этим открывается духовная Одиссея «испепеленного» Гоголя.

«При обращении ко второму тому гоголевской поэмы мы сразу же вступаем в область догадок и предположений»³⁵⁷, — справедливо замечает исследователь. И время начала работы над томом, и характер изменения замысла, и судьба текста, и причины двоекратного уничтожения произведения — все это уравнивание со многими неизвестными, хотя «уравниванием» это назвать можно с большими натяжками: слишком много во всем этом противоречий и драматических сюжетов.

Первый этап работы можно условно датировать 1843—1845 гг. После сожжения этой редакции второго тома в июле 1845 г. и духовного кризиса, пережитого Гоголем, работа над «Мертвыми душами» была возобновлена в Москве и интенсивно продолжалась в течение октября 1848-го — июня 1849 г. Затем с перерывами на перебеливание написанных глав Гоголь работает над новой редакцией поэмы почти до самой смерти. 11 февраля 1852 г., за 9 дней до смерти, том был им сожжен в Москве, в доме графа А.П. Толстого, на Никитском бульваре. Высказывалось предположение, что это могло произойти случайно, когда Гоголь избавлялся от каких-то «личных» бумаг. Но так или иначе второй том «Мертвых душ» был утрачен для русской литературы. После смерти Гоголя С.П. Шевыревым был найден автограф пяти глав, текст которых был опубликован осенью 1855 г. в виде дополнения к вышедшему тогда второму собранию сочинений писателя: Сочинения Николая Васильевича Гоголя, найденные после его смерти. Похождения Чичикова или Мертвые души. Поэма Н.В. Гоголя. Том второй (5 глав). Москва. В Университетской типографии, 1855.

³⁵⁷ Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1974. С. 153.

По всей вероятности, как и в первом томе, во втором было 11 глав. Мемуарные свидетельства слушателей отдельных глав из второго тома (а Гоголь, заботясь о впечатлении от своего творчества и требуя замечаний, делал это неоднократно в кругу своих друзей) вносят некоторые дополнения в развитие замысла, но всё-таки все наши знания о нем базируются на опубликованных пяти главах. Известный гоголевед В.В. Гиппиус в своей работе «Творческий путь Гоголя» на основе дошедших фрагментов и воспоминаний современников попытался реконструировать сюжет второго тома. Вот этот текст (с исправлением вкравшихся неточностей, сделанных Е.А. Смирновой):

«Чичиков продолжает свои путешествия и свою авантюру. Заехав случайно к помещику Тентетникову и сблизившись с ним, он помог Тентетникову восстановить отношения с оскорбившим его генералом Бетрищевым и дочерью его Улинькой. Обманув того и другого выдумкой о глупом дядюшке, Чичиков получает в подарок от Бетрищева купчую на мертвых, а от Тентетникова даже и на живых. Он берется оповестить родственников генерала о предстоящей свадьбе Тентеникова и Улиньки. Спутником Чичикова делается скукающий помещик Платон Платонов, случайно встреченный у помещика Петуха. С ним Чичиков побывал у идеального хозяина Костанжогло, у разорившегося помещика Хлобуева, имение которого с помощью Костанжогло купил; у другого идеального хозяина — брата Платонова, у Чагравина, с женой которого у Платонова завязывается любовь; у брата генерала Бетрищева и у Вороного-Дрянного — политического заговорщика, из-за связи с которым пострадал и Тентетников.

Кроме того, Чичиков побывал — уже один — у полковника Кошкарева и у действительного статского советника Леницына; у первого он неудачно, а у второго удачно пытается приобрести мертвые души. Но мертвые души здесь уже не единственная сюжетная основа. Чичиков замышляет, а частью осуществляет и другие мошенничества. Одно из них — не вполне ясно какое — было ему прощено князем — генерал-губернатором. Другое, в которое он запутал и Леницына — подделка завещания Ханасаровой, законным наследником которой был Хлобуев, — генерал-губернатор

разоблачает и отправляет Чичикова в тюрьму. Но за Чичикова хлопочет идеальный богач и благотворитель — откупщик Муразов, мечтающий направить энергию Чичикова на добро (одновременно Муразов хлопочет и о Тентетникове, арестованном по делу Вороного-Дрянного, но, по-видимому, безуспешно: Тентетникова ссылают в Сибирь, и Улинька едет с ним). Чичиков на убеждения Муразова заколебался было и сам замечтал о «трудолюбивой жизни» (VII, 115), впрочем, забыв о своих добрых намерениях, лишь только плут-юрисконсульт пообещал освободить его за взятки. Освобождает Чичикова, однако, Муразов, передавший ему и приказание князя выехать из города. Князь — идеальное «значительное лицо» — обращается к чиновникам с речью — разоблачительной и увещательной, — призывая их спасти гибнущую Россию. Какую-то роль в сюжете должен был играть и священник»³⁵⁸.

Разумеется, никакая реконструкция сюжета не может передать особенности гоголевской мысли и тем более его поэтического слова. Даже дошедшие черновики пяти глав лишь обозначают некоторые новые тенденции гоголевского «разгляда мира и человека» (А. Белый). Но в совокупности с многочисленными авторскими размышлениями, щедро разбросанными в его письмах, можно говорить о новом направлении гоголевского художественного развития.

Прежде всего многочисленные герои второго тома, встретившиеся на пути Чичикова, — это в большей степени живые люди, выразители духовного поиска. В ответ на предостережения: «не пересолите добродетели» — Гоголь отвечал своему оппоненту, малоизвестному литератору К.И. Маркову: «Что же касается до II тома «М<ертвых> душ», то я не имел в виду собственно *героя добродетелей*. Напротив, почти все действующие лица могут назваться героями недостатков. Дело только в том, что характеры *значительнее* прежних и что намеренье автора было войти здесь глубже в высшее значение жизни, нами опошленной, обнаружив видней русского человека не с *одной* какой-либо *стороны*» (XIV, 152. *Курсив автора*).

³⁵⁸ Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 192—193.

Уже первая глава второго тома посвящена герою, которого можно назвать представителем русской интеллигенции. Вся история жизни тридцатитрехлетнего помещика Андрея Ивановича Тентетникова — это страница из романа воспитания. Его путь от иллюзий юношества, от идеальных представлений о своем предназначении и честолюбивых стремлений на поприще службы в департаменте и помещицкой деятельности до пустого времяпрепровождения, ничегонеделанья — гоголевский постскриптум к проблеме героя времени. Не случайны очевидные проекции на пушкинский «роман в стихах». Гоголевский герой, подобно самому автору, занимается «сочинением, долженствовавшим обнять всю Россию со всех точек зрения — с гражданской, политической, религиозной, философической, разрешить затруднительные задачи и вопросы, заданные ей временем, и определить ясно ее великую будущность...», но «колоссальное предприятие больше ограничивалось одним обдумыванием» (VII, 11).

Образ «идола юношей», «дива воспитателей» Александра Петровича, стоявшего у истоков воспитания и образования двенадцатилетнего мальчика, дает представление о гоголевской концепции подлинного просвещения. Соотношение двух типов педагогов: Александра Петровича, пропагандировавшего «науку жизни» и передававшего «самую душу науки», и Федора Ивановича, блюстителя внешних форм и носителя идей «мертвой науки» — определяет философию живого и мертвого начал в формировании духовного облика человека. Процесс превращения Тентетникова в «небокопителя», его приобщения «к семейству тех людей, которые на Руси не переводятся, которым прежде имена были: увальни, лежебоки, байбаки и которых теперь, право, не знаю, как назвать» (VII, 11) — не позволяет говорить о нем как о «герое добродетелей», но сама попытка увидеть человека в полный рост, проникнуть в процесс его духовного становления и деградации позволяет сказать: «Проблема воспитания входила не только в судьбу персонажа и поэтический строй произведения, но и в душевный строй автора»³⁵⁹.

³⁵⁹ Манн Ю.В. В поисках живой души... С. 207.

Во втором томе на смену типам русской жизни пришли характеры, рассмотренные с точки зрения «своей земной должности». Герои второго тома предстают уже как деятели, но не менее важны их мысли, направленные на совершенствование окружающей жизни. Размышления Тентетникова о событиях Отечественной войны 1812 г., воссозданные в воспоминаниях Л.И. Арнольди³⁶⁰, экономические рецепты Костанжогло, суждения Муразова о «благоустройстве душевного имущества» и особенно речь генерал-губернатора в «Заключительной главе», где он приглашает «вспомнить долг, который на всяком месте предстоит человеку» (VII, 127), — всё это уже не «лирические отступления» автора, а сама плоть национальной субстанции. Поиск того, «кто бы на родном языке русской души нашей умел бы нам сказать это всемогущее слово *вперед*», дает возможность Гоголю создать интеллектуальное пространство русской жизни.

Такая художественная установка меняет стиль поэмы, да и, пожалуй, ее жанровые особенности. Не только редуцировано лирическое начало, но и гоголевский смех в сохранившихся главах лишь слышится в бытовых зарисовках, связанных с хлебо-сольством Петра Петровича Петуха и безумными прожеками «умника» Кошкарева. Как уже неоднократно отмечалось критиками и исследователями, в истории Тентетникова просматривались идеи и образы гончаровского «Обломова», деятельность Костанжогло предвосхищала характеры не только Штольца, но и деловых людей шестидесятых годов, самоотверженность и обаяние Улиньки не только рождали память о женах декабристов, но генетически соотносились с поведением тургеневских девушек, рассказ о хозяйничанье Тентетникова предвещал «Утро помещика» Льва Толстого. Но, по всей вероятности, сам Гоголь почувствовал, что его «чистилище» лишалось тех ярких красок, которыми сверкал первый том. Может быть, был прав В.Г. Короленко, когда в статье «Трагедия великого юмориста» писал: «А мог он творить, пока ложная мысль не связала крылья его

³⁶⁰ См.: Арнольди Л.И. Мое знакомство с Гоголем // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 485.

гениального, оздоравливающего и целебного смеха...»³⁶¹ Дидактическое начало, стремление извлекать из художественных образов рецепты жизни вряд ли удовлетворяли автора «Мертвых душ». Не исключено, что Гоголь в новых авантюрах Чичикова чувствовал самоповторы, а в образах своих идеальных героев безжизненность. Одним словом, в 1845 г. второй том в его первой редакции был сожжен и начался глубокий духовный кризис писателя.

Жалобы на ухудшающееся здоровье, предчувствие неминуемой смерти привело его к созданию нового завещания, позднее включенного в «Выбранные места из переписки с друзьями». Это состояние усугублялось тем, что он «хотел насильно заставить писать себя». В письме А.О. Смирновой от апреля 1845 г. он признается: «Я мучил себя, насиловал писать, страдал тяжким страданием, видя бессилие, и несколько раз уже причинял себе болезнь таким принуждением и ничего не мог сделать, и всё выходило принужденно и дурно. И много, много раз тоска и даже чуть-чуть не отчаяние овладевали мною от этой причины» (XII, 471). Следствием этого в конце июня — начале июня 1845 г. становится решение оставить литературное поприще и уйти в монастырь. Но, как справедливо замечает исследователь: «Художническое начало побеждало в нем; кризис Гоголя — следствие глубочайшего внутреннего конфликта между духовным устремлением и творческим даром»³⁶². Монашеству Гоголь предпочел творчество.

В октябре 1846 г. были закончены «Выбранные места из переписки с друзьями». Их появление в промежутке между сожжением первой редакции второго тома и началом работы над его новым вариантом — свидетельство того, что этой книгой Гоголь готовил себя и читателя к новому «разгляду» мира и человека, пытался обосновать свою новую позицию. «Это был, — справедливо замечает Ю.В. Манн, — как бы экстракт «нового направления», его внехудожественное, преимущественно логи-

³⁶¹ Короленко В.Г. Собр. соч.: в 5 т. Л., 1990. Т. 3. С. 602.

³⁶² Воропаев В.А. «Сердце мое говорит, что книга моя нужна...» // Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990. 10.

ческое и публицистическое выражение»³⁶³. По своему значению в биографии писателя «Выбранные места...» можно соотнести с «Арабесками». Это были книги творческого самоопределения. Но если в «Арабесках» молодой Гоголь вырабатывал свою эстетическую позицию, пытался через соотношение различных наук и искусства прояснить методологию житнетворчества, то в «Выбранных местах...» Гоголь свою жизнь, идею духовной самостоятельности и нравственной ответственности неразрывно связывает с состоянием современного мира, с судьбой России. Автор «Выбранных мест...» не случайно называет «Выбранные места...» «полезной» книгой, «моей единственной дельной книгой», «первой моей дельной книгой» и т.д. Мотив упрека-одобрения, напутствия и советы определяют проблематику и стилистику книги. «Нужно любить Россию», «Нужно проездиться по России», «Страхи и ужасы России» — названия этих глав отчетливо выявляют пафос произведения, связанный с проблемами национального развития. Появившись в эпицентре раскола русской мысли, бурных споров славянофилов и западников (см. главу «Споры»), гоголевская книга стремилась не только примирить враждующие стороны, но и предложить свое решение проблем. Главы «Просвещение», «Что такое губернаторша», «Русский помещик», «Сельский суд и расправа», «Близорукому приятелю», «Занимающему важное место», «Чей удел на земле выше», «Советы», «Напутствие» уже в своей номинации отражают эту авторскую установку. Можно без преувеличения сказать, что «Выбранные места...» открывают то направление русской общественно-философской мысли, которое можно определить заглавием книги А.И. Солженицына «Как обустроить Россию». Не случайно гоголевская книга привлекла такой интерес Льва Толстого, пытавшегося своим учением, получившим название «толстовство», изменить духовный облик России. «Очень меня заняла последнее время еще Гоголя переписка с друзьями, — писал он в конце 1887 г. — Какая удивительная вещь! За 40 лет сказано, и прекрасно сказано то, чем должна быть литература. Пошлые люди не поняли, и 40 лет лежит под спудом наш Па-

³⁶³ Манн Ю.В. В поисках живой души... С. 240.

скаль. Я думал даже напечатать в Посреднике выбранные места из переписки»³⁶⁴.

Гоголевская книга по своей жанровой установке тесно связана с традицией русской эпистолярной культуры. Достаточно вспомнить «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина и «Философические письма» П.Я. Чаадаева, произведения-вероисповедания и образцы русской публицистики. Органичность эпистолярного жанра почувствовал С.Т. Аксаков, который писал: «Гоголь выражается совершенно в своих письмах; в этом отношении они гораздо важнее его печатных сочинений»³⁶⁵. Традиция русской православной культуры, духовной литературы определяет проповеднический пафос гоголевской книги, ее связь с жанром исповеди.

Сама композиция «Выбранных мест...» воплощает в себе «... отчетливую христианскую идею». Открывается книга «Завещанием» (чтобы напомнить каждому о смерти), заканчивается главой «Светлое Воскресенье» (чтобы напомнить каждому о Вечной Жизни)³⁶⁶. 33 главы гоголевского сочинения (если ввести в гоголевскую нумерацию «Предисловие») — проекция на сакральную дату жизни Иисуса Христа. Одним словом, религиозное направление гоголевской мысли не подлежит сомнению. Нравственное очищение мира и человека поздний Гоголь тесно связывал с идеями православия.

Но важно подчеркнуть, что эту книгу писал художник, автор сожженного второго тома «Мертвых душ». Поэтому не лишена оснований мысль Е.А. Смирновой о том, что даже количество статей в «Выбранных местах...» соотносится с общим замыслом трехтомного творения Гоголя и с «мистикой чисел» в «Божественной комедии» Данте³⁶⁷. В этом смысле гоголевская книга — пролог к продолжению работы над вторым томом, стремление обосновать свою общественную и эстетическую позицию, своеобразный «пробный шар»: Гоголь хотел узнать, как отнесется к

³⁶⁴ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 64. С. 98—99.

³⁶⁵ Аксаков С.Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960.

³⁶⁶ Воропаев В.А. Указ. соч. С. 22.

³⁶⁷ Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». С. 158.

«новому направлению» русский читатель и русское общество»³⁶⁸. В этом отношении далеко не случаен такой мощный пласт эстетической рефлексии в «Выбранных местах...» 10 глав книги, по своему объему вполне соотносимые с остальными, — обращены к проблемам русской культуры, к ее различным проявлениям. Уже одно перечисление этих глав: «О том, что такое слово», «Чтения русских поэтов перед публикою», «Об Одиссее, переводимой Жуковским», «О лиризме наших поэтов», «Карамзин», «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности», «Предметы для лирического поэта в нынешнее время», «Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ»», «Исторический живописец Иванов», «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» — свидетельствует о масштабе гоголевского разговора об искусстве вообще, о его сегодняшнем состоянии, о своеобразии русской культуры, о проблемах собственного творчества. Лейтмотивом этого разговора становится проблема Слова и ответственности художника за его предназначение и воздействие на мир и человека. Опираясь на слова Пушкина «Слова поэта суть уже его дела», в статье с программным заглавием «О том, что такое слово» Гоголь подчеркивает: «Поэт на поприще слова должен быть так же безукоризнен, как и всякий другой на своем поприще» (VIII, 229). Идея служения, поприща сопрягает в гоголевском сознании образ гражданина и писателя. Поистине для него «Жизнь и Поэзия одно». Но этот афоризм друга и наставника В.А. Жуковского наполняется реальным содержанием общественной жизни России и своей собственной поэтической судьбы.

В атмосфере споров о путях развития России, идеализации православия и русского человека в славянофильских теориях Гоголь, не утратив веры в живую душу нации, предостерегает от всяких крайностей великодержавного шовинизма. В заключительной главе книги он пишет: «Лучше ли мы других народов? Ближе ли жизнью ко Христу, чем они? Ничего мы не лучше, а жизнь еще неустроенней и беспорядочней всех их. «Хуже мы всех прочих» — вот что мы должны говорить о себе. <...> Мы

³⁶⁸ Манн Ю.В. В поисках живой души... С. 240.

еще растопленный металл, не отлившийся в свою национальную форму; еще нам возможно выбросить, оттолкнуть от себя нам неприличное и нести в себя всё, что уже невозможно другим народам, получившим форму и закалившимся в ней» (VIII, 417). Здесь, как и во всей книге, Гоголь ищет пути и средства духовного преобразования нации и каждого русского человека.

Гоголевская книга как вероисповедание вся соткана из противоречий. Ратуя за духовное совершенствование нации и человека, ее автор пытается реформировать все государственные институты России, найти рецепты для каждого сословия русской общественной жизни, нередко игнорируя причинно-следственные связи. Его суждения о крепостном праве, самодержавии, православии грешат утопизмом, который не мог не вызвать раздражения радикальных деятелей эпохи и представителей славянофильства. Противоречивое отношение эти идеи вызывали и в среде духовенства.

История споров вокруг «Выбранных мест...» — это зеркало русской общественно-философской мысли 1840-х—1910-х годов. Начиная с Белинского каждый из критиков гоголевской книги пытался увидеть в ней то, что противоречило или отвечало его взглядам, так сказать, примерял ее идеи на себя. И это свидетельство актуальности «Выбранных мест...» для русской общественной мысли. Книга поистине стала ее катализатором, провоцируя размышления над сакральным вопросом: «Русь, куда ж несешься ты?» После Октябрьской революции 1917 г. гоголевская книга по существу была предана анафеме как реакционная и вредная. Ее возвращение к читателю и новое прочтение произошло лишь в 1990-е годы.

«Выбранные места...» не принесли успокоения душе ее автора. В «Авторской исповеди», своеобразном постскриптуме к «Выбранным местам...», Гоголь вновь и вновь возвращается к своей книге, пытаясь объяснить ее критикам, да и самому себе. Но прежде всего он пытается всмотреться в свой творческий путь и осмыслить свое предназначенье. «Предмет мой была современность и жизнь в ее нынешнем быту, может быть, оттого, что ум мой был всегда склонен к существенности и к пользе, более осязательной. Чем далее, тем более усиливалось во мне

желанье быть писателем современным» (VIII, 449) — это признание активизировало гоголевское сознание на возвращение ко второму тому. Он пытается с помощью друзей и просто мыслящих современников, читателей первого тома «Мертвых душ» заняться коллективной работой по собиранию, обобщению материалов о современном состоянии России. В «переходное время», считает он, «заметно стремление преобразовывать, поправлять, исправлять и вообще торопиться средствами против всякого зла» (VIII, 448). И как следствие этой деятельности — возвращение к новой редакции второго тома. В конце 1848 г. Гоголь приступает к этому труду. Трудно со всей определенностью говорить о принципиальном различии двух вариантов второго тома, говорить о воздействии на новый текст идей «Выбранных мест...». Сожжение накануне смерти второго тома позволяет думать, что творческого удовлетворения от своей работы автор не получил.

Вся творческая жизнь Гоголя — служение искусству, утверждение особой роли литературы и миссии художника в жизни общества. «Поэт в России больше чем поэт» — наверное, Гоголь сполна заплатил за эту иллюзию. Но он же научил русскую литературу ставить те вопросы, которые активизировали общественное сознание и приучали русское общество верить Слову писателя. Его художественный гений, его открытия навсегда вошли в сокровищницу русской словесной культуры.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Рекомендуемая литература

Учебные пособия

1. История русской литературы: в 4 т. Т. 2. Л., 1981.
2. Соколов А.Н. История русской литературы XIX века (1-я половина). М., 1976.
3. История русской поэзии: в 2 т. Т. 1. Л., 1968.
4. История русской драматургии: XVII — первая половина XIX века. Л., 1982.
5. Русская повесть XIX века. Л., 1973.
6. Поэтический строй русской лирики. Л., 1973.

Художественные тексты

1. **Жуковский В.А.** Сельское кладбище. (Переводы 1802 и 1839 гг.). К поэзии. Опустевшая деревня. Вечер. Песня барда над гробом славян-победителей. Людмила. Кассандра. К ней. Светлана. Двенадцать спящих дев. Песня. (О, милый друг! теперь с тобою радость...). Певец во стане русских воинов. Вождю победителей. Ивиковы журавли. Баллада о старушке... Варвик. Алина и Альсим. Ахилл. Эолова арфа. Аббадона. Императору Александру. Теон и Эсхин. Голос с того света. Славянка. Овсяный кисель. Деревенский сторож в полночь. Там небеса и воды ясны... Граф Габсбургский. Рыцарь Тогенбург. Горная дорога. Лесной царь. Невыразимое. На кончину Ея Величества королевы Виртембергской. Цвет завета. К мимопролетавшему знакомому гению. Пери и ангел. Лалла Рук. Явление поэзии в виде Лалла Рук. Шильонский узник. Замок Смальгольм. Море. Мотылек и цветы. Я музу юную, бывало... Таинственный посетитель. Торжество победителей. Кубок. Перчатка. Поликратов перстень. Ленора. Суд божий над епископом. Романсы о Сиде. Сражение со змеем. Суд в подземелье. Война мышей и лягушек. Элевзинский праздник. Ночной смотр. Царьскосельский лебедь. Ундина. Камознс. Наль и Дамаянти. Рустем и Зораб. Одиссея (одна из песен).

2. **Батюшков К.Н.** Мечта (1803). Послание к стихам моим. Элегия (Как счастье медленно приходит...). Совет друзьям. Выздоровление. Видение на берегах Леты. Элизий. Надпись на гробе пастушки. Счастливцев, Радость. Вечер. Веселый час. Источник. К Петину. (О, любимец бога брани...). Мои пенаты. Разлука. К Дашкову (Мой друг! Я видел море зла...). Переход русских войск через Неман. Певец в Беседе любителей русского слова. Пленный. На развалинах замка в Швеции. Судьба Одиссея. Вакханка. Странствователь и домосед. Переход через Рейн. Гезиод и Омир — соперники. Умиравший Тасс. Беседа муз. Из греческой антологии. Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы. Есть наслаждение и в дикости лесов... Подражания древним. Изречение Мельхиседека (Ты знаешь, что изрек...). Нечто о поэзии. Речь о влиянии легкой поэзии на язык. Ариост и Тасс. Опыты в стихах и прозе (отд. издание).

3. **Поэты-декабристы.** Стихотворения. М., 1986. (Стихотворения Ф. Глинки, П. Катенина, В. Кюхельбекера, А. Одоевского, В. Раевского, Г. Батенькова).

4. **Рылеев К.Ф.** Стихотворения. Думы. Войнаровский.

5. **Поэты пушкинской поры.** Антология. М., 1972. (Стихотворения Д. Давыдова, Н. Языкова, П. Вяземского, А. Дельвига, Д. Веневитинова).

6. **Баратынский Е.А.** Ропот. Разлука, Финляндия. Уныние. Разувение. Добрый совет. Падение листьев. Две доли. Безнадежность. Истина. Признание. Оправдание. Любовь. Череп. Буря. Веселье и Горе. Дорога жизни. Ожидание. Последняя смерть. «Мой дар убог и голос мой не громок...». «Не подражай: своеобразен гений...». Муза. Мой Элизий. На смерть Гете. «К чему невольнику мечтания свободы?..». «Болящий дух врачует песнопенье...». Сборник «Сумерки». На посев леса. «Когда твой голос, о Поэт...». Пироскаф. Дядьке-Итальянцу. Бал. Наложница.

7. **Крылов И.А.** Басни.

8. **Грибоедов А.С.** Горе от ума.

9. **Полежаев А.И.** Вечерняя заря. Четыре нации. Валтасар. Цепи. Рок. Песнь плененного ирокеза. Песнь погибающего пловца. Ожесточенный. Осужденный. Живой мертвец. Провидение. Демон вдохновения. Узник. (А.П. Лозовскому). Сашка. Иман-козел. Эрпели.

10. **Кольцов А.В.** Сельская пирушка. Песня пахаря. Размышления поселянина. Не шуми ты, рожь. Урожай. Косарь. Раздумья селянина. Горькая доля. Лес («Что, дремучий лес...»). Первая песня Лихача Кудрявича). Вторая песня Лихача Кудрявича. Последний поцелуй. Тоска по воле. Хуторок. «Что ты спишь, мужичок?». Дума сокола.

11. **Бестужев-Марлинский А.А.** Фрегат «Надежда». Испытание.

12. **Одоевский В. Ф.** Русские ночи (две-три повести).

13. **Загоскин М.Н.** Юрий Милославский.

14. **Лажечников И.И.** Ледяной дом.

15. **Пушкин А.С.** Стихотворения. Руслан и Людмила. Кавказский пленник. Бахчисарайский фонтан. Братья-разбойники. Гавриилиада. Цыганы. Граф Нулин. Полтава. Домик в Коломне. Медный всадник. Евгений Онегин. Борис Годунов. Маленькие трагедии. Повести Белкина. История села Горюхина. Арап Петра Великого. Пиковая дама. Египетские ночи. Дубровский. Капитанская дочка.

16. **Лермонтов М.Ю.** Стихотворения. Последний сын вольности. Исповедь. Измаил-Бей. Боярин Орша. Сашка. Песнь про купца Калашниковова... Беглец. Мцыри. Сказка для детей. Тамбовская казначейша. Демон (одна из редакций и канонический текст). Испанцы. Люди и страсти. Станный человек. Два брата. Маскарад. Вадим. Княгиня Лиговская. Герой нашего времени. Штосс.

17. **Гоголь Н.В.** Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. Петербургские повести. Женитьба. Игроки. Ревизор. Мертвые души. Выбранные места из переписки с друзьями.

Критическая литература

Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.

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

Янушкевич А.С. В мире Жуковского. М., 2006.

Кошелев В.А. Творческий путь К.Н. Батюшкова. Л., 1986.

Касаткина В.Н. Поэзия гражданского подвига. М., 1987.

Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М., 1970.

Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 69—123 (статья о Е.А. Баратынском).

Степанов Н.Л. И.А. Крылов: Жизнь и творчество. М., 1958. — С. 204—453.

Маркович В.М. Комедия в стихах А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 59—91.

Скатов Н.Н. Поэзия Алексея Кольцова. Л., 1977.

Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Л., 1982.

Белинский В.Г. Статьи о Пушкине (любое издание).

Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967.

Томашевский Б.В. Пушкин. Т. 1: Лицей. Петербург. М., 1990.

Томашевский Б.В. Пушкин. Т. 2: Юг. Михайловское. М., 1990.

Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 26—105.

Долинина Н.Г. Прочитаем «Онегина» вместе. Печорин и наше время. Л., 1985.

Грехнев В.А. Лирика Пушкина. О поэтике жанров. Горький, 1985.

Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987.

Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 122—166.

Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 242—356.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961.

Белинский В.Г. Герой нашего времени, сочинение М.Ю. Лермонтова (любое издание).

Логиновская Е. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон». М., 1977.

Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени. М., 1989.

Золотусский Игорь. Гоголь (серия «ЖЗЛ»). М., 1979. Ч. 5—6. С. 324—507.

Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1969. Гл. 1—3. С. 5—388.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. — М., 1978. Гл. 5—6. С. 175—354.

Маркович В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя. Л., 1989.

Дополнительная литература

Анализ драматического произведения. Л., 1988.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

Афанасьев Виктор. Жуковский (Серия «ЖЗЛ»). М., 1986.

Иезуитова Р.В. Жуковский и его время. Л., 1989

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

Архипова А.В. К. Рылеев «Я ль буду в роковое время...» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 64–77.

Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. С. 117–187 (о басенном творчестве Крылова).

Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. СПб., 1994.

Виноградов В.В. Стилль Пушкина. М., 1999.

Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995.

Набоков В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998.

Онегинская энциклопедия: в 2 т. М., 1999–2004.

Рассадин Ст. Драматург Пушкин. М., 1977.

Непомнящий В. Добрым молодцам урок // Непомнящий В. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. 2-е изд. М., 1987. С. 187–260.

Чумаков Юрий. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. — Гл. 1–3.

Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002.

Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. М., 1976.

Вайскопф Михаил. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.

Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997.

Планы практических занятий

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 1

Тема: Общество «Арзамас» и его место в литературной жизни 1810-х годов

Литература

1. История русской литературы: в 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 36—50.
2. «Арзамас». Сборник: в 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 5—28, 420—426.
3. Гиллельсон М.И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974. С. 38—73, 141—159.
4. Альтшуллер Марк. Беседа любителей русского слова: У истоков русского славянофильства. М., 2007. Введение, приложение 1. С. 11—62, 401—404.
5. Майофис Мария. Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815—1818 годов. М., 2008. Гл. 4. С. 208—244.

Задания

1. Проанализировать один из арзамасских протоколов.
2. Составить список всех арзамасцев с указанием их прозвища.
3. Законспектировать указанные в списке литературы источники (№ 1, 3).

План

1. Повод и причины рождения литературного общества «Арзамас».
2. Смысл полемики «Арзамаса» и «Беседы любителей русского слова».
3. Игровое начало и смеховая культура «Арзамаса».
4. Молодой Пушкин и арзамасское братство.
5. Историко-литературное значение «Арзамаса».

ТЕМЫ ДЛЯ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

1. Историко-литературное значение «Арзамаса».
2. Значение «Арзамаса» для творческого становления А.С. Пушкина

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 2

Тема: Особенности романтизма В.А. Жуковского

Литература

1. Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья 2-я (от слов «В Жуковском русская литература нашла своего почитателя в таинства романтизма средних веков...»). Любое издание.
2. Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975).
3. Иезуитова Р.В. «Эолова арфа» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. — С. 38—52.
4. Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 83—94, 139—157, 183—197, 207—216, 252—259 или Янушкевич А.С. В мире Жуковского. М., 2006. С. 91—107, 147—177, 206—222, 233—242, 283—291.
5. Истории русской литературы: в 4 т. Л., 1981. Т. 2.

Задания

1. Законспектировать указанную литературу.
2. Сделать письменный анализ одной из элегий («Сельское кладбище», «Вечер», «Славянка»).
3. Сделать письменный анализ баллады «Светлана».

План

1. В.Г. Белинский о романтизме Жуковского: в чем критик видел заслугу поэта перед русской литературой, каковы основные положения его оценки?

2. В чем своеобразие романтизма Жуковского: природа его лиризма, особенности поэтического слова.

3. Особенности элегий Жуковского: путь от «Сельского кладбища к «Вечеру» и «Славянке».

4. Место баллад в романтизме Жуковского. «Эолова арфа» как выражение характерных черт его поэзии.

5. Поэзия Жуковского 1815—1824 гг. Почему группу стихотворений этого периода можно назвать «эстетическими манифестами»? Подготовить целостный анализ стихотворений «Невыразимое» и «Море».

6. Творчество Жуковского 1830—1840 гг. «Камоэнс», «Унди-на» и «Одиссея» как опыты романтической эпопеи.

ТЕМЫ ДЛЯ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

1. Концепт «душа» в романтической лирике В.А. Жуковского.

2. Мотив судьбы в балладах Жуковского.

3. Эволюция элегического мира Жуковского (от «Сельского кладбища» к «Славянке»).

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 3

Тема: Поэзия К.Ф. Рылеева

Литература

1. Рылеев К.Ф. Думы. Серия «Литературные памятники». — М.: Наука, 1975. Статья Л.Г. Фризмана. С. 171—226.

2. Архипова А.В. К. Рылеев. «Я ль буду в роковое время...». // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 64—77.

Задания

1. Законспектировать указанную литературу.

2. Сделать анализ одной из дум Рылеева.

3. Собрать материал о полемике вокруг «Дум» Рылеева.

План

1. Общая характеристика лирики Рылеева и целостный анализ стихотворений «Я ль буду в роковое время...».

2. «Думы» Рылеева как художественное целое: их состав, композиция, жанровое своеобразие.

3. О соотношении думы, элегии и баллады: традиция Жуковского, портрет и пейзаж в «Думах». Проблема героя и принципы его изображения.

4. О характере историзма в «Думах». Карамзин, Немцевич и Рылеев. Своеобразие примечаний в «Думах». А.С. Пушкин о «Думах».

5. Поэмы Рылеева. Проблема героя, автора, местного колорита в поэме «Войнаровский». Особенности эволюции Рылеева.

ТЕМЫ ДЛЯ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

1. Слова-сигналы в декабристской поэзии.

2. Особенности пейзажа в «Думах» Рылеева.

3. Эволюция героя в поэме Рылеева «Войнаровский».

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 4

Тема: Басенное творчество И.А. Крылова

Литература

1. Степанов Н.Л. И.А. Крылов. Жизнь и творчество. М., 1958. С. 126—132, 205—257, 320—326, 349—453.

2. И.А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982.

3. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. С. 117—187.

Задания

1. Законспектировать указанную литературу.

2. Соберите отзывы современников о баснях Крылова (Жуковский, Пушкин, Вяземский, Гоголь и др.).

3. Прочитайте басни Крылова (10—15 на выбор), найдите в Лит. энциклопедии определение басни и выпишите его, сделайте анализ одной из басен.

План

1. Дайте фактическую картину басенного творчества Крылова (количество созданных басен, их классификация, интенсивность басенного творчества в отдельные годы, проблема ЭВОЛЮЦИИ).

2. В чем вы видите связь Крылова XVIII в. и Крылова-баснописца?

3. Определите суть «феномена Крылова». Почему Крылова называли «дедушкой Крыловым», «первым баснописцем России»?

4. Особенности сатиры Крылова в баснях.

5. Басня «Стрекоза и Муравей»: к проблеме новаторства Крылова: Эзоп, Лафонтен, Сумароков, Хемницер, Ю. Нелединский-Мелецкий. См.: Степанов Н.Л. Указ. соч. С. 320—326.

6. Особенности персонажа, манеры повествования, морали, языка и стиля басен Крылова.

ТЕМЫ ДЛЯ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

1. Проблема лирического героя-повествователя в баснях Крылова.

2. Звериный и человеческий персонаж в баснях Крылова.

3. Композиция басенных книг Крылова.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 5

Тема: Поэзия А.В. Кольцова

Литература

1. Скотов Н.Н. Поэзия Алексея Кольцова. — Л., 1977. или Скотов Н.Н. Кольцов. Серия «Жизнь замечательных людей». М., 1989. С. 53—111; 133—144.

2. Скатов Н.Н. А. Кольцов. «Лес» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1978. С. 135—146.

Задание

1. Законспектируйте указанные источники.
2. Прочитайте стихотворения «Песнь пахаря», «Размышления поселянина», «Не шуми ты, рожь», «Урожай», «Косарь», «Горькая доля», «Раздумье селянина», «Лес», «Первая песнь Лихача Кудрявича», «Хуторок», «Дума Сокола».
3. Сделайте анализ одного из стихотворений.
4. Выпишите описания природы в стихотворениях Кольцова|.

План

1. В каком смысле жизнь Кольцова — «комментарий его творчеству»?
2. Что характерно для «русских песен» Кольцова?
3. Герой лирики Кольцова. Как земледельческий труд, крестьянская жизнь отразились в его поэзии?
4. Природа и человек в поэзии Кольцова.
5. Музыка кольцовской лирики. Своеобразие стиха.
6. Жанр думы в творчестве Кольцова и дума «Лес».

ТЕМЫ ДЛЯ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

1. Место Кольцова в истории русской песни.
2. Роберт Бёрнс и Алексей Кольцов: опыт сравнительной характеристики.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 6

**Тема: Анализ одного лирического произведения
(«Элегия» А.С. Пушкина)**

Литература

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949. Т. 3. С. 228 и варианты к тексту.

2. Болдино. Осень. 1830. М., 1989. С. 36—38.
3. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 470—489.
4. Фридендер Г.М. А. Пушкин. Элегия («Безумных лет угасшее веселье...») // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 78—95.

Задание

1. Законспектируйте указанные источники.
2. Сравните канонический текст «Элегии» и его варианты. Прокомментируйте смысл пушкинских изменений.

План

1. Время и атмосфера создания «Элегии» А.С. Пушкина.
2. Место «Элегии» в лирике Болдинской осени 1830 года. «Элегия» и «Бесы».
3. Творческая история текста «Элегии» (варианты).
4. Жанровое своеобразие стихотворения: элегия как жанр и мироощущение.
5. Композиция стихотворения и развитие темы.
6. Стих и синтаксис, зеркальность образов и их лейтмотивность.

ТЕМЫ ДЛЯ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

1. Образ времени в «Элегии» Пушкина.
2. Жанр элегии в русской лирике и «Элегия» Пушкина.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 7

Тема: Лирика Пушкина периода скитаний (1826—1830)

Литература

1. Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л.: Просвещение, 1982. Гл. 5-я. С. 137—159.
2. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М.: Сов. писатель, 1967 (указ. страницы).

Задание

1. Законспектируйте указанную литературу.
2. Проанализируйте пять стихотворений на выбор.

Материал для анализа

Стихотворения «Стансы», «Зимняя дорога», «Пророк», «Во глубине сибирских руд». «Три ключа», «Арион», «Мордвинову», «Поэт», «19 октября 1827», «Талисман», «Воспоминание», «Дар напрасный, дар случайный», «Не пой, красавица, при мне», «Утопленник», «Анчар», «Цветок», «Поэт и толпа» («Чернь»), «На холмах Грузии лежит ночная мгла», «Жил на свете рыцарь бедный», «Дорожные жалобы», «Зимнее утро», «Я вас любил», «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Кавказ», «Обвал», «Делибаш», «Монастырь на Казбеке», «О, сколько нам открытий чудных...», «Поэту», «Мадонна».

План

1. Общая характеристика данного периода: биографические факты, общественно-историческая атмосфера, эстетическая позиция, круг общения, особенности лирики (1; 137–160; 2; 95–102).
2. Лирика 1826–1828 гг.: ее пафос, основные мотивы: верность декабристским идеалам, тема «поэт и царь», философские темы (2; 110–116, 121–180).
3. Стихотворения «Анчар» и «Цветок»: опыт целостного сравнительного анализа (2; 180–206).
4. Тема поэта и поэзии в лирике этого периода: ее новое содержание, драматизм. Стих. «Поэт». «Чернь», «Пророк», «Поэту» (2; 207–222, 436–443).
5. Основные мотивы лирики 1829–1830 гг.: кавказский цикл, любовная лирика, основные настроения (2; 354–373, 409–416).

ТЕМЫ ДЛЯ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

1. Лирика А.С. Пушкина периода скитаний как поэтическая система.
2. Особенности политематизма пушкинской лирики.

3. Философские проблемы пушкинской лирики этого периода.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 8

Тема: Опыт целостного анализа глав романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин»

Литература

1. Белинский В.Г. Статьи о Пушкине (статьи 8—9).
2. Долинина Н. Прочитаем «Онегина» вместе. (Любое издание).
3. Бродский Н.Л. Евгений Онегин. Роман А.С. Пушкина. М., 1950.
4. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. (Любое издание).
5. Набоков Владимир. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998.
6. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 26 — 105.
7. Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. Гл. I. С. 13—68.

Задание

1. Законспектировать указанные источники.
2. Сделать подробный анализ одной из глав романа по предложенному плану.
3. Сравнить 2—3 комментария у Н.Л. Бродского, Ю.М. Лотмана, В.В. Набокова.

План

1. Творческая история романа как ключ к пониманию его поэтики (время написания, процесс работы, особенности печатания).
2. Основные сюжетные ситуации романа и их культурно-бытовая основа.
3. Приемы характеристики героев (речь, портрет, круг чтения и т.д.).

4. Композиция глав (объем, строфическое деление, эпиграфы).
5. Природа, время и быт как выражение форм сознания и «космоса» романа.
6. Соотношение плана автора и плана героев. Образ читателя.
7. Стилль главы, природа онегинской строфы.
8. Особенности комментирования романа.

ТЕМЫ ДЛЯ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

1. Хронотоп романа «Евгений Онегин».
2. Сон Татьяны и его место в романе «Евгений Онегин».
3. Письма героев и их функция в романе.
4. История сожжения десятой главы романа.
5. О месте и значении «Путешествия Онегина».

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 9

Тема: Пародийно-сатирические поэмы М.Ю. Лермонтова

Литература

1. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. Статьи «Ирония», «Поэма», «Сашка», «Сказка для детей», «Тамбовская казначейша».

Задания

1. Законспектировать статьи из «Лермонтовской энциклопедии».
2. Дать подробный анализ одной из поэм.

План

1. Место пародийно-сатирических (иронических) поэм в творчестве Лермонтова.
2. Пушкинская традиция в поэмах Лермонтова.
3. Соотношение «Сашки» Полежаева и «Сашки» Лермонтова: проблема повествования.

4. Трагикомический подтекст «Тамбовской казначейши».
5. Эволюция демонического героя в «Сказке для детей».
6. Особенности повествования и авторской позиции в иронических поэмах Лермонтова

ТЕМЫ ДЛЯ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

1. Опыт сопоставительного анализа поэм «Граф Нулин» Пушкина и «Тамбовской казначейши» Лермонтова.
2. Особенности пейзажа в иронических поэмах Лермонтова.
3. Героини иронических поэм Лермонтова.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 10

Тема: Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон»

Литература

1. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. Статьи «Демон», «Демонизм». С. 130—138.
2. Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 213—448.
3. Логиновская Елена. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон». М., 1977.

Задание

1. Законспектировать указанную литературу.
2. Сравнить одну из редакций поэмы «Демон» с каноническим текстом.
3. Посмотреть иллюстрации М.А. Врубеля к поэме и дать их характеристику.

План

1. Образ Демона в мировой и русской литературе.
2. Творческая история поэмы и характер работы Лермонтова над ее текстом.
3. Процесс очеловечивания образа Демона. Его философско-психологическая природа.

4. Образ Тамары и его место в поэме.
5. «Демон» и русская общественно-философская мысль 1830—1840-х годов.
6. Особенности композиции и природа повествования.

ТЕМЫ ДЛЯ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

1. М.А. Врубель — иллюстратор поэмы Лермонтова «Демон».
2. «Демон» и «Мцыри» как лермонтовская антиномия.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 11

Тема: Петербургский текст Гоголя

Литература

1. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 236—387.
2. Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978. Гл. 3.
3. Маркович В. Петербургские повести Н.В. Гоголя. Л., 1989.
4. Дилакторская О.Г. Художественный мир петербургских повестей // Гоголь Н.В. Петербургские повести. Серия «Литературные памятники». СПб., 1995. С. 207—257.

Задания

1. Законспектировать рекомендованную литературу.
2. Сделать анализ одной из повестей.

План

1. Особенности «петербургского текста» Гоголя.
2. Проблема искусства и жизни в повести «Невский проспект».
3. Эстетическая проблематика повести «Портрет». Проблема двух редакций повести.
4. Особенности гоголевской фантастики и повесть «Нос».

5. Место «Записок сумасшедшего» в «Петербургских повестях».

6. Петербургские повести в 3-м томе Собрания сочинений Гоголя 1842 г. и повесть «Рим».

ТЕМЫ ДЛЯ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

1. Две редакции повести «Портрет»: эволюция гоголевских взглядов на искусство и художника.

2. Своеобразие цветописи в «Петербургских повестях».

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 12

**Тема: Книга Ю.М. Лотмана
«Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя»**

Литература

1. Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1982.

2. Егоров Б.Ф. Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. М., 1999. С. 168—190.

3. Сурат И., Бочаров С. Пушкин: Краткий очерк жизни и творчества. М., 2002.

Задание

1. Законспектировать указанную литературу.

2. Ответить на вопрос: каков смысл конспектирования, методика и характер работы с книгой.

План

1. Значение трудов Ю.М. Лотмана о Пушкине.

2. Прочитайте «Введение» и выделите из него мысль о Пушкине—«участнике и современнике Исторической Жизни».

3. Прочитайте гл. 1-ю «Годы юности» и акцентируйте следующие моменты:

а) Почему Ю.М. Лотман называет Пушкина «человеком без детства»?

б) Место Лицея в жизни и творчестве Пушкина.
в) Какое (место в жизни Пушкина занимала дружба и эволюция дружеских связей поэта (С. 25–27).

г) Каковы уроки Лицея и итога лицейской жизни

4. Выделите во время чтения 2-й гл. «Петербург, 1817– 1820» следующие положения:

а) Философия Дома в жизни Пушкина (С. 31–32).

б) Своеобразие петербургского периода (С. 33–42).

в) Пушкинское понимание Свободы и его отличие от декабристского.

г) Почему Ю.М. Лотман называет Пушкина «ищущим среди нашедших»?

5. После прочтения 3-й гл. «Юг. 1820–1824» ответьте на следующие вопросы:

а) Почему «романтическое жизнеощущение было в этот момент спасительно для Пушкина?

б) Как автор книги решает вопрос о соотношении Пушкина-поэта и Пушкина-человека? (С. 63–65).

в) Почему Ю.М. Лотман особенно подчеркивает в поведении поэта «чувство собственного достоинства»?

б) Определите основные положения 4-й гл. «В Михайловском. 1824–1826», особенно подчеркнув следующие мысли автора книги:

а) «...Пребывание в Михайловском в целом оказалось не только плодотворным для Пушкина-поэта, но и спасительно для него как человека». (С. 112).

б) «Пушкин всегда строил свою личную жизнь именно как личность поэта» (С. 117).

в) «Пушкин учился смотреть на мир глазами другого человека, менять точку зрения на окружающее и, самому меняясь, включаться в разнообразные жизненные ситуации» (С. 117).

г) Что изменилось в жизни и творчестве Пушкина в этот период?

7. После прочтения 6-й гл. «После ссылки 1826–1829» ответьте на следующие вопросы, используя текст книги:

а) В чем драматизм взаимоотношений Пушкина с Николаем I?

б) В чем своеобразие его взаимоотношений с новым поколением литераторов?

в) В каком направлении развивается философско-историческая мысль Пушкина в это время?

г) Почему данный период биографии поэта Ю.М. Лотман называется «переходным временем»?

8. Прочитайте 6-ю и 7-ю главы «1830-й -год» и «Болдинская осень» и ответьте на вопрос:

а) Что автор считает самым главным и важным в жизни и творчестве Пушкина именно в 1830-м году, почему он отводит разговору об этом небольшом временном отрезке две главы?

9. Акцентируйте в гл. 8-й «Новая жизнь» следующие моменты:

а) Что, по мнению Ю.М. Лотмана, означал «историзм» в собственном «жизнестроительстве» Пушкина? (С. 196).

б) Каковы следствия нового взгляда Пушкина на историю и человеческую жизнь вообще?

в) Почему, по словам автора, «краеугольным камнем пушкинской программы была личная независимость»?

10. Почему, анализируя драматизм пушкинской судьбы в гл. 9-й «Последние годы», Ю.М. Лотман утверждает: «Пушкин умирал не побежденным, а победителем»?

11. Как вы понимаете положения Ю.М. Лотмана о Пушкине как «гениальном мастере жизни», строителе собственной биографии?

12. Кратко резюмируйте: чем вам книга Ю.М. Лотмана была полезна и интересна? Что нового вы узнали о личности Пушкина?

13. Как вы можете определить методологические принципы исследования Ю.М. Лотмана?

ТЕМЫ ДЛЯ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

1. Идея жизнестроительства и сотворения личности в книге Ю.М. Лотмана.

2. Пушкинская концепция самостояния в книге Ю.М. Лотмана.

3. Две биографии Пушкина: книга Лотмана и «Пушкин. Краткий очерк жизни и творчества» И. Сурат и С. Бочарова.

ТЕМЫ КОЛЛОКВИУМОВ

1. Проблемы изучения русского романтизма.
2. Наука о Пушкине сегодня.
3. Русский исторический роман 1830-х годов (М.Н. Загоскин и И.И. Лажечников).
4. Русская повесть 1820—1830-х годов (А.А. Бестужев-Марлинский и В.Ф. Одоевский).
5. Поэзия А.И. Полежаева.

Вопросы для подготовки к экзаменам

1. Общественно-литературное движение 1800—1830-х годов.
2. «Беседа» и «Арзамас» как отражение литературной борьбы 1810-х годов.
3. Романтизм как литературное направление. Своеобразие русского романтизма.
4. Особенности романтизма В.А. Жуковского. Его жизнь и творчество до 1814 г.
5. Мир баллад Жуковского. «Эолова арфа» как символ поэзии Жуковского.
6. Творчество Жуковского 1815—1824 гг. Своеобразие его эстетических манифестов.
7. Путь Жуковского к эпосу. Жуковский как «гений перевода».
8. Особенности романтизма К.Н. Батюшкова. Его творческий путь.
9. Общая характеристика декабристской поэзии (проблема героя, историзма, жанрово-стилевое своеобразие).
10. Творческий путь К.Ф. Рылеева. «Думы» как идейно-художественное единство.
11. Своеобразие поэтов пушкинского круга (на материале творчества одного из поэтов).
12. Поэзия Е.А. Баратынского.
13. Басенное творчество И.А. Крылова: феномен Крылова.
14. Система образов и принципы их изображения в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».
15. Драматургическое новаторство Грибоедова в комедии «Горе от ума».
16. Личность А.С. Пушкина и особенности его биографии в трактовке Ю.М. Лотмана.
17. Лицейская лирика А.С. Пушкина.
18. Лирика Пушкина послелицейского петербургского периода (1817—1820 гг.).
19. Поэма «Руслан и Людмила»: традиция и новаторство.
20. Своеобразие романтизма Пушкина в лирике Южной ссылки.
21. Проблема героя и жанра в южных поэмах Пушкина.

22. Поэма «Цыганы» как этап творческой эволюции Пушкина.
23. Особенности пушкинской лирики периода Северной ссылки. Путь к «поэзии действительности».
24. Вопросы историзма в творчестве Пушкина 1820-х годов. Народ и личность в трагедии «Борис Годунов».
25. Драматургическое новаторство Пушкина в трагедии «Борис Годунов».
26. Место стихотворных повестей «Граф Нулин» и «Домик в Коломне» в творчестве Пушкина.
27. Тема Петра I в творчестве Пушкина 1820-х годов.
28. Пушкинская лирика периода скитаний (1826—1830).
29. Проблема положительного героя и принципы его изображения в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин».
30. Поэтика «романа в стихах»: своеобразие творческой истории, хронотопа, проблема автора, «онегинская строфа».
31. Лирика Болдинской осени 1830 года.
32. «Маленькие трагедии» как художественное единство.
33. «Повести Белкина» как прозаический цикл.
34. Сказки Пушкина: проблематика и поэтика, традиция и новаторство.
35. «Медный всадник»: проблематика и поэтика.
36. Проблема «героя века» и принципы его изображения в «Пиковой даме» Пушкина.
37. Проблема искусства и художника в «Египетских ночах» Пушкина.
38. Лирика Пушкина 1830-х годов.
39. Проблематика и мир героев «Капитанской дочки» Пушкина.
40. Жанровое своеобразие и формы повествования в «Капитанской дочке». Природа диалогизма Пушкина.
41. Особенности русской поэзии 1820—1830-х годов.
42. Поэзия А.И. Полежаева: жизнь и судьба.
43. Русская повесть 1830-х годов: ее разновидности и поэтика.
44. Русский исторический роман 1830-х годов.
45. Поэзия А.В. Кольцова и ее место в истории русской литературы.
46. Лирика М.Ю. Лермонтова: основные мотивы, проблема эволюции.

47. Ранние поэмы Лермонтова: от романтических поэм к сатирическим.
48. Поэма «Демон» Лермонтова и ее общественно-философское содержание.
49. Мцыри и Демон как выражение лермонтовской концепции личности.
50. Проблематика и поэтика драмы Лермонтова «Маскарад».
51. Общественно-философская проблематика романа Лермонтова «Герой нашего времени». В.Г. Белинский о романе.
52. Жанровое своеобразие и формы повествования в «Герое нашего времени». Своеобразие психологизма Лермонтова.
53. «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя как художественное единство.
54. Проблема идеала и действительности в сборнике Гоголя «Миргород».
55. «Петербургские повести» Гоголя как художественное единство. Место повести «Невский проспект» в цикле.
56. Проблема искусства в цикле «Петербургских повестей» и повесть «Портрет» как эстетический манифест Гоголя.
57. «Повесть Гоголя «Нос» и формы фантастического в «Петербургских повестях».
58. Проблема маленького человека в повестях Гоголя (принципы изображения героя в «Записках сумасшедшего» и «Шинели»).
59. Драматургическое новаторство Гоголя в комедии «Ревизор».
60. Жанровое своеобразие поэмы Гоголя «Мертвые души». Особенности сюжета и композиции.
61. Философия русского мира и проблема героя в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души».
62. Поздний Гоголь. Путь от второго тома «Мертвых душ» к «Выбранным местам из переписки с друзьями».

Синхронистические таблицы

ПОЭЗИЯ В.А. ЖУКОВСКОГО

№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биографические и творческие моменты	Количество стихотворений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
1.	Период нравственного самоусовершенствования и поэтического становления (Мишенское-Москва-Белев)	1796—1806 (14—19 лет)	Учеба в Московском университетском благородном пансионе. Дружба с братьями Тургеневыми, участие в Дружеском литературном обществе и публикация первых произведений в университетских изданиях. Переводы из Флориана и Коцебу. Сближение с Карамзиным. Перевод флориановой переделки «Дон Кишота» Сервантеса. Служба в Соляной конторе и отставка. Убийство Павла I. Возвращение на родину, в с. Мишенское Тульской губернии. Смерть Андрея Тургенева и публикация	Около 90	Майское утро. Добродетель. Могущество, слава и благоденствие России. Мир. Герой. Человек. Сельское кладбище. К поэзии. Опустевшая деревня. Моя тайна. Послание Элоизы к Абеляру. Песня («Когда я был любим»), Отрывок («О счастье дней моих! Куда, куда стремишься?..») Сафина ода. Вечер. Отрывок из Делилева Дифирамба на бессмертие души. Песнь барда над гробом славян-победителей. Басни. Руше к своей	Выработка поэтической философии «внутреннего человека» и форм его изображения. Освоение стетики «кладбищенской элегии». Разработка принципов лирической суггестии. Поиск новых форм лирического выражения в монологах различного жанрового содержания (послание, элегия, басня, песня, ода, элегия, мадригал и др.). Маски лирического героя в этих стихотворениях.

			повести «Вадим Новгородский» в его память. «Франклиновы» дневники и интенсивное самообразование. Белевское уединение, занятия с племянницами — сестрами Протасовыми		жене и детям из тюрьмы...Опять вы, птички, прилетели...	«Лирический взрыв» 1806 г. и его последствия. Активное освоение восклицательной и вопросительной эмфатики как путь к новой мелодике стиха. Формирование новой натурфилософии через прием оживотворения природы и нюансировки ее переходных, текучих состояний
2.	Путь к психологической лирике и рождение русской романтической баллады (Москва-Мишенское-Долбино)	1807—1814 (20—31)	Редактирование журнала «Вестник Европы». Драматическая любовь к Маше Протасовой. 14 апреля 1809 г. — рождение первой баллады «Людмила». Многочисленные прозаические переводы. Цикл критических статей, посвященных проблемам искусства. Планы исторической поэмы «Владимир». Смерть матери и М.Г. Буниной	Около 190	Баллады: Людмила. Кассандра. Пустынный. Адельстан. Светлана. Ивиковы журавли. Варвик. Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди. Алина и Альсим. Эльвина и Эдвин. Ахилл. Эолова арфа. Двенадцать	Утверждение романтической эстетики. Расширение сферы духовной жизни и внедрение концепта «души» в сферу лирического чувства. Формирование лиризма песенного типа. Рубрика «песни и романсы» в жанровом репертуаре. Баллады как «маленькие драмы»

№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биогра- фические и творческие моменты	Коли- чество стихо- творений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
			Попытка сватовства к М. Протасовой и отказ ее матери. Начало Отечественной войны 1812 г. и вступление в Московское ополчение. В составе резерва участие в Бородинском сражении. Служба при штабе Кутузова. Пребывание в военном госпитале в Вильне и возвращение в Муратово. Приезд А.Ф. Воейкова и его брак с Сашей Протасовой. Пребывание в имении А.П. Киреевской и Долбинская осень 1814 г.		спящих дев. Тоска по милом. К Нине. Мальвина. Роза, весенний цвет... Мой друг, хранитель-ангел мой... На смерть фельдмаршала графа Каменского. Плач Людмилы. К Филалету. Счастье. К Делию. Моя богиня. Путешественник. Песнь араба над могилою коня. Певец. Жалоба. Цветок. О милый друг! теперь с тобою радость... Элизium. К Батюшкову. Пиршество Александра, или Сила гармонии. Мечты. Пловец. Песня в веселый час. Певец во стане русских воинов. Вождю победителей. Узник к мотыльку, влетев	Нравственные проблемы личности и патриотические чувства в лирике Отечественной войны 1812 года. Расширение сферы «домашней поэзии» в лирике Долбинской осени 1814 г.

					шему в его темницу. К Ив. Ив. Дмитриеву. Путешествие жизни. Тургеневу, в ответ на его письмо. Эпимесид. Молитва Русского народа. К Воейкову (Добро пожаловать, певец...) Библия. Мотылек. Совесь. Смерть. Послания к кн. Вяземскому и В.Л. Пушкину. Любовная карусель... Императору Александру. Теон и Эсхин. Плач о Пиндаре.	
3.	Эпоха эстетических манифестов (Петербург-Павловск-Дерпт-Германия-Швейцария-Петербург)	1815–1824 (32–41)	Отъезд семейства Протасовых-Воейковых в Дерпт. Переезд в Петербург. Встреча с лицеистом Пушкиным. Участие в «Арзамасе». Выход в свет первого собрания сочинений (1815). Постоянные поездки в Дерпт. Замужество М.А. Протасовой. Жуковский становится учителем	Около 175	Пред судилище Миноса. Ареопагу. Старцу Эверсу. Славянка. Где фиалка, мой цветок?.. Воспоминание. Весеннее чувство. Верность до гроба. Овсяный кисель. Там небеса и воды ясны!.. Певец в Кремле. Сон. Песня бедняка. Счастье во	Утверждение романтической эстетики. Расширение сферы лирической рефлексии и насыщение поэзии эстетической проблематикой. Мотивы вдохновения, таинственного занавеса, невыразимого в стихотворениях этого периода. Про-

№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биогра- фические и творческие моменты	Коли- чество стихо- творений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
			русского языка великой княгини Александры Федоровны. Издание пяти выпусков альманаха «Für wenige. Для немногих» с переводами немецкой поэзии. Первое заграничное путешествие. Посещение дома Гете в Веймаре и знакомство с ним. Написание статей «Путешествие по Саксонской Швейцарии» и «Рафаэлева мадонна». Увлечение Байроном и перевод «Шильонского узника». Перевод «Орлеанской девы» Ш Смерть М.А. Протасовой-Мойер. Выход в свет второго собрания сочинений (1824)		сне. Три путника. Голос с того света. Арзамасские протоколы. К месяцу. Мечта. Утренняя звезда. К ней. Кто слез на хлеб свой не ронял. Утешение в слезах. Мина. Жалоба пастуха. Листок. Новая любовь — новая жизнь. Деревенский сторож в полночь. Тленность. Летний вечер. Горная дорога. Минувших дней очарование... Утешение. На кончину Ея Величества королевы Виртембергской. Павловские стихотворения. Невыразимое. Цвет завета. К портрету Гете. Жизнь. «Взошла заря. Дыханием	блема поэтического языка как основополагающая. Путь к внежанровому стихотворению. Размывание границ между оригинальным и переводным текстом. Идиллии как путь к «безыскусственной» поэзии. Эксперименты в области лиро-эпоса

					приятным...» Путешественник и поселянка. Близость весны. Подробный отчет о луне. Отымает наши радости... Лалла Рук. Явление поэзии в виде Лалла Рук. О милых спутниках, которые наш свет... Море. Ночь. 9 марта 1823. Ангел и Певец. Я Музу юную, бывало... Привидение. Таинственный посетитель. Мотылек и цветы. <u>Баллады</u> : Рыцарь Тогенбург. Рыбак. Лесной царь. Граф Гапсбургский. Узник. Мщение. Три песни. Гаральд. Замок Смальгольм	
4.	Путь к эпосу и стихотворной повести (Петербург, Швейцария, путешествие с наследником по	1825—1840 (42—57)	Восстание декабристов и его осмысление. Назначение наставником великого князя Александра Николаевича. Активная педагогическая деятель-	Около 120	Был у меня товарищ... На мир с Персией. У гроба Государыни Императрицы Марии Федоровны. Видение.	Размышления о «повествовательной поэзии». Сближение жанров баллады, сказки и стихотворной поэзии. Образ

№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биографические и творческие моменты	Количество стихотворений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
	России и Западной Европе, Москва, Петербург)		ность и жизнь при дворе. Отъезд на лечение в Швейцарию. Смерть Карамзина. Жизнь в Дрездене с братьями Тургеневыми. Пребывание в Париже и смерть С.И. Тургенева.хлопоты о Н.И. Тургеневе. Журнал «Собиратель». Смерть А.А. Воейковой. Знакомство с Гоголем. Жизнь в Царском с Селе рядом с Пушкиным. Польские события и отклик на них. Письма Николаю I и Бенкен дорфу в защиту журнала И.В. Киреевского «Европеец». Второе заграничное путешествие. Написание гимна России «Боже, Царя храни!..» Участие в пушкинском «Современнике». Дуэль Пушкина с Дантесом и участие в ней Жуков-		Умирующий лебедь. Звезда и комета. Смертный и боги. Номер. Звезды небес. Приход весны. Замок на берегу моря. Детский остров. Пери. Песнь бедуинки. Старая песня на новый лад. Русская слава. К Ив. Ив. Дмитриеву. Орел и голубка. Народные песни. Ночной смотр. <Из альбома, подаренного графине Ростопчиной>. К своему портрету. Предсказание. Stabat mater. В Сардамском домике. Сельское кладбище (Второй перевод из Грея. 1839). Бородинская годовщина. Молитвой нашей Бог смягчил. <Елиза-	вымышленного повествователя в «дедушкиных рассказах». Эксперименты с белым пятистопным ямбом и сказовым гекзаметром. Стихотворные переложения произведений западноевропейской прозы. Увеличение философского начала в балладах

			ского. Разбор рукописей Пушкина и издание его посмертных сочинений. Путешествие с наследником по России и помщью ссыльным декабристам. Участие в освобождении Т.Г. Шевченко из крепостной неволи. Стихотворная повесть «Ундина». Третье заграничное путешествие. Драматическая повесть «Камозэнс». Участие в Бородинском празднике. Помолвка с Елизаветой Рейтерн. Прощание с близкими перед отъездом за границу. Выход двумя изданиями «Баллад и повестей»		вете Рейтерн>. <u>Баллады</u> : Торжество победителей. Кубок. Поликратов перстень. Жалоба Цереры. Дюника. Суд божий над епископом. Алонзо. Ленора. Покаяние. Королева Урака и пять мучеников. Роланд оруженосец. Плавание Карла Великого. Рыцарь Роллон. Старый рыцарь. Братоубийца. Уллин и его дочь. Элевзинский праздник	
5.	Поздний Жуковский: эпос народов мира (Петербург, Дюссельдорф, Франкфурт-на-Майне-Баден-Баден)	1841—1852 (58—69)	Отъезд из России. Женитьба на Елизавете Рейтерн и переселение в Германию. Стремление возвратиться в Россию и невозможность это сделать по семейным обстоятельствам. Рождение двух детей: дочери Александра и сына Павла. Революция 1848 г. и ее	Около 20	Друг мой, жизни смысл терпенье... 1-ое июля 1842. Завидую портрету моему!.. К русскому великану. Птичка. Котик и козлик. Жаворонок. Мальчик с пальчик. Царскосельский лебедь. Четыре сына Франции. Розы	Эксперименты в области стихотворного эпоса. Количественное уменьшение лирических стихотворений. Безрифменная поэзия и гекзаметрические опыты

№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биогра- фические и творческие моменты	Коли- чество стихо- творений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
			осмысление в статьях и письмах. Сказки и стихотворные повести (Маттео Фальконе. Капитан Бопп. Выбор креста. Тюльпанное дерево. Кот в сапогах. Сказка о Иване-царевиче и Сером Волке и др.). Эпос народов мира (Наль и Дамянти. Рустем и Зораб. Одиссея). Работа над повестью «Странствующий жид»). Постоянное общение с Гоголем. Подготовка книги прозы «Мысли и замечания» и ее цензурный запрет. Переложение «Нового завета». Замысел перевода гомеровской «Илиады». Выход в свет четвертого и пятого (т. I-IX) собрания сочинений. Смерть в Баден-Бадене и перезахоронение в Александро-Невской лавре Петербурга			

ПОЭЗИЯ К.Н. БАТЮШКОВА

№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биографические и творческие моменты	Количество стихотворений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
1.	Период самоопределения (Петербург, Нарва, Рига, Гейдельберг, Даниловское, Хантоново, Финляндия, Петербург, Хантоново, Москва)	1805—1809 (18—22)	Письмоводитель в канцелярии Н.А. Татищева, затем сотенный начальник в Петербургском милиционном батальоне. Антинаполеоновские войны. Участие в прусском походе. Ранение в сражении при Гейдельберге. Участие в военном походе в Финляндию. Дружба с И.А. Петиным. Выход в отставку. Жизнь в Хантонове. Смерть М.Н. Муравьева, дяди и духовного наставника. По приглашению Е.Ф. Муравьевой приезжает в Москву. Первое выступление в печати. Знакомство с петербургскими литераторами (Н.П. Брусилов, И.М. Муравьев-Апостол,	Около 25	Послание к стихам моим. Мечта (первая редакция). Бог. Элегия (“Как счастье медленно проходит...») Послание Хлое. Перевод 1-й сатиры Боало. К Филисе. Послание к Н.И. Гнедичу. На смерть И.П. Пнина. Совет друзьям. К Тассу. Воспоминание. Видение на берегах Леты. Выздоровление. Тибуллова элегия III. Сон могольца	Уроки М.Н. Муравьева, связанные с освоением наследия античной культуры Гораций, Тибулл). Интерес к произведениям французской (Буало, Вольтер, Лафонтен, Грессе) и итальянской (Тассо) поэзии. Освоение малых поэтических форм (эпиграмма, эпитафия, мадригал, басня, отрывок). Полемический подтекст «Видения на берегах Леты» и его историко-литературный смысл. Синтез элегических и эпикурейских настроений. Культ мечты и ее

№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биографические и творческие моменты	Количество стихотворений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
			Н.И. Гнедич, А.Ф. Мерзляков и др.). Первые прозаические опыты (Отрывок из писем русского офицера в Финляндии. Похвальное слово сну)			связь с эстетической позицией
2.	Создание направления «легкой поэзии» и формирование «маленькой философии» (Москва, Петербург, Хантоново, Германия, Франция, Петербург)	1810—1814 (23—27)	Жизнь в Москве в доме Е.Ф. Муравьевой. Безрезультатные хлопоты о гражданской службе. Болезнь. Петербургская жизнь и принятие в Вольное общество. Служба в Публичной библиотеке. Хантоновское уединение 1811 г. Поступление на военную службу. Отечественная война 1812 года. Участие в походах русской армией за границы. Адьютант генерала Н.Н. Раевского. Переход через Рейн и участие в боевых действиях на территории Франции	Около 40	Счастливцев. Радость. Источник. Из Антологии. На смерть Лауры. Вечер. Элизий. Мадагаскарская песня. Скальд. Филомела и Прогна. Переход русских войск через Неман. На развалинах замка в Швеции. Элегия из Тибулла. Привидение. Тень друга. Судьба Одиссея. К Дашкову. Пленный. Мои пенаты. К Жуковскому. К Петину. Послание И.М. Муравьеву-Апостолу.	Полисемантическое наполнение понятия «легкой поэзии», связанное с выработкой новой жанровой и стилистической системы. Требование «возможного совершенства, чистоты, выражения, стройности в слоге, гибкости, плавности», «истины в чувствах и сохранения строжайшего приличия во всех отношениях». Предвосхищение основных принципов «школы гармо-

			Посещение замка Сирей. Вступление в Париж. Пребывание в Лондоне и Швеции. Возвращение в Петербург. Работа по изданию сочинений М.Н. Муравьева. Знакомство с Жуковским, Карамзиным, Вяземским, В.Л. Пушкиным и др. Участие в заседаниях Вольного общества. Вместе с А.Е. Измайловым пишет сатиру «Певец, или Певцы в Беседе славенороссов». Публикует сочинения в прозе: «Письмо к И.М. Муравьеву-Апостолу. О сочинениях Муравьева», «Прогулка в Академию Художеств»		Вакханка. Сон воина. Разлука. Ложный страх. Любовь в челноке. Надпись на гробе пастушки	нической точности». Протвопоставление «легкой поэзии» одической поэтике. Утверждение понятия «людскости», связанного с общественной ролью поэзии, которая должна быть «ясным и верным его [общества] зеркалом». Особенности «петраркизма» и расширение элегического пространства поэзии. «Маленькая философия» и идеология «моих пенатов» как выражение свободы поэтического творчества. Выработка языка батальной поэзии. Настроения разочарования в «маленькой философии» и поэзии гедонизма. Эволюция образа лирического героя.

№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биографические и творческие моменты	Количество стихотворений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
3.	Этап «поэзии раздумий» (Петербург, Хантоново, Каменец-Подольский, Москва, Петербург)	1815—1817 (28—30)	Болезнь, сильное нервное расстройство. Служба в Каменец-Подольском. Безуспешные хлопоты о переводе в гвардию. Выход в отставку. Подготовка к печати стихотворного тома «Опытов в стихах и прозе». Назначен почетным библиотекарем Публичной библиотеки. Смерть отца. Участие в «Арзамасе» (прозвище «Ахилл»). Избрание в «Общество любителей российской словесности», где была прочитана «Речь в влиянии легкой поэзии на язык». Подготовка к печати и издание «Опытов в стихах и прозе». Публикация в «Вестнике Европы» и «Сыне Отечества» цикла статей на эстетические	Около 35	Странствователь и домосед. Гезиод и Омир — соперники. Умирающий Тасс. Воспоминания. Мщение. Мой гений. Пробуждение. Разлука. Таврида. Последняя весна. К другу. Песнь Гаральда Смелого. Послание к Тургеневу. К портрету Жуковского. Переход через Рейн. К Никите. Мечта (окончательная редакция)	Пересмотр прежней жизненной философии и эстетической позиции, связанной с традицией «легкой поэзии». Укрупнение жанров поэзии, путь к «эпической элегии». Проблема взаимоотношения поэзии и прозы и ее отражение в «Опытах в стихах и прозе». Тема трагической судьбы поэта и ее автопсихологичский подтекст

			темы. (Нечто о поэте и поэзии», «О характере Ломоносова», «Ариост и Тасс», «Нечто о морали, основанной на философии и религии» и др.			
4.	Период «открытых горизонтов» (Петербург, Москва, Одесса, Рим, Неаполь, Дрезден, Зонненштейн, Пятигорск, Симферополь, Петербург)	1818—1824 (31—37)	Хлопоты о вступлении в дипломатическую службу. Поездка в Крым «с целью отыскания рукописей и остатков русских и греческих памятников». Жизнь в Одессе. Пожалован чин надворного советника. Причисление к неаполитанской миссии. Отъезд в Рим. Встреча с русскими художниками. Неаполитанская жизнь. Нарастание депрессии. Прошение об увольнении со службы. Уничтожение произведений, написанных в Италии и Германии. Пребывание в Дрездене. Поездка на Кавказские минеральные воды. Признаки душевной болезни	Около 30	Из греческой антологии. К творцу «Истории государства Российского». Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы... Есть наслаждение и в дикости лесов... Надпись для гробницы дочери Мальшевой. Подражание Ариосту. Подражания древним. Жуковский, время всё проглотит... Ты заешь, что изрек...	Отражение духовного кризиса поэта в его лирике. Разработка антологических мотивов и форм, связанных с совершенством с изобразительности, развитием стихотворного слога. Предвосхищение новых образов и тем

№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биогра- фические и творческие моменты	Коли- чество стихо- творений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
			Переезд в Симферополь. Сожжение библиотеки и покушения на самоубий- ство. Возвращение в Петербург. Помещение в психиатрическую ле- чебницу в Зонненштейн (Саксония). Возвращение в Россию. Перевезен из Москвы в Вологду, где живет у родственников до смерти (7 июля 1855 г.).			

ПОЭЗИЯ А.С. ПУШКИНА						
№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биографические и творческие моменты	Количество стихотворений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
1.	Лицейская лирика (Царское Село)	1813—1817 (14—18 лет)	Учеба в Лицее (1811—1817) и атмосфера лицейского братства. Отечественная война 1812 г. и общение с участниками заграничных походов. Знакомство с Карамзиным, Жуковским и Вяземским. Выпускной экзамен и благословение Державина. Первая журнальная публикация («К другу стихотворцу» // Вестник Европы. 1814. № 13)	Около 130	К Наталье. Монах. К другу стихотворцу. Кольна. Эвлега. Осгар. Рассудок и любовь. Казак. Опытность. Пирующие студенты. Бова. К Батюшкову. Леда. Городок. Вода и вино. Лицинию. Наполеон на Эльбе. К Пущину. К Галичу. К Дельвигу. Тень Фонвизина. Гроб Анакреона. Послание к Юдину. К Жуковскому. Разлука. Певец. Я видел смерть... К Каверину. Безверие. Товарищам. Воспоминания в Царском Селе	Период идейного и поэтического становления. Учеба у Державина, Батюшкова, Жуковского, представителей французской «легкой поэзии». Поиск собственного стиля. Условное поэтическое восприятие жизни сменяется постепенной связью с историческими и биографическими событиями. Сочетание философии мгновенных радостей и наслаждений с мотивами грусти и разочарования. Стилизованный образ лирического героя

№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биографические и творческие моменты	Количество стихотворений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
						Разнообразие тем, поэтических жанров и стилей. Пробуждение вольнолюбивых настроений и тема лицейского братства.
2.	Послелицейская петербургская лирика	Начало июня 1817 — начало мая 1820 (18—21)	Служба в Коллегии иностранных дел. Две поездки в Михайловское. Участие в «Арзамасе» (прозвище Сверчок), «Вольном Обществе любителей словесности, «Зеленой лампе». Интенсивная светская жизнь и увлечение театром. Общение с Чаадаевым, братьями Тургеневым, Карамзиным и Жуковским. Написание поэмы «Руслан и Людмила». Жуковский дарит ему свой портрет с надписью «Победителю ученику от побежденного учителя». Дело о политических стихотворениях и ссылка	Около 105	Вольность. Выздоровление Жуковскому. К портрету Жуковского. Мечтателю. Сказки: Noël. К Чаадаеву. Дорида. Деревня. Домовому. Уединение. Веселый час. Царское Село. Мне бой знаком... Послание к А.И. Тургеневу. Ты и я. К портрету Чаадаева. Эпиграммы на Аракчеева, Каченовского и др.	Поэтическая летопись петербургской жизни преддекабристской поры, своеобразный лирический дневник. Метод мгновенных лирических фотографий в посланиях. Черты современника в авторском облике. Две его ипостаси: образ пресыщенного жизнью светского человека и критически мыслящего молодого человека-свободолюбца. Лирические наброски к «Евгению Онегину».

			Активизация вольно-любивых настроений и оригинальное понимание свободы. Образ «ищущего среди нашедших». Синтез ораторского, одического, сатирического и элегического стилей как путь к обогащению языка свободолубивой лирики. Вхождение лирики Пушкина в русское общественное сознание.			
3.	Лирика Южной ссылки (Крым-Кавказ-Кишинев-Одесса)	Май 1820-июль 1824 (21–25)	Распространение декабристской идеологии и активизация революционных настроений в Европе. Увлечение греческой темой и Байроном. Путешествие с семьей Раевских, посещение Бахчисарая, Гурзуфа, молдавские впечатления и странствия с цыганами. Конфликт с одесским губернатором графом Воронцовым. Любовные увлечения (Амалия Ризнич, Елизавета Воронцова). Создание	Около 125	Погасло дневное светило... Мне вас не жаль, года весны моей... Дочери Карагеоргия. Черная шаль. Нереида. Редеет облаков летучая гряда... Земля и море. Я пережил свои желанья... Кинжал. К моей чернильнице. Чаадаеву. Гроб юноши. Наполеон. «Гречанка верная! не плачь... К Овидию. Чиновник и поэт. Песнь о вещем	Максимальное приближение к эстетике романтизма. Экзотика юга, цыганская и кавказская тема, байронизм, греческая тема, образ добровольного изгнанника как составные элементы лирики южной ссылки. Антологическая лирика, путь к пластике и гармонии. Расширение диапазона лирики и путь

№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биографические и творческие моменты	Количество стихотворений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
	цикла южных поэм. Начало работы над «Евгением Онегиным» (I—II гл.).				Олеге. Таврида. Гречанке. В.Ф. Раевскому. Послание к цензору. Узник. Птичка. Кто, волны вас остановил... Ночь. Демон. Свободы сеятель пустынный. Телега жизни	к лиро-эпосу. Тема героя века и путь к новым воззрениям на мир. «Дух отрицания и сомнения», демонизм как выражение наметившегося кризиса романтического мирозерцания
4.	Лирика Северной ссылки (Михайловское)	Август 1824 — август 1826 (25—27)	Восстание декабристов и его осмысление. Одиночество ссылного и духовный кризис. Приезд Пущина и Дельвига. Чтение комедии Грибоедова «Горе от ума». Встреча с А.П. Керн. Углубленный интерес к русской истории. Чтение X и XI томов «Истории государства Российского» Карамзина и написание трагедии «Борис Годунов». Окончание поэмы «Цыганы».	Около 110	Разговор книгопродавца с поэтом. К морю. Фонтану Бахчисарайского дворца. Виноград. Ночной зефир. Ненастный день потух. Подрпжпние Корану. Чаадаеву. Аквилон. Сожженное письмо. Жив, жив, курилка. Желание славы. Храни меня, мой талисман. Андрей Шенья. Я помню чудное мгновенье.	Прощание с югом и романтизмом. Утверждение и развитие реалистических начал в лирике. Новое отношение к поэтическому творчеству и восприятие всего богатства объективного мира. Поэтизация обыкновенного. Лиризм деревенского изгнания как импульс к историческим обоб-

			Создание стихотворной повести «Граф Нулин». Работа на III—VI главами «Евгения Онегина»		Если жизнь тебя обманет. Вакхическая песня. 19 октября. Движение. Всё в жертву памяти твоей. Второе послание цензору. Сцена из Фауста. Зимний вечер. В крови горит огонь желанья. Песни о Стеньке Разине. Признание. Пророк. К няне.	щениям. Проблема личности и истории. Формирование идей протезизма. Философские обобщения в любовной и пейзажной лирике. Синтез настроений и путь к внежанровому стихотворению
5.	Лирика периода скитаний (Москва- Петербург- Михайловское- Малинники- Кавказ-Арзрум- Астафьево)	Начало сентября 1826 — август 1830	Возвращение из ссылки и встреча в Кремле с Николаем I. Секретный надзор. Память о декабристах. Сближение с любомудрами и участие в журнале «Московский вестник». Участие в «Литературной газете». Отсутствие собственного дома и скитания. Встреча с Н.Н. Гончаровой и помолвка. Бегство в действующую армию на Кавказ. Работа над романом «Арап Петра	Около 150	К Пущину. Стансы. Зимняя дорога. Во глубине сибирских руд. Три ключа. Арион. Мордвинову. Поэт. 19 октября 1827. Друзьям. Воспоминание. Дар напрасный, дар случайный. Не пой, красавица. Предчувствие. Утопленник. Рифма, звучная подруга. Ворон к ворону летит. Приметы.	Верность декабристским идеалам. Проблема поэт и царь. Философское осмысление проблем бытия. Эстетическая программность, связанная с темой поэта и толпы. Утверждение свободы поэтического творчества. Мир образов народной поэзии. Глубокое осмысление исто-

№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биографические и творческие моменты	Количество стихотворений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
			Великого». Написание поэмы «Полтава». VII—VIII главы «Евгения Онегина»		Город пышный, город бедный. Анчар. Цветок. Поэт и толпа. На холмах Грузии. Калмычке. Жил на свете рыцарь бедный. Дорожные жалобы. Зимнее утро. Я вас любил. Брожу ли я вдоль улиц шумных. Кавказ. Обвал. Делибаш. Монастырь на Казбеке. Зорю бьют. О, сколько нам открытий чудных... К вельможе. Что в имени тебе моем. Сонет. Новоселье. Поэту. Мадонна	рических событий в свете современности. Путь к циклизации лирики
6.	Лирика Болдинской осени (Болдино Нижегородской губернии)	3 сентября — 28 ноября 1830 (31 год)	Поездка в Болдино по имущественным делам и холерный карантин. Звездный час поэта. Создание «Повестей Белкина», «Маленьких трагедий,	Около 30	Бесы. Элегия. Труд. Ответ анониму. Царскосельская статуя. Румяный критик мой. Прощание. Паж, или Пятнадцатый год. Я	Активное утверждение поэзии действительности и ярко выраженное полемическое начало. Синтез настроений и

			«Домика в Ко ломне», Истории села Горюхина», «Сказки о попе и его ра- ботнике Балде». Заверше- ние работы над «Евгением Онегиным». Сожжение десятой главы романа		здесь, Инезилья. Рифма. Отрок. Моя родословная. Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы. В начале жизни школу помню я... Герой. Для берегов отчизны дальной... Цыганы	острота социально- философских обобщений. Воз- растание удельного веса стихотворений философского содер- жания. Сближение поэзии и прозы, диа- логизация лирики
7.	Лирика 1830-х годов (Петербург, Болдино, Орен- бург, Москва, Петербург, Михай- ловское)	Декабрь 1830 — январь 1837 (31—37)	Обострение отношений с властью. Цензурные и имущественные затруд- нения. Женитьба на Н.Н. Гончаровой. Рождение четверых детей. Вто- рая Болдинская осень 1833 г. Путешествие по пугачевским местам, работа в архивах. От «Истории пугачевского бунта» к «Капитанской дочке». Издание журнала «Современник». Напи- сание «Пиковой дамы», «Египетских ночей», «Медного всадника», сказок. Многочисленные замыслы. Трагическая дуэль с Дантесом	Около 100	Клеветникам России. Бородинская годов- щина. Эхо. Чем чаще празднует лицей... И дале мы пошли... Красавица. Подража- ния древним. Будрыс и его сыновья. Воевода. Осень. Не дай мне бог сойти с ума. Пора, мой друг, пора!.. Он между нами жил... Песни западных славян. Полководец. Туча. Из А. Шенье. Странник. Вновь я посетил... Я думал, сердце поза- было... На выздоров- ление Лукулла	Поэзия действитель- ности. Философия самостояния. Воз- растание количества стихотворений без названий как от- ражение многопла- новости содержания. Тематическое и жан- ровое многообразие. Поэтика закончен- ной незаконченности и жанр «отрывка». Трагизм пушкинско- го мировосприятия и жизнеутверждающее начало. Богатство эмоциональной гам- мы. Формирование подлинно нацио-

№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биогра- фические и творческие моменты	Коли- чество стихо- творений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
			и смерть поэта. Похороны в Святогорском монасты- ре с. Михайловского		Мирская власть. Пир Петра Великого. Из Пиндемонти. отцы пустынники и жены непорочны. Когда за городом, задумчив, я брожу. Я памятник себе воздвиг не- рукотворный. Была пора: наш праздник молодой	нальной поэзии. Протеизм пушкин- ской лирики

ПОЭЗИЯ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биографические и творческие моменты	Количество стихотворений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
1.	Ранняя лирика (Москва, Середниково)	1828—1832 (14—18)	Отзвуки декабристского восстания. Французская революция 1830 г. Учеба в Московском университетском пансионе и на нравственно-политическом отделении Московского университета. Тарханско-кавказские впечатления и московская жизнь. Конфликт бабушки и отца. Юношеские любовные увлечения (Е.А. Сушкова, Н.Ф. Иванова)	Около 300	Веселый час. Русская мелодия. Наполеон («Где бьет волна о брег высокой»). Грузинская песня. Мой демон. Баллада. Молитва. Один среди людского шума. Н.Ф. И...вой. Ночь I. Ночь II. Одиночество. Еврейская мелодия. Кавказу. 1830. Майя. 16 число. Предсказание. 1830 год. Июль 15-го. Песнь барда. 10 июля. (1830). Благодарю! Чума в Саратове. 1831-го января. 1831-го июня 11 дня. Завещание. Желание. Чаша жизни. Небо и звезды. Ангел. Ужасная судьба отца	Поэзия самоуглубления и трагического одиночества как отражение эпохи 1830-х гг., «эпохи безвременья». Уроки Жуковского в расширении странства духовной жизни. Идея личности как доминанта проблематики лермонтовской лирики. Лейтмотивность лирики и максимализм образа лирического героя. Трансформация поэтических штампов через единство лирического сознания. Байрон и Наполеон в творческом сознании

№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биогра- фические и творческие моменты	Коли- чество стихо- творений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
					и сына... Из Паткуля. Подражание Байрону. Арфа. Пир Асмодея. Звуки. Поле Бородин- на. Смерть. Стансы («Мне любить до могилы творцом суж- дено»). Земля и небо. Из Андрея Шенье. Сосед. Мой демон. К* («Я не унижусь пред тобою...»). Нет, я не Байрон, я другой... Я жить хочу! хочу печали... Желанье. Два великана. Парус. Русалка	поэта. Астральные и богоборческие мо- тивы, демонические настроения, гамле- товские вопросы. Отход от традиции «школы гармониче- ской точности». Датировки в за- главиях как отра- жение исповедаль- ности и глубинной связью с эпохой. Стихотворения как фрагменты лири- ческого дневника. Монолог-исповедь как излюбленный жанр. Антиномич- ность поэтического мышления. Роман- тическое мирозер- цание и формы его выражения

2.	Лирика переходного периода (Петербург, Москва, Тарханы, Царское Село)	1833—1836 (19—22)	Учеба в петербургской Школе юнкеров. Юнкерские поэмы «Гошпиталь», «Петергофский праздник», «Уланша». Произведен в корнеты л.-гв. Гусарского полка. Разрыв с Е.А. Сушковой. Работа над романом «Вадим» из времен Пугачева. Публикация в журнале «Библиотека для чтения» поэмы «Хаджи Абрек». Драма «Маскарад» и ее цензурная судьба. Работа над драмой «Два брата» и романом «Княгиня Лиговская»	10—15	Юнкерская молитва. На серебряные шпоры... В рядах стояли безмолвной толпой... Опять народные витии... Умиравший гладиатор. Еврейская мелодия (Из Байрона). В альбом (Из Байрона). «Великий муж! Здесь нет награды...»	Переход от монологической к ролевой лирике. Снижение романтических тем и образов в юнкерской лирике. Освоение пространства реального быта и ирогической интонации. Активизация лиро-эпических форм, интерес к драматургии и прозе как тенденция, связанная с расширением лирического репертуара
3.	Зрелая лирика (Петербург, Москва, Ставрополь, Пятигорск, Тамань, Тифлис, Владикавказ, Москва, Петербург, Москва, Ставрополь, Пятигорск, Петербург, Пятигорск)	1837—1841 (23—27)	Гибель Пушкина. Эпоха безвременья. Дело «О неопозволительных стихах...» («Смерть поэта») и заключение под арест. Ссылка на Кавказ. Участие в смотре Нижегородского полка под Тифлисом. Странствия по Кавказу и Закавказью. Возвращение в Петербург	Около 90	Смерть поэта. Бородино. Ветка Палестины. Узник. Сосед. Когда волнуется желтеющая нива. Кинжал. Гляжу на будущность с боязнью... Как небеса, твой взор блисает... Дума. Казачья колыбельная песня. поэт. Не верь	Выход Лермонтова в большое пространство русской поэзии. «Смерть поэта» как поведенческий текст и акт самосознания. Философия нового времени в «Думе». Ощущение своей поэтической миссии после гибели

№	Общее определение периода	Хронология и возраст поэта	Исторические, биографические и творческие моменты	Количество стихотворений	Программные стихотворения	Характерные особенности поэтики
			Перевод в л.-гв. Гродненский гусарский полк. Возвращение в Петербург. Знакомство с семейством Карамзиных. Общение с Жуковским, Вяземским, А.И. Тургеневым, В.Ф. Одоевским, Белинским. Участие в «Кружке шестнадцати». Дуэль с Барантом. Перевод в Тенгинский пехотный полк и отъезд на Кавказ. Участие в военных действиях, в том числе при р. Валерик. Приезд в Петербург.хлопоты Жуковского о прощении поэта. Возвращение в Пятигорск. Дуэль с Н.С. Мартыновым и гибель. Создание «Песни... про купца Калашникова». Поэма «Тамбовская казначейша». Работа		себе. Три пальмы. Молитва («В минуту жизни трудную...»). Дары Терека. Памяти А.И. О<доевско>го. Как часто пестрою толпою окружен... И скучно, и грустно... Есть речи — значенье... Журналист, читатель и писатель. Воздушный корабль. Соседка. Пленный рыцарь. Отчего. Благодарность. Из Гете. Ребенку. К портрету. Тучи. Я к вам пишу случайно; право... Завещание. Оправдание. Родина. На севере диком стоит одиноко... Любовь мертвеца. Последнее новоселье. Договор. Прощай, немытая	Пушкина. Интенсивность поэтического развития. Движение от отвлеченно-романтического принципа к конкретному социально-психологическому изображению духовной жизни. Расширение тематического репертуара поэзии. Острота общественно-философской и эстетической проблематики. Проблема «героя нашего времени» в лирике. Прозиметрический потенциал лирики. Место «ролевой лирики» и ее связь с национальным содержанием. Образ

			над поэмами «Демон» и «Мцыри». Выход двумя изданиями романа «Герой нашего времени» и сборника «Стихотворения М. Лермонтова»		Россия. Утес. Спор. Они любили друг друга так долго и нежно... Тамара. Свиданье. Листок. Выхожу один я на дорогу... Морская царевна. Пророк. Нет, не тебя так пылко я люблю...	героя из народа в патриотической и батальной лирике. Синтез поэзии мысли и лирики напряженного, максималистского чувства. Преодоление пушкинского поэтического канона. Поэзия трагических контрастов, рефлексии и острых конфликтов. Идеи экзистенциальной философии и их реализация в мотивах и образах одиночества и демонизма. Путь к внежанровому стихотворению

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Особенности литературного движения 1800—1830-х годов	9
Русский Ренессанс (9). Исторический контекст русской культуры (14). Диалог культур (17). Новый человеческий тип как герой времени (18). Философская картина мира (21). Золотой век русской поэзии и пушкинская эпоха (27)	
Литературная жизнь и литературная борьба 1800—1830-х годов	30
Проблема литературного языка и нового мышления (30). «Беседа любителей русского слова» и «Арзамас» (33). Журнальный контекст эпохи (40)	
Романтизм как художественный метод и литературное направление	49
Историко-философские основы романтизма (49). Особенности романтического отрицания (51). Проблема романтического героя (52). Романтический историзм (55). Романтическое мифотворчество (59). Своеобразие романтических хронотопов (62). Музыка как царица романтического искусства (69). Развитие русского романтизма (71)	
Поэзия В.А. Жуковского (1783—1852)	76
Личность Жуковского. Начало его поэтической деятельности (76). Жанровые поиски 1806—1814 гг. «Певец во стане русских воинов» (82). Баллады Жуковского 1808—1814 гг. как художественная система (87). Эпоха романтических манифестов (94). Опыты 1820-х годов в лиро-эпическом роде: идиллии и романтические поэмы (108). Творчество 1830-х гг. Книга «Баллад и повестей» 1831 г. (112). Опыты стихотворных переложений прозы. «Ундина» (115). Формы лирического выражения в поэзии 1837—1839 гг. (121). 1840-е годы. Путь к эпосу. Перевод «Одиссеи» Гомера как итог поисков в области эпоса (125)	
Поэзия К.Н. Батюшкова (1787—1855)	140
Жизнь и судьба поэта (140). Своеобразие поэтической индивидуальности (141). «Маленькая философия» и «легкая поэзия» (145). Кризисность мировоззрения и этапы	

творческой эволюции (150). «Опыты в стихах и прозе» — итоговая книга Батюшкова (155)

Поэты-декабристы 158

Эстетика декабристского романтизма (158). Образ поэта-гражданина (162). Особенности декабристского историзма и идея национального искусства (165). Поэзия К.Ф. Рыльева (173)

Поэты пушкинского круга 178

К истории понятия «поэты пушкинского круга» (178). Особенности свободолюбия «поэтов пушкинского круга» (180). Проблема лирического героя (183). Жанрово-стилевые поиски (184). Денис Давыдов (1784—1839) и Николай Языков (1803—1846): опыт сравнительной характеристики (188). Петр Вяземский (1792—1878) и Дмитрий Веневитинов (1805—1827): на путях к поэзии мысли (198). Антон Дельвиг (1798—1831): путь к «русской песне» и идиллии (210)

Поэзия Е.А. Баратынского (1800—1844) 218

Пафос поэзии Баратынского (218). Мир элегий Баратынского (221). Сборник «Сумерки» (225)

Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» 230

Эпоха создания комедии. Грибоедов и декабристы (230). Новаторство Грибоедова (232). О композиции комедии (233). Мир героев в комедии и проблема положительного героя (237). Язык и стиль комедии (244)

Басенное творчество И.А. Крылова (1769—1844) 246

Феномен двух Крыловых (246). Рождение Крылова-баснописца (247). Басни Крылова в контексте Золотого века русской поэзии (249). Басенный маскарад Крылова (253). Исторический подтекст басен Крылова (257). Книга народной мудрости (259). Мастерство Крылова-баснописца (261)

Творчество А.С. Пушкина (1799—1837) 269

Личность Пушкина (269). Лирический космос Пушкина (280). Лицейская лирика (282). Послелицейская петербургская лирика (287). Лирика Южной ссылки (294). Лирика Северной ссылки (300). Лирика периода скитаний (308). Лирика Болдинской осени 1830 года. (320). Лирика 1830-х годов (326). Поэма «Руслан и Людмила» (332). Южные поэмы как художественное единство (342). Трагедия «Борис

Годунов» как «вечевая трагедия» (351). Стихотворная повесть «Граф Нулин» как своеобразный постскрипtum к «Борису Годунову» (366). Проблема историзма в творчестве Пушкина: тема Петра I в его поэтическом сознании (371). От «Стансов» к роману «Арап Петра Великого» (374). Поэма «Полтава» (380). Стихотворная повесть «Медный всадник» (388). Феномен Болдинской осени 1830 года. Стихотворная повесть «Домик в Коломне» (398). «Повести Белкина» (408). «Маленькие трагедии» (419). «Онегина» воздушная громада...» (431). Пушкинская проза 1830-х годов (446). «Пиковая дама» (452). Война и мир эпохи пугачевщины в «Капитанской дочке» (457)

Очерк развития русской поэзии 1830-х годов 470

Общие тенденции развития и основные направления (470). Судьба элегической школы Жуковского (470). Развитие «поэзии мысли» и поэты кружка Н.В. Станкевича (473). Поэзия «массового романтизма»: Нестор Кукольник и Владимир Бенедиктов (476). А.И. Полежаев и его поэма «Сашка» (482). О месте А.В. Кольцова в истории русской поэзии (486).

Русская проза 1830-х годов 494

Эстетические основы и жанровые разновидности русской повести (494). Русская фантастическая повесть (495). Русская историческая повесть и повести А.А. Бестужева-Марлинского (497). О повестях В.Ф. Одоевского (500). Русский исторический роман и традиция Вальтера Скотта (503). Роман М.Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (505). Роман И.И. Лажечникова «Ледяной дом» (511).

Творчество М.Ю. Лермонтова (1814—1841) 516

Лирика Лермонтова (518). Поэмное творчество Лермонтова (530). Юношеские поэмы (532). Опыты сатирико-иронических поэм: «Сашка» и «Тамбовская казначейша» (538). «Песнь про царя Ивана Васильевича» (543). «Демон» и «Мцыри» — поэзная антиномия Лермонтова (547). Драма «Маскарад» (558). Роман «Герой нашего времени» (571).

Творчество Н.В. Гоголя (1809—1852) 592

Гоголевское Пятикнижие и проблема синтеза (592). «Вечера на хуторе близ Диканьки» (594). «Миргород» (609). Петербургские повести как художественное единство (624). Комедия «Ревизор» (649). Поэма «Мертвые души» (664). Поздний Гоголь (679).

Рекомендуемая литература	692
Планы практических занятий	697
Вопросы для подготовки к экзаменам	713
Синхронистические таблицы:	
Поэзия В.А. Жуковского	716
Поэзия К.Н. Батюшкова	725
Поэзия А.С. Пушкина	731
Поэзия М.Ю. Лермонтова	739

Учебное издание

Янушкевич Александр Сергеевич

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА**

Учебное пособие

Подписано в печать 17.09.2012. Формат 60×88/16. Печать офсетная.
Электронное издание для распространения через Интернет.

ООО «ФЛИНТА», 117342, г. Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б, комн. 324.

Тел./факс: 334-82-65; тел. 336-03-11.

E-mail: flinta@mail.ru; WebSite: www.flinta.ru