БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Д. Л. Башкиров

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

Рекомендовано
Учебно-методическим объединением
по гуманитарному образованию
в качестве пособия для студентов
учреждений высшего образования
по специальности «русская филология»

МИНСК
БГУ
2023

УДК 821.161.1.09"18"(075.8)
ББК 83.3(2Рос)52я73
Б33

Р е ц е н з е н т ы:
кафедра русской филологии Гродненского государственного университета имени Янки Купалы (заведующий кафедрой кандидат филологических наук, доцент *И. И. Бубнович*);
доктор филологических наук, доцент *Е. А. Федорова*

Башкиров, Д. Л.

Б33 История русской литературы второй четверти XIX века : пособие / Д. Л. Башкиров. – Минск : БГУ, 2023. – 463 с.
ISBN 978-985-881-540-0.

Рассматриваются особенности развития и сущностные черты русской литературы второй четверти XIX века, определяющиеся переходом от индивидуального строения к личностной архитектонике художественного образа, от выражения к воплощению в аспекте их творческой реализации. Уделяется внимание основным направлениям и жанрово-стилевым тенденциям русской литературы указанного периода, освещается творчество отдельных писателей (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь) и т. д.

Предназначено для студентов учреждений высшего образования, обучающихся по специальности «русская филология».

УДК 821.161.1.09"18"(075.8)
ББК 83.3(2Рос)52я73

ISBN 978-985-881-540-0

© Башкиров Д. Л., 2023
© БГУ, 2023

ПРЕДИСЛОВИЕ

В пособии «История русской литературы второй четверти XIX века» указанный период рассматривается в рамках преподавания истории русской литературы первой половины XIX века на филологических факультетах высших учебных заведений Республики Беларусь в соответствии с типовой учебной программой «История русской литературы (XIX век)» по специальности «русская филология (по направлениям)».

Пособие направлено на формирование навыков восприятия литературных явлений в их развитии. Такой подход к изучению литературного процесса позволит студентам сочетать базовые знания со способностью самостоятельно устанавливать мировоззренческие и эстетические оценки и ориентиры.

При освоении закономерностей литературного движения определения и понятия художественных методов, литературных направлений, системы жанров, средств художественной выразительности являются не целью, а инструментом раскрытия сущностных особенностей процесса в его становлении и развитии. Основные термины, с помощью которых характеризуется литература второй четверти XIX века, накладываются на динамику форм художественного мышления.

Явления, описываемые понятиями «романтизм» и «реализм», характеризуют аспект литературного движения, связанный с отношением русской и европейской литератур, которое акцентирует внимание на доминирующем положении секулярной культуры. На таком уровне художественные феномены в пособии группируются вокруг понятий «развитие романтизма» и «судьба романтизма» в творческих практиках А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя. Другой аспект связан с внутренними противоречиями и неоднозначностью данного культурного слоя, его вторичностью, производностью от религиозной культуры. В связи с этим актуальными становятся вопросы архитектоники человеческого существа, которыми продиктована структура художественного образа. В данном аспекте для литературного развития актуально отношение индивидуального и личностного строения человека, которым, соответственно, обусловлены сферы выражения и воплощения. При этом понятия «индивидуальность», «личность», «выражение», «воплощение» четко фиксируются в определенных методологическом и художественно-эстетическом значениях, не допуская недифференцированного употребления данных понятий, ставших общим местом в литературоведении.

Указанные принципы классификации художественных явлений позволяют за пониманием произведений второй четверти XIX века как литературы нового европейского типа открыть объективное пространство бытования традиционных форм художественного сознания, восходящих к истокам древнерусской словесности. В данном аспекте ключевой становится проблема языка в широком смысле, в рамках которой на первый план выходит процесс заимствования в русской литературе в качестве одной из закономерностей ее развития от начала древнерусской письменности до бытования в рамках секулярной культуры. Движение от слова к среде, характеризующее заимствования, которые определяются понятиями «церковная книжность» и «язык церковной книжности», в ситуации европейского влияния получает противоположную направленность, трансформируя слово в «слог» и в конечном счете в «иноязычие» XIX века. Последнее в литературном творчестве приходит к критическому значению, отождествляясь с бессловесностью среды, и в этом качестве становится катализатором изменений в архитектонике художественного пространства, обусловленных стремлением к словоцентричности. В результате внутри литературы формируется языковое отношение к ее современному состоянию («язык поэтов» и «всемирный язык»), складывающееся в литературно-эстетические концепции «отклика» (Н. В. Гоголь) и «всемирной отзывчивости» (Ф. М. Достоевский), которые указывают не только на типы, но и на два измерения культуры: словесное и бессловесное. Они вносят существенные коррективы в представления как о консервативности, изолированности древнерусской словесности, так и о динамике развития светской литературы, в частности объясняя, почему в XIX веке процесс европейских заимствований актуализировал прямо противоположную тенденцию возвращения к национальным истокам. Национальный субстрат определил концепцию образа идеального героя в русской литературе XIX века. Характер изменений в его структуре обусловлен степенью проявления в природе человека «словесного» и «бессловесного» начал, которые, в свою очередь, связаны с индивидуальным и личностным модусами, прослеживающимися в движении от исключительного героя к апофатической природе образа «бедного человека».

Пособие состоит из восьми тем, описывающих период с точки зрения его внутренней целостности, завершенности и одновременно открытости, связанности с художественными явлениями и событиями последующего времени. Темы 1–3 представляют собой обзорный материал по культурно-исторической и общественно-литературной ситуациям второй четверти XIX века с включенными в него проблемно-

критическими, проблемно-тематическими блоками по отдельным вопросам, а также монографическими параграфами о творчестве писателей. Темы 4–8 носят монографический характер и посвящены творчеству А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя.

Биографический материал в описании творческого пути писателей подчинен задаче построения целостной картины художественного развития. Выбор источников художественных текстов в ряде случаев связан с учебными задачами. При написании пособия автор обращался к собранию сочинений А. С. Пушкина, в котором отразилась установка на приоритетность собственно текстов и отсутствие научного комментария. Новейшее полное собрание сочинений Н. В. Гоголя, наоборот, отвечает современной тенденции к исчерпывающему комментарию, представляющему собой текст, маргинальный по отношению к художественным произведениям, но многократно превышающий их по объему.

Таким образом, рассмотрение русской литературы второй четверти XIX века осуществляется в разных ракурсах и аспектах, что позволяет увидеть ее во взаимодействии хронологической, исторической, биографической последовательности событийного ряда с духовной архитектоникой личных творческих интуиций и современных мировоззренческих и художественных движений – с общими тенденциями развития культуры.

Тема 1

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА ВО ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX века

Периодизация

Вторая четверть XIX века представляет собой целостный период в развитии литературы. Его нижняя граница – восстание декабристов (декабрь 1825 года), повлекшее за собой кардинальные изменения в общественной и культурной жизни России. Верхняя граница может приходиться или на конец 1840-х годов, указывая на системные изменения в литературно-эстетических взглядах, или на начало 1850-х годов, включая так называемое мрачное семилетие (1848–1855), акцентируя внимание на социально-исторической составляющей.

В 1855 году скончался император Николай Павлович. Его царствование началось после неудачной попытки дворянского переворота, что обусловило единство общественных явлений эпохи, воздействовавших на культуру. В 1852 году умирают Н. В. Гоголь и В. А. Жуковский. Однако непосредственно для литературного развития переломным стал именно конец 1840-х годов. Во-первых, сформировавшаяся в продолжении романтической творческой концепции и одновременно переосмысливающая ее базовые художественные положения натуральная школа исчерпала себя. Во-вторых, поворот русской литературы к прозе на рубеже 1820–30-х годов[1], которому В. Г. Белинский дал определение «период прозаический»[2], вылился в прямолинейное освоение социальной тематики и вошел в противоречие с принципами художественного творчества. Это нашло отражение в обнаружившемся после выхода в 1847 году книги Н. В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» несовпадении взглядов В. Г. Белинского и главы «гоголевского направления» в русской литературе. На глубокие изменения, которые наметились в ли-

[1] *Гинзбург Л. Я.* Русская поэзия 1820–1830-х годов // Поэты 1820–1830-х годов : сборник : в 2 т. / редкол.: Ф. Я. Прийма (гл. ред.) [и др.]. Л., 1972. Т. 1. С. 492.

[2] *Белинский В. Г.* Русская литература в 1842 году // Русская литература XIX века. 1800–1830-е годы. Хрестоматия мемуаров, эпистолярных материалов и литературно-критических статей / под ред. В. Н. Аношкиной. М., 2000. С. 445.

тературном процессе к концу 1840-х годов, косвенно указывает «возвращение» в него лирической поэзии[1].

Во второй четверти XIX века как периоде развития литературы можно выделить три этапа: пушкинский (1826–1837); трансформации художественного сознания (1838–1842); кризиса социальной концепции творчества (1842–1849).

После декабрьского восстания А. С. Пушкин окончательно утверждается в центре литературного процесса. Это проявляется не в том, что вокруг него группируются единомышленники, образуется школа и А. С. Пушкин становится во главе литературного направления. Как раз наоборот, отношения поэта с современниками сложны и неоднозначны. Он не придерживается определенной творческой концепции, а свободно использует сумму эстетических и мировоззренческих представлений прошлого и настоящего, тенденции развития национальной и мировой культур для глубины художественного восприятия мира и человека, полноты действительности, ядром которой становится принцип «множественных сознаний». До 1825 года, в период творческого становления, его художественный идеал, вокруг которого выстраивалась жанровая система, тематический и мотивный блоки, концепция художественного образа, определялся интенсивным взаимодействием с современными эстетическими тенденциями и общественным сознанием, реализованным в движении декабристов. После 1826 года А. С. Пушкин воспринимает явления не в текущем, а в духовном значении, из которого, в свою очередь, выкристаллизовывается смысл творчества как способность воплотить в простом единстве художественного образа парадигмы всемирного и национального, исторического и современного, онтологического и повседневного, общего и конкретного. Так, например, судьба декабристов, будучи одной из центральных тем в его поэзии, не утрачивая своей злободневности и социальной активности, преобразовалась в мотив «милость к падшим», а диалог с правящими кругами подспудно был пропитан озабоченностью тем, что самодержавие утратило свое религиозное содержание, вырождаясь в социальный институт власти. Рассматривая в произведениях судьбы людей в предельно широком диапазоне жизненных коллизий, писатель открывает своих героев в их внутреннем строении, которое воплощается в образе «бедного человека».

Этап «трансформации художественного сознания» характеризуется распространением творческих интуиций, сосредоточенных в пушкинском наследии, на литературный процесс. Данное движение проявля-

[1] *Недзвецкий В. А., Полтавецкий Е. Ю.* Русская литература XIX века. 1840–1860-е годы : курс лекций. М., 2010. С. 26.

ется в критическом состоянии центральной составляющей романтизма – индивидуалистического принципа художественного выражения. Дилогическое строение «романтической коллизии» (Ю. Манн) претерпевает изменения. Индивидуальное (субъективное) начало предельно расширяет сферы своего бытования, не замыкается («отчуждается») в окружающей действительности, а открывается в своих противоречиях на различных ее уровнях (историческом, национальном, общественном). Естественно, изменения наметились еще при жизни А. С. Пушкина. Философичность в поэзии Е. А. Баратынского свободно сосуществовала с повседневностью жизни светского общества, в лирике А. В. Кольцова мировоззренческие и социальные вопросы настоящего приобщились к архитектонике народного духовного опыта. Однако импульс современности, накладывавший отпечаток на направленность творческих исканий, отличал эти тенденции от широты спокойной созерцательности, способности видеть явление не в текущем, а в вечном значении, присущих художественному наследию А. С. Пушкина. В данном аспекте ядром рассматриваемого момента развития литературы становятся период творческой зрелости М. Ю. Лермонтова, замысел, создание и выход первого тома поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души». Изображение как внутреннего мира личности у М. Ю. Лермонтова, так и социальных типов у Н. В. Гоголя имеет общую направленность – погружение в порочность, которая в своем социальном современном значении («герой нашего времени») обнаруживала духовную проблему – «мертвые души».

Свободное сосуществование временного и вечного в рамках художественного пространства было главной чертой, унаследованной писателями от предшественника. Однако статус «современное» окажется преобладающим для литературного окружения, приняв вид идеологической и социальной тенденциозности и ограниченности, которые лягут в основу натуральной школы – литературно-эстетической концепции, сформулированной В. Г. Белинским. История ее становления, формирования и кризиса составляет содержание третьего этапа. В данном аспекте натуральная школа понимается не как художественная тенденция, объединяющая вокруг себя группу писателей, или круг подражателей Н. В. Гоголя, а как «период в развитии литературы»[1]. Ее характеризуют процесс деромантизации, диалогический конфликт, различение авторского сознания и сознания героев, психологизм как предмет изображения, а не авторского самовыражения, детерминизм среды. Эти элемен-

[1] Развитие реализма в русской литературе : в 3 т. / редкол.: К. Н. Ломунов [и др.]. М., 1972. Т. 1. С. 235.

ты в той или иной степени находят место в произведениях В. И. Даля, В. А. Соллогуба, Д. В. Григоровича, А. В. Дружинина, раннем творчестве И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, И. А. Гончарова, А. И. Герцена, Н. А. Некрасова. Однако художественные компоненты, которые открывали доступ к полноте восприятия действительности, ее воплощения, а не выражения, демонстрировали творческую ограниченность. Это прежде всего касается принципа социальной обусловленности героев, роли среды. В рамках натуральной школы он принял декларативный характер.

Общая характеристика периода. Место литературы в системе общественных отношений

Литературное движение второй четверти XIX века во многом определяется мировоззренческим и общественным напряжением, вызванным последствиями восстания декабристов. В частности, оно проявилось в социальной трансформации и, соответственно, локализации европейского вектора культурного влияния, что нашло отражение в полемике славянофилов и западников. Центральная оппозиция культуры – «национально-самобытное – заимствованное» – расщепилась на множественные, неравнозначные, но взаимно дополняющие друг друга составляющие: «светское – религиозное», «социальное – индивидуальное», «официальное – демократическое», «реакционное – революционное», «дворянское – разночинное». За однородной природой индивидуального сознания открылось сложное строение субъектно-объектных отношений внутри личностного начала, предполагавшее принципиальные изменения в представлениях о мире и человеке. Они, в свою очередь, обусловили кардинальную перестройку структуры художественного образа. При этом именно литература стала пространством, способным воплотить полноту человеческой личности.

Сформировалась определенная направленность творческих исканий. Первоначально она протекала в рамках судьбы романтизма, который подспудно становился массовым искусством. Этот процесс двусторонен. С одной стороны, происходило выхолащивание художественных принципов романтизма, с другой – он проникал в ранее чуждые ему жизненные сферы, отражая официальную идеологию и повседневность в ее крайних обывательских интересах. Из стремления к высоким идеям философского и «демонического» направлений в романтизме возникла, по определению И. С. Тургенева, «ложно-величавая школа» (Н. В. Кукольник); делались попытки расширить возможности повествования за счет

смешения поэзии и прозы (А. Ф. Вельтман); вызревала натуралистическая тенденция. В этих крайностях обнаруживается ситуация кризиса романтизма, устойчиво именуемая в литературоведении «движение от романтизма к реализму». Данный процесс на поверхности сопровождается потоком эклектических, эпигонских и подражательных элементов, а внутри ознаменован появлением выдающихся художественных явлений: завершением романа в стихах «Евгений Онегин», «Маленькие трагедии», «Медный всадник», прозой и лирикой 1835–1836 годов А. С. Пушкина, произведениями Е. А. Баратынского, стихами Ф. И. Тютчева, творчеством М. Ю. Лермонтова. Авторское начало не противопоставляется предмету изображения или отождествляется с ним, а погружается в его сущностную архитектонику, смещаясь от модуса выражения к модусу воплощения.

Общественная ситуация в первое десятилетие после восстания декабристов – ситуация крайностей и полярных точек зрения. «Николаевская действительность» застыла в определениях «кризис», «застой», «реакция», за которыми стоит система запретительных и охранительных мер, с одной стороны, и «благоденствие» – с другой. Характерной чертой эпохи явилась ее своеобразная высокопарность, которая соответствовала контрастам русской жизни. Власть, сложившаяся в бюрократию, и гражданское общество, сформировавшее тип идеалиста («лишнего человека») 1840-х годов, окружили себя лозунгами, замкнулись в них. Неслучайно противоборствующие силы опирались на общую для них установку – противопоставление России и Европы. Внешняя экзальтированность, кипучая, бурная деятельность скрывали в себе отсутствие внутреннего содержания. Где-то мимо них протекала неопознанная и неосознанная жизнь страны.

Официальная версия событий 1825 года видела причину произошедшего в разлагающем влиянии европейского либерализма, что поставило вопрос о необходимости выработки принципов государственной идеологии. К началу 1830-х годов их четко определил и обосновал бывший либерал и арзамасец, а на тот момент министр народного просвещения С. С. Уваров. Его формула архитектоники русской жизни, впоследствии названная «теорией официальной народности» (А. Н. Пыпин), строится на трех краеугольных началах: Православии, Самодержавии, Народности. Однако подспудное желание придать ей вид триады растворяло духовный опыт, почерпнутый из русской истории, в современном увлечении немецкой идеалистической философией. Форма явно превалировала над содержанием. На это указывала и установка автора «всеподданнейшего» доклада «О некоторых общих началах, могущих служить руководством при управлении Министерством народного просвеще-

ния» от 19 ноября 1833 года, называвшего основные положения концепции «заглавным местом, лозунгом»[1].

Если официальная идеология опиралась на теорию «гибели Запада», то ее радикально настроенные оппоненты уповали на европейский путь развития как «лучший путь жизни». Симптоматично, что часто для подтверждения своей точки зрения, основанной на догме о бедственном положении России, представители этого направления ссылались на книгу маркиза А. де Кюстина «Россия в 1839 году», находя в ней исчерпывающее подтверждение своим убеждениям.

Опору власти на аристократию сменяла бюрократия. Контролировать дворянское свободомыслие должно было вновь созданное III отделение Собственной Его Императорского Величества канцелярии (корпус жандармов). В 1826 году был принят Устав о цензуре, прозванный за свою жесткость «чугунным». В том же году при посещении Московского университета император Николай I, лично наблюдая за обысками в студенческих помещениях, обнаружил сочинения А. И. Полежаева. Поэма «Сашка» (1825), описывающая свободные нравы московского студенчества, вызвала гнев императора. Автора отправили унтер-офицером в армию, что сломало его жизнь и стало поводом для развития в поэзии декабристской традиции индивидуалистического, «демонического» бунта. Однако одни и те же события имели противоположные последствия. Границы распространения насыщенной общественными, философскими и литературными интересами жизни расширились. Она выходила за рамки аристократических кружков и салонов, формировалась разночинная интеллигенция. Своеобразным центром инакомыслия стал Московский университет.

В литературной жизни на первом плане оказываются не объединения и сообщества писателей, а периодические издания: журналы, альманахи, сборники. Их разнородность и разнообразие свидетельствовали о нарастании демократических тенденций в литературном процессе, его ориентированности на различные социальные слои, новом качестве общественной значимости литературы. Если общество «любомудров» прекратило существование после декабрьского восстания, то философское направление в романтизме, поэзия мысли развивались писателями, объединившимися вокруг журнала «Московский вестник». Распространителем художественных идей французского варианта романтизма стал журнал Н. А. Полевого «Московский телеграф».

[1] Река времен: книга истории и культуры : в 5 кн. / редкол.: С. Г. Блинов [и др.]. М. 1995. Кн. 1. С. 70.

«Европеец» И. В. Киреевского в центр своих интересов поставил вопросы современного искусства, отношений Востока и Запада, которые впоследствии на новом уровне рассматривал «Телескоп» Н. И. Надеждина. Важную роль в литературном движении сыграл «Современник» А. С. Пушкина. Значимо было и то, что наряду с перечисленными журналами с «направлением» активную роль играли консервативные или безыдейные издания: близкая к правительственным кругам, реакционная «Северная Пчела» Ф. В. Булгарина, «Сын Отечества» Н. И. Греча, ориентированная на массового читателя, коммерческая «Библиотека для чтения» О. И. Сенковского.

Литература расширяла круг своих интересов, осваивала сферы действительности, которые ранее не попадали в поле ее зрения. Будучи романтической в принципах отражения мира и человека, она преодолевала рамки исключительности занимающих ее жизненных коллизий уже на уровне своего бытования. Симптоматично, что в 1828 году вышла новая, более гибкая редакция Устава о цензуре, предоставившая литераторам бóльшую свободу. Даже знаменитые истории запретов журналов: «Европейца» по личному распоряжению императора в 1833 году, «Московского телеграфа» по настоянию С. С. Уварова в 1834 году, «Телескопа» за публикацию первого философического письма П. Я. Чаадаева в 1836 году – в своем растущем общественном звучании указывали на множественность точек зрения, которые участвовали в представлении о реальности. Ее сложность не вмещалась в современные социальные и философские концепции и подспудно находила свое решение в художественном образе.

Наряду с официальной идеологией на основе принципа эстетического (идея «красоты») гуманизма (идея «правды») (В. В. Зеньковский) развивается секулярное (внецерковное) мировоззрение, для которого характерна ориентация на европейскую культуру и политический радикализм[1]. Первоначально данное мировоззрение напрямую связывало себя с движением декабристов, эволюционируя в рамках сообществ, которые возникали в начале 1830-х годов в Московском университете. Первые из таких организаций ставили перед собой непосредственно политические цели (кружки братьев Критских (1827) и Н. П. Сунгурова (1831)). Кружки А. И. Герцена и Н. П. Огарева, «Литературное общество 11-го нумера» В. Г. Белинского и особенно кружок Н. В. Станкевича при всех внутренних особенностях (на фоне общего интереса к философии Г. В. Х. Гегеля мировоззрение А. И. Герцена отличала связь с идеями уто-

[1] *Зеньковский В. В.* История русской философии : в 2 т. Л., 1991. Т. 1, ч. 2. С. 39.

пического социализма и постановка конкретных политических задач) были проявлением распространения философских настроений в обществе. Романтические и идеалистические формы сознания перерастали в применение к жизненным ситуациям вечных вопросов бытия. Параллельно возникает представление о православной культуре, внутри которого вызревает мысль, что «путь России по существу иной, чем путь Запада»[1]. Идею сближения культуры и Церкви программно сформулирует Н. В. Гоголь, а оформят в религиозно-философскую систему взглядов старшие славянофилы (А. С. Хомяков, И. В. Киреевский, К. С. Аксаков, Ю. Ф. Самарин).

Университетские кружки – этап в развитии философских идей в русском обществе. Он ознаменован нарастанием, с одной стороны, индивидуалистической замкнутости, за которой стояло секулярное понимание идеи личностного бытия, с другой – идеологической заостренности, где действительность в своем историческом значении диалектических проявлений абсолютного духа выступала как поприще человека. В широком смысле в философии виделся исход из романтического субъективизма, но одновременно именно он стоял у истоков мировоззренческих интуиций. Данное противоречие изменило отношение к словесности. Если декабристы использовали литературу для распространения своих взглядов, а представители поэзии мысли видели в ней сферу бытования и раскрытия философских идей, то в новых обстоятельствах творчество стало точкой пересечения мысли и деятельности.

В жизни основателей трех знаменитых кружков – Н. В. Станкевича, В. Г. Белинского, А. И. Герцена – занятия литературой сыграли огромную, но разную роль. Наиболее успешным на поприще собственно художественного творчества стал А. И. Герцен. Его повести «Доктор Крупов», «Сорока-воровка», роман «Кто виноват?», написанные в 1846 году, по своей архитектонике (диалогический конфликт, прямое влияние среды на характер героя), социальной и психологической проблематике (крепостное право, тип «лишнего человека») полностью соответствовали художественным тенденциям времени. Тяготение автора к биографическому способу повествования («Кто виноват?») впоследствии реализуется в его центральном произведении – мемуарной хронике «Былое и думы» (1856). Ее содержание связано с главными сторонами жизни А. И. Герцена: философской публицистикой и политической деятельностью как главы русской эмиграции и одного из вождей революционного движения в Европе.

[1] *Зеньковский В. В.* История русской философии … Т. 1, ч. 1. С. 192.

Менее успешным был писательский дебют В. Г. Белинского. Драматическая повесть «Дмитрий Калинин» (1830), запрещенная цензурой, находилась в одном ряду с широко представленными в литературе того времени подражательными романтическими произведениями, отличаясь от них радикальной, злободневной социально-политической проблематикой. Конфликт «поэтического состояния души» героя с сословными предрассудками и социальной несправедливостью не находит полноценного художественного воплощения. Он сфокусирован на физиономической и мировоззренческой исключительности Дмитрия Калинина, обрамленной любовной коллизией, и развернут в его пространных декларациях-монологах. В историю русской литературы В. Г. Белинский войдет как критик и создатель социальной концепции развития современного литературного процесса. В индивидуализм, складывающийся из противопоставления возвышенного представления о человеке конкретным формам общественного устройства (русское самодержавие и Церковь), он вводит понятие «действительность», эмпирическую сферу как точку пересечения индивидуального и исторического бытия. Действительностью продиктованы задачи творчества (изображать жизнь «так, как она есть в самом деле»[1]). Однако под ними понимается определенная направленность мыслей. Мир не созерцается, а осознается[2]: этически («высочайшая действительность есть истина»), исторически («действительность – вот пароль, лозунг нашего века»[3]) и эстетически («факт действительности», «возведенный в перл создания»). Таким образом, действительное как предмет изображения есть «общее», которое выделяется из «исключительного, частного и случайного»[4]. Концепция В. Г. Белинского – попытка осмыслить литературный процесс на основе художественного материала, который качественно отличался от романтических принципов отношения к миру и человеку. Русская литература складывалась в особый тип мышления. Для В. Г. Белинского восприятие явлений такими, какие они есть, а не домысливание в воображении состояло в противопоставлении данного возможному. Субъективность романтизма пересматривалась с точки зрения диалектики Гегеля, включаясь в триаду «тезис – антитезис – синтез». Возникала перспективная картина реальности, где сущность явления подменялась его модальностью, объективная данность – субъективной возможностью, обусловленной положением в пространстве

[1] Русская литература XIX века. 1800–1830-е годы. С. 440.
[2] Там же. С. 443.
[3] Там же. С. 440.
[4] Там же. С. 446.

и во времени. Словесность, напротив, как особая форма мировосприятия, гениально воплощенная в творчестве А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, воспринимала действительность не в разрывах переходных состояний, а в онтологической равнозначности ее элементов, характеризующихся не удалением или приближением к смысловому ядру (уровень выражения), а фактом явленности (уровень воплощения). Относительность оценочного характера значений в рамках возможного преображалась в иерархию бытийного порядка, которой была продиктована архитектоника художественного образа.

Н. В. Станкевич, одна из самых знаковых фигур русской культуры начала 1830-х годов, вошел в нее именно как вдохновитель философских собраний. Его популярность в данном качестве несоизмерима с собственно литературной деятельностью. В стихах Н. В. Станкевича темы высокого предназначения человека, стремления к абсолютному и бесконечному, противопоставления земной и небесной любви не выходят за рамки абстрактно-символической риторики. Он создал под впечатлением от «Фауста» И. В. Гёте и «Сна в летнюю ночь» У. Шекспира «фантазии»-оратории («Избранный» (1830), «Ночные духи» (1831)), где олицетворение стихий и состояний природы выделяется в отдельный, замкнутый на себя, независимый сюжет, оторванный от живых чувств и переживаний. Впоследствии этот след в истории словесности нашел отражение в судьбе и литературных опытах героя романа «Бесы» Ф. М. Достоевского Степана Трофимовича Верховенского. Непосредственный интерес к человеку, пробивающийся сквозь абстрактно-символические образы, выгодно отличал в художественном плане от Н. В. Станкевича даже его последователей по кружку – поэтов В. И. Красова и И. П. Клюшникова. В лице Н. В. Станкевича прослеживается важный момент в эволюции философско-романтического направления русской культуры как степени индивидуалистической замкнутости, которая привела к самоотрицанию творчества. Литература усвоила ее стремление к полноте восприятия реальности в виде определенного типа поведения, в котором философское отношение к действительности отождествлялось с движением к ее абсолютному значению, с деятельностью. Например, искренне привязанный к Н. В. Станкевичу и В. Г. Белинскому самобытный поэт А. В. Кольцов в письмах к критику делился неразрешимой для него проблемой перехода субъекта и объекта в абсолют. В одном из писем он не только расписывается в бессилии решить вопрос, но и объясняет почему: «Субъект и объект я немножко понимаю, а абсолюта ни крошечки, – впрочем, о нем надо говорить долго, – а если и понимаю, то весьма худо; хорошо тогда понимать, когда сам можешь передать; без этого

понятья не понятья»[1]. Идеалистическое понимание полноты действительности оказывалось непередаваемым в полном смысле слова и находило выражение непосредственно в процессе.

Таким образом, свойственная социально-политическому движению, ориентированному на европейский путь развития, тенденция использовать литературу в практических целях была закономерным следствием развития романтической ситуации в постромантическую. В 1850 году глава русского революционного движения А. И. Герцен в работе «О развитии революционных идей в России» (1850) сформулировал концепцию связи культуры с этапами «освободительного движения». Найден был не только удобный принцип для периодизации литературного процесса, но и его смысл, который в конечном итоге приписывался всему движению в целом и каждому художественному произведению в отдельности. Одновременно эта концепция изменяла представление об особой роли литературы. А. И. Герцен писал: «У народа, лишенного общественной свободы, литература – единственная трибуна, с высоты которой он может услышать крик своего возмущения и своей совести»[2]. В результате один из центральных критериев определения сущности художественного произведения имел внелитературное происхождение. Он утверждал исключительное значение литературы, но за счет лишения творчества самостоятельности и самодостаточности, к пониманию которых пришли писатели предшествующего периода.

Однако внутри литературы указанное ранее обстоятельство стало своеобразным катализатором процесса углубленного и разветвленного понимания творчества как особого отношения к миру и человеку. Суждения о литературоцентризме[3] не объясняют, а скорее затемняют это явление. В ситуации мировоззренческой и социальной разобщенности даже мессианские задачи, которые ставились перед литературой (Н. В. Гоголь), сдвигали ее в плоскость однозначности. Цельность и полнота, характе-

---

[1] *Кольцов А. В.* Сочинения : в 2 т. М., 1961. Т. 2 : Письма. С. 74.

[2] *Герцен А. И.* Собрание сочинений : в 30 т. / редкол.: В. П. Волгин (гл. ред.) [и др.]. М., 1954–1966. Т. 7. 1956. С. 198.

[3] Знаменательна эволюция данного понятия. В рамках анализа литературной ситуации 1840–50-х годов под ним понималось «преобладание литературы над другими видами и родами искусства» – *Кантор В. К., Осповат А. Л.* Русская эстетика середины XIX века: теория в контексте художественной культуры // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982. С. 8. В современных точках зрения с ним связывают «“срединное” (медиативное) положение» литературы – *Кондаков И.* По ту сторону слова (кризис литературоцентризма в России XX–XXI веков) // Вопр. лит. 2008. Вып. 5. С. 6–8.

ризующие строение духовного содержания, деформировались в идеологическую узость и замкнутость, соответствующие бинарной структуре современного фрагмента действительности, искусственно ограниченного и выделенного. В ситуации раздробленности человеческих взглядов и отношений литература вначале стихийно, а затем концептуально возвращается в состояние, которое было ей присуще в Древней Руси. Слои философских систем, общественных движений она воспринимает не изолированно, с точки зрения не текущего, а вечного, т. е. словесно. Полярность как первичный, исторический уровень опознания явлений преобразуется в многополярность содержательных пластов, которая затем претворяется внутри художественного образа в «множественность сознаний». В данном аспекте для русской литературы, оказавшейся в ситуации мировоззренческой и социальной раздробленности, становится актуальной духовная архитектоника художественного пространства древнерусского летописания, сформировавшаяся вокруг мотива «междоусобных браней». Важной оказывается способность словесности воспринимать историческое явление (междоусобие) в духовном строении, сохраняя при этом его фактическую сторону.

В первой части статьи «XIX век», открывающей журнал «Европеец» (1832), И. В. Киреевский связывал с предельно усложнившейся картиной общественной жизни стремление «к сведению противуположных крайностей в одну общую, искусственно отысканную середину»[1], которая должна стать «равновесием естественным, основанным на просвещении общего мнения»[2]. Современную культуру, с точки зрения автора статьи, определяет «сближение жизни с развитием человеческого духа»[3]. Однако снятие противоречия «Жизни и Поэзии» значительно шире, чем просто распространяющееся во всех ответвлениях культуры «направление чисто практическое и деятельно положительное»[4]. Оно в полной мере обусловлено понятием «человек нашего времени»[5], тогда как именно в отношении к литературе «соответственность с текущею минутою»[6] характеризует лишь один из моментов бытования литературного произведения, его «искусственный», а не «естественный» слой. Именно поэтому если «середина» («синтез») «жизни действительной» и «развития

[1] Европеец. Журнал И. В. Киреевского. 1832 / изд. подгот. Л. Г. Фризман ; редкол.: А. Л. Гришунин (отв. ред.) [и др.]. М., 1989. С. 12.

[2] Там же. С. 18.

[3] Там же. С. 15.

[4] Там же. С. 18.

[5] Там же. С. 19.

[6] Там же. С. 13.

человеческого духа» является определяющей для всех специальных сторон культуры (религия, наука, искусство) в ее секулярном значении, то в литературе ситуация снятия оппозиции сама по себе ничего не значит. Это та черта «времени», посредством которой «поэзия» открывает действительность в непрерывности творческого акта. Формула И. В. Киреевского «Жизнь вытесняет Поэзию» не определяет отношения между ними, «середину», точку равновесия, а рассматривает творчество как неотъемлемую сторону действительности. Условие, когда «стремление к Жизни и Поэзии сошлись», указывает прежде всего на выступление реальности в сокровенном значении и видит в поэзии ее свойство. Таким образом, дуальные оппозиции и их снятие как механизм формирования смыслов, который в науке определяется понятием «медиация» (А. С. Ахиезер)[1], – эмпирическая стихия «соответственности с текущею минутой», присущая художественным явлениям на конкретном этапе их развития. В свою очередь, приписываемые литературе посреднические функции нахождения «между» другими явлениями культуры оказываются искаженным пониманием ее непосредственной и непрерывной связи с действительностью. В рамках художественного пространства «между» обнаруживает в себе апофатическую подоплеку прямого значения «средины», ситуацию разрыва как отдельную мировоззренческую проблему, которая решается с помощью творческого усилия.

В высказывании И. В. Киреевского, сделанном в статье «Обозрение российской словесности за 1829 год» в отношении творчества А. С. Пушкина: «…воплотить поэзию в действительность…»[2] – речь идет не столько о встречных потоках явлений жизни и творчества, сколько о переходе выразительного начала (поэзия) в воплощение. Причем именно творчество открывает в действительности потенциальную способность к воплощению. Пушкинская «презренная проза», как изменение сложного в простое, кратчайший путь в избыточности и разнообразии бытия, обнаруживала главную особенность литературы – опознавать явления не в разделении и противопоставлении, а в сходстве. К. С. Аксаков определял сущность искусства как «оторвание от случайности», которое в чистом виде наблюдается в слове, «самом по себе взятом»[3].

Центральному конфликту того времени, поляризовавшему русское общество, – выступлению декабристов – в поэзии А. С. Пушкина соот-

[1] *Ахиезер А. С.* Россия: критика исторического опыта (социокультурная динамика России) : в 2 т. Новосибирск, 1997–1998. Т. 2 : Теория и методология. Словарь. 1998. С. 271.

[2] *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 63.

[3] *Аксаков К. С., Аксаков И. С.* Литературная критика. М., 1981. С. 73.

ветствует концентрированный, предельно сгущенный до невозможности расщепления на отдельные элементы мотив «милость к падшим». Его смысловая природа, обращенная с одинаковой нравственной силой ко всем участникам противостояния, связывает, а не разделяет их. «Ядерное» строение конфликта, проявившееся в желании поэта придать историческим событиям позитивную направленность, уподобляя нового царя, Николая I, личности и свершениям Петра I, было непонятно современникам, воспринимавшим режим через отрицание, в аспекте центробежных сил эмпирической стихии. Однако пушкинская позиция была амбивалентна. Положительное начало в ней носило одновременно и мощный критический потенциал. Для Л. Н. Толстого в «Войне и мире» восстание на Сенатской площади – точка не противостояния, а схождения разрозненных фактов и побудительных мотивов. Подоплеку всемирной и русской истории писатель видит не в том, что разделяло, а в том, что привело, собрало участников событий в определенном месте и времени.

Судьба романтизма

Во второй четверти XIX века романтизм получает широкое распространение. Во-первых, расширяется сфера его художественных интересов, что одновременно свидетельствует о предрасположенности к внутренним изменениям. Вместе с различными формами сознания (философское, социальное, народное, историческое) в романтизм проникает соответствующий им эмпирический материал. Его освоение ведет к расщеплению романтической концепции творчества, первоначально на тематическом уровне. Если ранее жанрово-тематический блок напрямую зависел от мировоззренческой коллизии «отчуждения», то теперь начинает эмансипироваться от нее. Историческая и социально-бытовая повествовательные структуры, мотивированные общей тенденцией к идеологической заостренности, наделяются определенной долей самодостаточности.

Так, например, если в «быстрых повестях» «ливонского» и «новгородского» циклов А. А. Бестужева-Марлинского прошлое полностью подчинено гражданственным идеям автора, то затем оно эволюционирует, выделяясь в особый содержательный пласт. В исторических романах М. Н. Загоскина («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829), «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831)) и Н. А. Полевого («Клятва при гробе Господнем» (1832)) на фоне идеализации истории под знаком формирующейся официальной концепции народности уже намечается стремление выразить колорит эпохи. ***И. И. Лажечников*** в романе «Ледя-

ной дом» (1835) выстраивает исторический материал вокруг любовной интриги и исключительности героя. Вымысел накладывает отпечаток однозначности и односторонности на персонажей и события, однако авторский произвол ограничен пластом реальных фактов, из которых складывается образ эпохи. Он если и не равнозначен романтическому конфликту, то сосуществует с ним в плане мотивировки развития действия. В романе «Басурман» (1838) сложность и противоречивость образа Иоанна III во многом обусловлена эпохой.

Социально-бытовой материал вводился двумя способами. ***Ф. В. Булгарин*** использовал нравоописательную традицию. Свои очерки писатель наводняет внешними подробностями и впечатлениями, свидетельствующими о разнообразии человеческих нравов и сущностном сходстве, проводя идею «примирения» сословий. Они размещаются в разных социальных измерениях, но движимы одними и теми же чувствами, желаниями, стремлениями. В авантюрно-приключенческом романе «Иван Выжигин» (1829) и его продолжении «Петр Иванович Выжигин» (1831) автор продолжает линию просветительских романов В. Т. Нарежного. Однако простые сюжетные формы (странствования героя), отсутствие внутренних мотивировок, пространные морализаторские сентенции, прилагавшиеся к развлекательной и занимательной фабулам, в произведениях Ф. В. Булгарина стихийно отразили определенный спектр общественных запросов и порожденный ими социальный тип. Это проявилось в реакции на беллетристику писателя, популярную у читателей, а в литературной критике ставшую олицетворением пошлости.

В отличие от романов нравоописание в очерках и повестях Ф. В. Булгарина трансформировалось в идеологически организованную «среду», которая в этом качестве участвовала в строении романтической коллизии. Наблюдения над бытом, накопление эмпирического материала создавали иллюзию объективности просветительской дидактики автора, в своей мировоззренческой архаичности противопоставляющей отдельное и случайное патриархальной устойчивости. Бытовая стихия порождает «характер целых сословий»[1]. Однако в случае повестей Ф. В. Булгарина она сфокусирована не на различных уровнях социального существования, а на авторской точке зрения. Идея «среднего состояния» и вырастающие из нее типы общественного поведения наделяют «среду» моральным значением: нравственностью или безнравственностью. В повести «Мудреные приключения квартального надзирателя» (1834) миру офи-

[1] Цит. по: Русская повесть XIX века: история и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. Л., 1973. 565 с.

церов-служак, обедневших дворян (Еремеев, Спиридонов) или вышедших в дворянство из другого сословия (Сидор Аввакумович), азартных, но совестливых предпринимателей (Ландышев) противопоставлены характеры, развращенные светским образом жизни (князья Каверзевы, дядя и племянник). Если идеальные герои Ф. В. Булгарина внутренне инертны, все решают добродетели, то их антагонисты динамичны, разнообразны и колоритны. Деловая беспринципность старшего князя, с одной стороны, становится почвой для бессмысленного угасания в пороках его племянника, а с другой – делает востребованной низменную фигуру готового на все ради «золотого тельца» поверенного Загвоздкина. При этом именно положительные персонажи окружены бытом, связь с которым во многом определяет сущность их нравственной природы. Бытовая насыщенность является важным элементом идейной схемы, вокруг которой строится повествование у Ф. В. Булгарина: противопоставление патриархальной консервативности и устойчивости социальным вызовам времени.

Другим полюсом освоения социально-бытовой тематики была ее идейная заостренность. Социальное начало становилось мотивной составляющей ситуации «отчуждения»[1]. В данном значении «среда» представлена в драме В. Г. Белинского «Дмитрий Калинин» и в популярном у современников сборнике ***Н. Ф. Павлова*** «Три повести» (1835), в который вошли произведения «Именины», «Аукцион», «Ятаган». В историях-эпизодах, рассказывающих о судьбе крепостного музыканта, светских нравах, трагедии молодого офицера, индивидуальное и исключительное сопрягались, по выражению Ф. И. Тютчева, с «роковыми общественными вопросами»[2]. Изменялась художественная структура. Идеализация героев, «особая постановка центрального персонажа» (Ю. В. Манн) в соединении с социальным элементом наделялись способностью к узнаваемости и повторяемости, что впоследствии аккумулировалось в понятии «простота вымысла» как свойстве, по высказыванию В. Г. Белинского, «истинной поэзии».

Указанные моменты косвенно свидетельствовали о назревшей внутри романтизма тенденции к выходу из своих границ. Зарождающиеся художественные явления обнаружили себя прежде всего в эстетической ситуации кризиса, когда новый уровень восприятия действительности совмещался с романтическими принципами художественного мышления. Кризис романтизма как этап развития литературы складывался

[1] *Манн Ю. В.* История русской литературы первой трети XIX века : учебник. М., 2016. С. 251.

[2] *Тютчев Ф. И.* Сочинения : в 2 т. М., 1984. Т. 2 : Письма. С. 18.

из его распространения на уровне бытования и попыток художественно осмыслить новые сферы реальности. На первой стадии этого процесса (1830-е годы) романтизм стал прототипом массового искусства, удовлетворяя потребность в подражании возвышенным типам мышления и поведения. В этом качестве он старается соответствовать самым общим формам общественного сознания, что на эстетическом уровне проявляется в виде художественных крайностей. И. В. Киреевский определял данное состояние как «соответственность с текущею минутою», выделяя в нем следующие черты: «Неестественная изысканность подле безвкусной обыкновенности в мыслях; натянутость и вместе низость слога…»[1] На второй стадии (1840-е годы) экстенсивность развития (разрастание романтизма вширь) трансформируется в интенсивность, сфокусировавшись на концепте «полнота действительности». Романтическая трактовка данного понятия будет заключаться в срастании образа человека и среды, что проявится, с одной стороны, в возникновении социальных типов «маленького человека» и «лишних людей», а с другой – в интересе к «физиологии» среды, ее очеловечивании.

Временем художественных экспериментов в романтическом искусстве стали 1830-е годы. Прежде всего этот процесс затронул философское направление в лирике, вызревшее в кругу поэтов-шеллингианцев («любомудров»). После смерти Д. В. Веневитинова, который выдвинул на первый план для поэзии задачу «мыслить», в центре творчества писателей, объединившихся вокруг журнала «Московский вестник», станет поиск поэтических интонаций и средств художественного выражения для философского содержания. В стремлении «найти новый поэтический язык для новой философской мысли»[2] типичными для романтизма в своей экспериментальной направленности стали искания ***С. П. Шевырева***. Он стремился раскрыть абстрактные и отвлеченные понятия за счет кардинальных изменений в системе средств художественного выражения. Мысль, в своем абсолютном значении охватывающая крайности бытия, мотивировала диалогическое строение стихотворений («Две чаши» (1826), «Журналист и злой дух» (1827), «Два духа» (1829), «Петроград» (1829))[3] и контрастные планы изображения. Поток диссонансов на уровне средств художественного выражения и ритма должен был, с точки зрения С. П. Шевырева, взорвать сложившуюся элегическую сти-

[1] Европеец. Журнал И. В. Киреевского. 1832. С. 13.

[2] *Гинзбург Л. Я.* Русская поэзия 1820–1830-х годов. С. 45.

[3] Поэты 1820–1830-х годов : сборник : в 2 т. / вступ. ст. и общ. ред. Л. Я. Гинзбург. Л., 1972. Т. 2. С. 135.

хотворную традицию, не соответствующую сущности русской действительности. Искусственные ограничения, наложенные на язык поэзии, С. П. Шевырев связывал с французским влиянием: «…галльскою диетою замучен» («Послание к А. С. Пушкину» (1830)). Выход виделся в возвращении к направленности, которая была задана творчеством М. В. Ломоносова и Г. Р. Державина. Мировоззренческое задание, сложный облик бытия предполагают изменения в языке, который призван «решить последним полным словом Священнейшую разума войну…» «Полное слово» мыслится как максимально широкий языковой охват реальности, который неспособен «у нас явиться в таких тесных скудных формах языка»[1]. Осуществиться оно должно было в рамках реформирования русского стихосложения[2]. Сущность «темного стиха» отразилась в предрасположенности автора к сравнениям, где пересекались различные смысловые потоки. С. П. Шевырев сформулировал свою цель следующим образом: «Я перекличу все созвучья языка, / Да все слова откликнутся друг другу, / Да всякий звук найдет родного двойника!» («Русским литераторам. О необходимости издать русский рифмарь» (1831)). Проблема содержания, усложнившегося представления о действительности решалась с точки зрения романтического отношения к ней. Освоение литературой новых жизненных сфер шло в направлении от искусства, в центре которого был создатель, художник, к реальности, а не наоборот. Полнота восприятия действительности не выходила за рамки индивидуалистической замкнутости и ограниченности, которые расширялись за счет возможностей форм и приемов творчества. Так, если А. С. Шевырев искал выход в языковом образе мира, в «браке слов», по его выражению, то ***А. Ф. Вельтман*** раздвигал границы реальности соединением мира фантазии, вымысла с «морем житейским». Достигалось это посредством совмещения в рамках художественного пространства прозы и стихов (повесть «Странник» (1832)).

В продолжение указанных тенденций возник «метафорический» язык поэзии ***В. Г. Бенедиктова***, где исключительный герой и обстоятельства отрывались от своей философско-идеалистической подоплеки, становясь причудливым аксессуаром повседневности, обрамляющим обывательское существование. Сохраняя все внешние характеристики идеального героя и коллизии «отчуждения»: избранничество, отверженность, неземная любовь, – поэт сосредотачивается не на внутренней динамике, а на визуальном восприятии, которому сопутствуют преуве-

[1] Цит. по: *Гинзбург Л. Я.* Русская поэзия 1820–1830-х годов. С. 44.
[2] Поэты 1820–1830-х годов. С. 137.

личения, подчеркнутая необычность изображаемого. В стихотворении «Утес» (1835) замкнутый сам на себя образ нечеловеческого величия природной стихии представлен в виде простого перечисления ее черт и свойств. Узнаваемое воплощение «демонического» протеста одновременно уподобляется литературному портрету и в этом значении выступает именно как предмет, не выражающий чувства, а лишь попадающий в поле зрение лирического героя. В стихотворении «Незабвенная» (1835) чувствительная интерпретация любовной коллизии развернута во времени (от «чувство развивалося» до «время перемчалося»), сопряженным с процессом кристаллизации переживаний («жемчужина», «перл души»). Переход от временности к вещности бытия обнаруживается уже не вовне, а внутри лирического героя как движение от «бедность обнаружена» к утверждению «не беден я». В стихотворении «Полярная звезда» (1835) безукоризненное описание красоты звездного неба, свободно проникающее в земную юдоль, находит и пространство, где стирается граница между бренным и вечным, – образ «сердца мечтателя». Романтическое состояние конкретизировалось, локализуясь и овеществляясь, в последнем значении контрастно соотносясь с бытовой предметностью. Поэт стирает различия между планами бытия, совмещая в развернутых метафорах космогонию, метафизические, идеальные образы и очищенные от наслоений житейские состояния. Снижение высоких устремлений достигается за счет наращения и произвола формальных признаков романтизма. Использование переносных значений слов и выражений ведет к снятию языковых и мыслительных норм и правил. Это проявляется прежде всего в сосуществовании разнородных, порой несовместимых лексических пластов, в словообразовательной активности поэта («человечиться», «предвкусие», «безглагольность», «огнеметный», «волнотечность», «безверец» и т. д.). В «Вальсе» (1840) из спонтанного перечисления деталей складывается образ «бури вальса», рукотворной стихии, круговорота житейской суеты, достигающего своего апофеоза тогда, когда, отрясая «прах неоценимый», «осталась только пара», «гений тьмы и дух эдема». Из мишуры рождается космос, «Коперника система», в центре которой «сплелись крылами / Неземные существа». В результате утрачивается граница между мелкими человеческими радостями и мифологией, борьбой «ангела» и «демона».

Творчество В. Г. Бенедиктова стало выразителем сознания, которое заимствовало и подражало высоким образам и переживаниям, созданным культурой. Наиболее очевидно это проявлялось на уровне стиля, представляющего «скрещение элементов, как бы утративших свое первоначальное назначение», вследствие чего «лирика утрачивает сти-

листическую непроницаемость»[1]. Романтическое мироощущение как сфера отчуждения и антинормативности вступало в зону распространения, утверждая поэтический произвол в виде правила. Творческий импульс определяли «изобретай» и «выдумывай» («Пиши поэт! Слагай для милой девы…» (1837)), рождая «неслыханные звуки», «неведомый язык». Однако весь процесс – ремесло и, соответственно, набор приемов, а поэт – «ремесленник во славу красоты». В поэзии В. Г. Бенедиктова идеальная сторона жизни – производная от материи. Индивидуалистическая концепция творчества, пересекаясь с «нашим прозаическим временем» (В. Г. Белинский), входила в него в виде требования «огня» в поэзии, украшения повседневности, т. е., не изменяя своей сущности, стремилась стать понятной, открытой, доступной. В 1835 году вышел сборник стихов В. Г. Бенедиктова, который имел бурный успех у публики. На короткий момент вычурность его произведений затмила простоту А. С. Пушкина. Сборник характеризовало единство. От оформления, эпиграфа до содержания прослеживалась подчеркнутость, гипертрофированность романтического начала, которое именно в данном качестве выдавало индивидуальное за общее, искусственное за естественное. Так, уже на уровне эпиграфа к сборнику форма и содержание вступают в игровые отношения, где демократическая установка «Я пою, как птица, живущая на ветке» оформлена в виде цитаты из авторитетного источника.

Концептуальному переходу структуры художественного пространства от единственности авторской точки зрения как опорного элемента к диалогическому строению предшествовало стихийное освоение последнего на уровне бытования литературных произведений. Словесность начинает не только включать в себя внутреннее восприятие явлений и определяться им, но и ориентироваться на читателей. Литература проходит путь от салонов и литературных объединений к более открытым, демократическим формам существования, где активную роль играют альманахи и журналы.

Изменение форм и способов бытования литературы – комплексное явление, подготовленное множественными факторами на разных уровнях художественного пространства. Присущая авторам тематическая специализация эволюционирует от романтических стилизаций, когда отдельные темы (античность, народность, история, детство, война) служили для выражения мировоззренческих и эстетических установок, до выстраивания творчества писателей вокруг определенного тематиче-

[1] *Гинзбург Л. Я.* Русская поэзия 1820–1830-х годов. С. 58.

ского ядра. В произведениях А. А. Дельвига (античность), Д. В. Давыдова (война), Н. М. Языкова (студенческая молодость), В. И. Даля (этнография, фольклор, народный быт) тема постепенно конкретизируется в среду, которая наделяется самостоятельными художественными функциями, становясь полноценным носителем романтических принципов отношения к действительности. На следующем этапе этого процесса происходят качественные творческие изменения. Тема предполагает не просто изображение конкретной среды, близкой автору, а иное сознание, которому адресовано произведение. Так мотив детства трансформируется в литературу для детей. Хотя произведения Антония Погорельского («Черная курица, или Подземные жители» (1829)) и В. Ф. Одоевского («Сказки дедушки Иринея» (1841)) несли на себе печать романтизма, фантастическая составляющая в них была обращена не к мистическому переживанию действительности, а к сознанию ребенка.

Глубокие изменения происходили в традиционном для романтизма жанре литературной стихотворной сказки. «Конек-Горбунок» (1834) ***П. П. Ершова*** представляет собой уникальный для своего времени опыт освоения открытой в сказках А. С. Пушкина народной точки зрения на мир и человека, составляющей сущность фольклорных образов, сюжетов, героев. При этом автор «Конька-Горбунка» делает свои художественные открытия на основе цикла устных сказаний, привязанных к конкретной местности (Окуневский Ковчег, Западная Сибирь) и сложившемуся там историческому и культурному укладу жизни. Именно этот региональный этнографический материал П. П. Ершов вводит в обиход современной культуры, расширяя ее духовные границы и возможности. Особое место в данном направлении занимает творчество А. В. Кольцова. В нем народное сознание не привносилось в литературу, а выражало себя с помощью романтических принципов художественного мышления.

По мере становления романтизма актуальным становится понятие «направление», первоначально связанное с типом журнала, который задумал Д. В. Веневитинов и его последователи сразу после восстания декабристов. Как общность литературно-эстетических взглядов оно и определяется концепцией творчества представителей философского движения, и потенциально включает ее в себя, намечая пути к преодолению индивидуалистической замкнутости и ограниченности на уровне протекания литературного процесса. Д. В. Веневитинов понимал под направлением расширение сферы обращения литературного произведения, очерченной кругом единомышленников. Однако параллельно идее о приобщении адресата творчества к определенной точке зрения возникло представление о свободном от нее читателе. Это первичное

предположение об ином сознании в архитектонике художественного пространства выступило в виде противопоставления произведениям с «направлением» сочинительства «без направления», возникшего в рамках коммерциализации литературы. В данном явлении можно выделить не только социальный, но и чисто художественный аспект. Расщепление индивидуалистического ядра романтического художественного мышления, которое намечается в ориентации произведения на читателя, непосредственно в тексте выражается еще как условность, маска автора, его игра с различными уровнями собственного сознания. Однако кризис романтизма уже четко обозначился в характере литературного движения. Современная художественно-эстетическая тенденция, расширяя сферы своих творческих интересов, оказывалась в ситуации внутренней переоценки. Понимание собственной относительности переносилось на мировоззренческие основы и окружающую действительность. Путь к объективности, который прослеживается во всех звеньях литературного процесса, проявился в виде экспансии индивидуалистического начала в различные сферы действительности. Так оно пыталось преодолеть естественную ограниченность. Иной масштаб восприятия реальности стал возможен тогда, когда романтизм включался в пространство жизненных явлений, а не оценивал его со своей точки зрения. Данная установка реализовывалась внутри литературного движения не в закономерностях развития, а вопреки им в рамках творческих усилий А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Ф. И. Тютчева.

Процесс коммерциализации литературы. Развитие журналистики

Коммерческие интересы в литературе не только указывали на поворот творчества к сфере потребления, удовлетворения обывательских запросов, но и были решением проблемы отношения искусства и действительности, вызревшим внутри стремления романтического сознания к абсолютному и невыразимому. Вертикальное восхождение к абстракциям и отвлеченности на уровне сферы выражения тяготело к горизонтальному охвату явлений.

Поток жизненных фактов, раздвигающий границы художественных интересов, был вызван представлением о реальном, а не условном читателе, стихийно складывающемся из связи творческого процесса с развитием литературных журналов. Первоначально они несли отпечаток

позиции издателя, но объективно тяготели к преодолению индивидуальной точки зрения за счет своего общественного статуса. В 1825 году В. Ф. Булгарин начинает издавать «Северную пчелу», близкую к официальной идеологии, Н. А. Полевой – «Московский телеграф», популяризирующий социальную подоплеку французского романтизма. Если «Северная пчела» и выходивший в 1827–1830 годы «Московский вестник», внедрявший в литературный процесс философские идеи «любомудров», имели традиционную для того времени идеологическую (идейную) направленность, то «Московский телеграф» – сцепление эстетических, социальных и коммерческих интересов издателя. «Европеец» И. В. Киреевского уже не просто претендовал на распространение взглядов немецкой идеалистической философии, а тяготел к масштабному осмыслению тенденций развития современной русской и мировой культуры.

История журнала «Телескоп» (1831–1836) знаменательна. Его издавал Н. И. Надеждин, развивавший на основе философии Ф. В. Й. Шеллинга, а затем Гегеля представление о «новой поэзии», которая должна прийти на смену романтизму[1] в результате движения к «полноте действительности». Однако в историю русской литературы издание вошло прежде всего в связи с публикацией в 1836 году первого философического письма П. Я. Чаадаева, вызвавшего огромный общественный резонанс, который вылился в культурную парадигму «спор западников и славянофилов».

Параллельно журналам развивается традиционная, но на данный момент концептуально совпавшая с художественными тенденциями, наметившимися в романтизме, форма бытования произведений – альманахи. Середину 1820-х – начало 1830-х годов называли «альманачною» (В. Г. Белинский)[2]. Тяготение к ансамблевым формам бытования литературных произведений как стремления словесности преодолеть замкнутость индивидуального сознания и пространство его осуществления – поле отчуждения – за счет выхода к полноте отражения действительности было первым шагом на пути коренной перестройки художественной ткани. Развитие шло от внешней разносторонности литературных интересов к способности располагать явления на разных уровнях их раскрытия и понимания, позволяющей рассматривать художественное пространство как совмещение предельно широкого круга точек зрения, складывающееся в объективное представление о реальности. Таким образом, организующим принципом художественной ткани оказывается поня-

[1] Развитие реализма в русской литературе. С. 236.

[2] *Фризман Л. Г.* А. С. Пушкин и «Северные цветы» // Северные цветы на 1832 год : альманах / изд. подгот. Л. Г. Фризман. М., 1980. С. 295–300.

тие не об изменчивости и подвижности действительности, а об избыточности, безграничности ее внутреннего объема на уровне сущности.

Альманахи после 1825 года объединяли различающийся жанрово, тематически, содержательно, идейно, неравноценный по художественному уровню материал. Его соединение в целое часто было стихийно, иногда в эту стихию привносился внешний «сюжет» (по случаю, памяти, дружеский круг). Однако именно стихийная пестрота литературных фактов нарушала логику современного художественного мышления и делала альманахи своеобразными предшественниками качественно новых принципов творчества. Фрагментарность, мозаичность переступали границы монологической замкнутости романтизма, образуя художественное пространство «множественных сознаний». Произведения, оказываясь вне сюжетной, циклической, идейной организации, осложнялись в плане восприятия фактом сосуществования с другими текстами и обнаруживали себя в том числе как формы сознания. Подспудно сознание оказывалось предметом художественного изображения, и в этом аспекте различия между неравноценными сочинениями в составе альманахов могли стираться. Здесь на первый план выступала словесная природа литературного творчества, проблема слова как «орудия самосознания», знания человеком «иного, что есть кроме него»[1].

Стремление романтизма преобразовать индивидуалистическую ограниченность через включение в нее явлений действительности (путь к «полноте действительности») первоначально приняло вид механического объединения литературного процесса, предпринятого книгопродавцем и книгоиздателем А. Ф. Смирдиным. Под влиянием этой идеи в 1833 году вышел альманах «Новоселье», а с 1834 года начал издаваться журнал «Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод, составляемый из литературных и ученых трудов…» Современная критика в лице В. Г. Белинского видела в издании «идеальный журнал для массового читателя»[2].

Художественной реализацией «примирения» романтизма с реальностью, вечного с современным и даже злободневным, абсолютного с конкретным стало творчество редактора «Библиотеки для чтения» ***О. И. Сенковского***. В цикле повестей «Фантастические путешествия барона Брамбеуса» (1833) как принцип отношения к миру утверждалась относительность краеугольных бытийных и мировоззренческих понятий. Н. В. Гоголь, уделивший данному явлению серьезное внимание в статье

[1] *Лосев А. Ф.* Философия имени. М., 1990. С. 74–75.

[2] *Кошелев В. А., Новиков А. Е.* «…Закусившая удила насмешка…» // Сочинения барона Брамбеуса / О. И. Сенковский. М., 1989. С. 11.

«О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» (1836), характеризуя рецензии и повести редактора «Библиотеки для чтения», указывал на их мировоззренческую беспринципность: «…нет ни положительного, ни отрицательного вкуса – вовсе никакого. То, что ему нравится сегодня, завтра делается предметом его насмешек»; «отсутствие всякой истины, естественности и вероятности»[1]. Повести О. И. Сенковского обусловлены «журнальной деятельностью»[2], направленной на привлечение максимально широкого круга подписчиков журнала. Именно этой ситуацией продиктован релятивизм автора. Реальный диалог с читателями на уровне коммерческой, внелитературной составляющей произведения вступает в противоречие с авторской оценкой изображаемого, которая строится на основе романтических принципов художественного мышления. Вертикальная устремленность к абсолюту трансформировалась в широту взглядов, граничащую с их утратой. Именно поэтому идеальное в повестях О. И. Сенковского безгранично и бессмысленно. Для «научных» опусов барона Брамбеуса не случайно выбирается жанр «путешествия». Это своеобразная константа авторского сознания, которое дается в своих метаморфозах. Определения путешествий: поэтическое, ученое, сентиментальное – представляют схематическое изображение эволюции романтизма, где важны не этапы, а ситуация возвращения к начальной стадии. Она очерчивает круг, словно оказываясь в той же точке творческого развития, которая представлена в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина.

В «Сентиментальном путешествии на гору Этну» (сборник «Фантастические путешествия барона Брамбеуса») описывается «тот же свет, только вверх ногами… или, сказать яснее, наш свет наизнанку»[3]. Внутреннее оказывается внешним, тяготеющим к бесконечно большим величинам, в которых обнаруживает свою внутреннюю ограниченность в том значении, что везде находит только себя. Архитектоника бытия, иерархия ценностей замещаются индивидуальным сознанием, «авторской» субъективностью, ставшей произволом. «Путешествие» первоначально характеризуется диапазоном «отечество – чужие края» и сфокусировано на образе автора. Выход за границу своего «я» достигается за счет максимального укрупнения «путешествия»: «странствовал бесконечно», «объехал вокруг всю землю», которое затем детализируется, превращается в перечисление мелких подробностей и отдельных деталей

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. / под общ. ред. С. И. Машинского, М. Б. Храпченко. М., 1984–1986. Т. 6. 1986. С. 144–145.

[2] Русская повесть XIX века: история и проблематика жанра. С. 223.

[3] *Сенковский О. И.* Сочинения барона Брамбеуса. М., 1989. С. 154.

(«Осенняя скука»). Геологические эпохи, природные циклы, исторические периоды лишаются значимости в череде бесчисленных своих повторений: «Потопы считал я уже такою безделицею – в одном Париже было их четыре…» («Ученое путешествие на Медвежий остров») – формируя отношение к тому, что находится вне автора. Это сторона повествования, которая обращена к сознанию читателей, фигурирующему как данность в рамках своей журнальной подоплеки и как плод воображения. Двойственностью продиктована характерная для произведений О. И. Сенковского смена масштабов изображения. Игра смыслами становится игрой с бытием: «Наводняя такими образом обширные земли, искореняя целые органические природы, чтоб на их месте водворить другие, переставляя горы и моря на земном шаре, как шашки на шахматной доске»[1]. Сентименталистское сочувствие и сопереживание в отношениях писателя и читателя, эволюционируя к духовному углублению и напряжению в ситуациях отчуждения, бегства, принимающих вид отождествления автора и героя, приходит к полному нивелированию различий между внутренним и внешним.

Авторское сознание в произведениях О. И. Сенковского становится не полем притяжения, а отталкивания, но именно потому, что оно реально ограничено иным сознанием коллективного читателя, находящегося на периферии, окраине структуры художественного повествования. Возникает своего рода движение наружу, образующее ситуацию внутренней пустоты, на которую, в частности, отреагировал Н. В. Гоголь в своей статье. Нивелирование сознаний, возникающее на фоне внешнего разнообразия, как принцип, на котором был построен журнал О. И. Сенковского, одновременно было проявлением логики развития романтизма. Писатель, художественно интерпретируя движение современного литературного процесса к «полноте действительности», представил не стадиальную, линейную (органическую), а сферическую (головную) модель его направленности. В произведениях центральный мотив «путешествие», принимающий вид геометрической фигуры «земной шар», создавал конфигурацию художественного образа, архитектоника которого определялась понятием «умозрение». В повести «Сентиментальное путешествие на гору Этну» исходной точкой является утверждение «Земля в середине пуста!», поэтому «так называемый земной шар есть настоящий пузырь, составленный из плотной скорлупы». Этой сферической поверхностью, представленной перечислением предметов, деталей и явлений, «посредством умозрений» образуется тождество внутреннего и внешнего. Оно создает гротескную ситуацию манипулирования с земным шаром:

[1] *Сенковский О. И.* Сочинения барона Брамбеуса. С. 65.

«Поглядите на внутреннюю поверхность его корки; потом высуньте голову из планеты и посмотрите на внешнюю поверхность, и вы не приметите никакой разницы между ними: подумаете, что первая есть только оттиск второй»[1]. Концепция «оттиска» героя О. И. Сенковского совмещает воображаемого читателя, «моего достопочтенного самолюбия»[2], с сознанием реальных подписчиков журнала. Разность сознаний, одно из которых находится в действительных времени и пространстве, располагает эти измерения параллельно друг другу. Отсутствие точки пересечения приводит их в состояние взаимного отражения, симметрии, формируя структуру «потерянного» повествования («Потерянная для света повесть» (1834), подписанная «А. Белкин»).

«Повесть», которую автор иронично характеризует как «оригинальную, настоящую, русскую, в которой не было не малейшего следа подражания иностранному; в которой все было наше; которая отличалась неподдельной народностью»[3], размещается внутри художественного пространства, где четкие временные интервалы преломляются в бытовых подробностях и деталях. Их конкретность, натуралистичность становятся полем, где время и пространство растворяются друг в друге. Пародийная направленность мотива «потерянной повести»[4] на бытописательные произведения М. П. Погодина есть прежде всего претензия на объективность. Двуединая характеристика «повести» – ироническая и отражающая подлинный литературно-критический аспект – определяет сущность «потерянности» как непересечения художественных измерений, в которых находятся автор и «повесть». Выступление реальности в виде общественного резонанса (журнальной полемики) привнесено О. И. Сенковским в безграничность устремлений сознания автора-героя и определяет через мотив «потерянной повести» свое стороннее положение в нем. Впоследствии отношение «герой и реальность» трансформируется в отношение «реальность и герой», из которого выделится образ «лишнего человека».

Коммерциализация литературного процесса была проявлением изменений внутри романтизма, которые в литературной критике того времени фиксировались в понятиях «реальная поэзия», «новая поэзия», «поэзия действительности». В. Г. Белинский восклицал: «…вот поэзия реальная, поэзия жизни, поэзия действительности, наконец истинная и настоящая поэзия нашего времени. Ее отличительный ха-

[1] *Сенковский О. И.* Сочинения барона Брамбеуса. С. 154.
[2] Там же. С. 32.
[3] Там же. С. 430.
[4] Русская повесть XIX века: история и проблематика жанра. С. 222.

рактер состоит в верности действительности…» («О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835))[1]. Если первоначально индивидуалистическое сознание отождествляло себя со временем (современность) как течением (бегство, отчуждение) от несовершенного к совершенному, то впоследствии романтическое движение трансформировало это время в пространство («полноту действительности»). Ограниченное немотивированно становилось распространением, субъект – объектом (объективировал свою субъективность). Именно эта объективность находилась в центре внимания литературной критики конца 1820–30-х годов. Н. И. Надеждин, редактор журнала «Телескоп», «синтезировал» на основе философии культуры Шеллинга, а потом Гегеля текущую литературную ситуацию. «Средобежное» (Античность) и «средостремительное» (романтизм) начала («Лекции по теории изящных искусств»)[2] образовывали точку пересечения, координаты постромантического искусства – современность. Из нее выделялся творческий импульс, обозначенный как «все стремится к слиянию», первым этапом конкретизации которого стал принцип «потребность естественности». Он закреплен в центральном тезисе Н. И. Надеждина: «Где жизнь, там и поэзия», отождествляющем искусство и действительность. Его центральным элементом является положение об «уравнивании». Вначале «всеобъемлющий взгляд на жизнь» «современного гения» «уравнивает в глазах его все черты, из коих слагается физиономия бытия»[3], а затем уже творец, «когда взор его распространился до всеобъятности», смиряется перед «океаном бытия», стремясь «уравняться с его беспредельным величием» («О современном направлении развития изящных искусств»)[4]. Итогом «направления к естественности» становится народность как проявление связи духа и природы. «Уравнение», которое Н. И. Надеждин традиционно относит к индивидуальному сознанию, было способом объективизации последнего. По своей сути данное положение восходило к сложившимся формам распространения романтизма и в этом качестве было связано с действительностью. «Журнальный» корень «полноты действительности» у О. И. Сенковского получал свое эстетическое осмысление в концепции «направления к естественности». Однако «слияние», «уравнивание» были неоднозначны. Если в романтизме замкнутость в индивидуальном сознании субъектно-объектных отношений, проблемы

[1] *Белинский В. Г.* Избранные произведения. Минск, 1954. С. 10.

[2] Русские эстетические трактаты первой трети XIX века : в 2 т. / сост., вступ. ст. и примеч. З. А. Каменского. М., 1974. Т. 2. С. 479.

[3] Там же. С. 454–455.

[4] Там же. С. 453.

искусства и действительности порождала их тавтологические модели, реализующиеся в концепции массовой литературы («Библиотека для чтения»), то одновременно она выступала и как пороговая ситуация, предполагающая сущностные изменения в творчестве. Выходом из замкнутого круга становилось введение третьего члена – личностного начала. В нем субъект и объект не пересекались в сфере выражения, а осуществлялись, воплощались. Предпосылки можно увидеть в практике литературного процесса, ансамблевом характере бытования произведений (альманахи), когда явления, неравнозначные в отдельности по художественному уровню, тематике, способам выражения, оказывались равнозначными элементами целого, необходимым условием его существования. Предварительно можно отметить, что литературный процесс, складываясь из творческих индивидуальностей, аккумулировал их в творческую личность. В рассматриваемый период такой личностью был А. С. Пушкин. Его исключительность возникает из исторических закономерностей развития русской литературы. Истоки рассматриваемой формы художественного мышления прослеживаются в летописной модели древнерусской словесности, которая являлась отражением «летописного взгляда» (В. О. Ключевский) на мир и человека как проявления соборного сознания, пережившего летописание[1].

Романтики в лице представителей философского направления негативно отнеслись к коммерциализации литературы. Журнал «Московский наблюдатель» (1835–1839), в издании которого принимали активное участие С. П. Шевырев (ведущий литературный критик), И. В. Киреевский, Е. А. Баратынский, В. Ф. Одоевский, должен был стать альтернативой «Библиотеки для чтения». В 1835 году на его страницах С. П. Шевырев выступил с полемической статьей «Словесность и торговля». В формулировке проблемы в заглавии статьи упор делался на противопоставлении духовной и материальной субстанций, обнаруживая сугубо романтическую подоплеку спора. Если раньше активным началом в художественной структуре было первое, то «торговля» литературой как новый виток развития романтизма стала следствием экспансии материальности. Реальным оппонентом массовой литературы и стоящих за ней тенденций стал журнал «Современник», который в 1836 году выпустил в свет А. С. Пушкин. Дело было не в том, что первый номер содержал статью Н. В. Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», направленную против О. И. Сенковского и «Библиотеки для чтения», а в художественных и мировоззренческих установках, которые стояли

[1] *Ключевский В. О.* Русская история: полный курс лекций : в 3 кн. М., 1993. Кн. 1. С. 81–83.

за журналами: размывания сущности явления и движения к ней. «Современник» стал не только новым типом литературного журнала, но и прообразом принципа творчества, аккумулировавшим в себе мировоззренческие и художественные тенденции восприятия действительности, которые преодолевали естественную индивидуалистическую замкнутость сознания человека. А. С. Пушкин не случайно вынес отношение ко времени в заглавие журнала. Одним из центральных положений романтизма было представление о нем как о современном искусстве, складывающееся, в свою очередь, в парадигму «новой поэзии», воспринимающей и даже отождествляющей себя с внешним, подвижным слоем действительности. Данное понимание осложнялось тем, что современное (новое) мыслилось в качестве европейского, заимствованного, противопоставляясь в этом значении традиционному. В концепции пушкинского журнала в отрезке времени выделялось не особенное, характерное, индивидуальное, а движение к полноте, связывающее самобытные и разнообразные факты, явления, события, отношение к ним в становящееся единое целое. Такое видение современности было своего рода приобщением к опыту древнерусской словесности, отраженному в летописной формуле «повести временных лет», где личностная точка зрения воплощала «соборный» опыт жизни народа. В названии пушкинского журнала время обнаруживало себя как связь между людьми. «Современник» звучало как обращение, но не к эпохе, идее, абстрактному массовому читателю «Библиотеки для чтения», а к значимому непосредственно в факте своего бытия человеку, с которым соединяло общее время и общая сущность. Журнал А. С. Пушкина вобрал в себя отношение к жизненному материалу, которое уже сложилось в творческую концепцию в произведениях издателя. Продиктовано оно было не одним, а «множественностью» сознаний, открытой как художественная ценность. В названии пушкинского журнала на первый план выступало личностное начало, преобразуя «современность» в «современника». Время из физического становилось духовным измерением.

«Современный человек» (А. С. Пушкин), сменяющийся «героем нашего времени» (М. Ю. Лермонтов), с точки зрения В. Г. Белинского, свидетельствовали о «быстроте, с которой движется вперед русское общество». Факт сменяемости героя говорил о том, что он отразил «действительность известного мгновения из жизни общества»[1]. Эти суждения вырастают из той же материальной подоплеки, что и коммерциализация литературы. Культурная среда, опознавая реальность в движении от старого к новому, строила свое видение на неподвижной точке отсчета –

[1] *Белинский В. Г.* Избранные произведения. С. 306.

индивидуальном сознании. Для словесности сущность действительности заключалась в константе жизни души человека. В. Н. Майков в 1846 году в статье, посвященной творчеству А. В. Кольцова, замечал, что характер и история любви Татьяны Лариной «совершенно те же, что и крестьянки Кольцова»[1]. «Преждевременное старение души» у А. С. Пушкина переходит в «бездушных людей» М. Ю. Лермонтова, которых продолжают «мертвые души» Н. В. Гоголя. Объективность открывалась в отношении к человеку, а не человека к окружающему миру.

Коммерциализация литературы как форма механического освоения-распространения романтического мышления в действительности обнаруживала обратную тенденцию. Романтизм не определял, а включался в спектр вопросов, связанных с национальным статусом литературы, отношения самобытного и заимствованного, которые выдвигались на первый план в понимании строения художественного образа. Идеалистическая природа «журнальной литературы», которую Н. В. Гоголь сравнивал с реалиями жизни, возникшими из практической необходимости: путями сообщения, ярмарками и биржами, как «размен всеобщих мнений, живой разговор»[2], – оказывалась внутри материальной среды и оценивала себя с точки зрения законов ее развития. В данном контексте возникал вопрос о русской литературе. Ей В. Г. Белинский приписывал «незначительность», «сомнительность» «существования, которое теперь многими признается за мечту»[3]. Литература должна была видоизмениться в «роман и повесть» «вследствие общей потребности и господствующего духа времени», чтобы развиваться «во всеобщем и, можно сказать, всемирном направлении»[4]. За умалением литературы стояло изменение масштаба романтизма. Он растворялся в нехудожественных явлениях и прибегал к ним при определении сущности творчества.

Вопрос о национальном своеобразии русской литературы

Светская культура в России складывалась в условиях европоцентризма. В рассматриваемый период процесс заимствования осложнился идеологической и эстетической окрашенностью. Русская литература прямо или подспудно оценивалась с точки зрения своего соответствия европейским мировоззренческим и художественным тенденциям. Они

[1] Цит. по: Развитие реализма в русской литературе. С. 338.
[2] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений … Т. 6. С. 140.
[3] *Белинский В. Г.* Избранные произведения. С. 3.
[4] Там же. С. 5.

находились в центре культурных интересов, которые этими тенденциями и ограничивались. Одновременно европоцентризм после реакции, последовавшей за восстанием декабристов, начал выступать в качестве альтернативы русской действительности. Крайней ее формой стала политическая эмиграция (А. И. Герцен, Н. П. Огарев, В. С. Печерин) как осуществление в сфере реальности-деятельности романтического конфликта «отчуждения». Европейское культурное и социальное пространство отождествлялось с идеалом.

Философским итогом русского европоцентризма стали взгляды П. Я. Чаадаева. В философических письмах он связал социальные достижения европейской цивилизации (Запад) с католицизмом, а созерцательность и пренебрежение «всеми удобствами и радостями жизни»[1] – с усвоенным от Византии в определенный момент ее развития[2] (Восток) православием. Публикация в 1836 году в журнале «Телескоп» первого философического письма П. Я. Чаадаева положила начало полемике западников и славянофилов. С точки зрения сущности, а не внешних проявлений его позицию рассмотрел А. С. Пушкин. В письме к П. Я. Чаадаеву поэт формулирует два историко-культурных положения, которые определяют отношение к центральному вопросу времени: о принципах, характере, направленности и итогах процесса заимствования русской культурой европейской образованности и просвещения. Из множественных ответвлений мифологемы «священные камни Европы» («щит», «диалог» и «синтез») А. С. Пушкин выделяет корень – христианство. Первый постулат П. Я. Чаадаева, затрагивающий вопрос об особенностях исторического развития русской культуры, усвоившей христианское просвещение от «глубоко презираемой» Византии[3], А. С. Пушкин соизмеряет с сущностью религии, а не с историей. Выбор источника веры сокровенно связан особым существованием, которое, «оставив нас христианами, сделало нас, однако, совершенно чуждыми христианскому миру»[4]. Современную культурную ситуацию А. С. Пушкин соотносит с характером отношения византийской и древнерусской культур, который определялся тем, что от Византии были взяты «Евангелие и предания, но не дух ребяческой мелочности и словопрений. Нравы Византии никогда не были нравами Киева»[5]. Соответственно, на новом этапе развития Россия опять находится в состоянии выбора между христианской цивилизацией Европы,

[1] *Чаадаев П. Я.* Статьи и письма. 2-е изд., доп. М., 1989. С. 57.
[2] Там же. С. 48.
[3] Там же.
[4] Русская литература XIX века. 1800–1830-е годы. С. 411.
[5] Там же. С. 412.

производной религиозного источника, но не тождественной ему, и Евангелием. В результате апологетическое или критическое восприятие Европы оказывается вторичным, внешним показателем, а на первый план выдвигается связь явлений культуры с христианским ядром. Позиция А. С. Пушкина открывает новый смысл в утверждениях П. Я. Чаадаева. Его заявление: «Мы живем одним настоящим в самых тесных его пределах, без прошедшего и будущего, среди мертвого застоя»[1] – оказывается обращенной к европоцентричной светской русской культуре.

Процесс заимствования как центральный для русской литературы того периода входит в фазу завершения. Его итоги следующие:

• максимально расширяется спектр внутренних точек зрения литературы, что проявляется не только в многообразии усвоенных мировоззренческих и эстетических элементов, но и в изменении отношения к ним;

• если первоначально весь пласт заимствований характеризовался европоцентричностью, однонаправленным западничеством, то впоследствии он выделяет из себя религиозный противовес, тяготеющее к традициям национальной культуры славянофильство;

• однородная природа заимствований, преобразуясь в диалогическую, начинает определяться взаимодействием внешнего и внутреннего слоев;

• разнообразие усвоенных движений, взглядов, тенденций как внешнее, заимствованное подчиняется задаче восприятия явления в его сущности, образуя ядро, собирающее вокруг себя способы и формы широкого и полного отражения жизни, и трансформируется в народное (самобытное) начало;

• в строении художественного образа наблюдается движение от внешней изменчивости, подвижности (заимствованный компонент в значении «западничество») к сущностной устойчивости (народность в значении «всемирность»), которая восходит к первоначальному для русской культуры типу заимствований – христианской письменности на церковнославянском языке.

В рамках переосмысления архитектоники процесса европейских заимствований формируется концепция своеобразия русской литературы. Взгляды П. Я. Чаадаева указали на национальный вектор в вопросе о христианских истоках современной культуры, который обнаруживал расхождение с внецерковным (светским) значением романтической литературы и идеалистической философии. Для оппонентов философа

[1] *Чаадаев П. Я.* Статьи и письма. С. 43.

в лице выходца из кружка «любомудров» поэта А. С. Хомякова первичной окажется полемическая заостренность данных суждений в части, где говорится об историческом прошлом России, о чем он выскажется в работе «О старом и новом» (1839). В статье «В ответ А. С. Хомякову» (1839) сторонник формирующегося славянофильства И. В. Киреевский выведет из нее представление о двух типах культуры: европейской и православной. В основе каждой из них будет лежать отношение к христианству. Однако в первом случае оно отождествляется «со всей системой рационализма», «рассудочным познанием»[1], а во втором – сохраняет живую связь с Церковью: «…то устроительное начало знания, та философия христианства, которая одна может дать правильное основание наукам»[2].

Погружение в проблему изменит характер деятельности. От публицистики и литературы славянофилы уйдут в богословие. Центральное место в философских системах А. С. Хомякова и И. В. Киреевского заняло изучение творений Отцов Церкви. Оно, в свою очередь, составляло существо древнерусской традиции. И. В. Киреевский писал: «Все святые отцы греческие, не исключая самых глубоких писателей, были переведены, и читаны, и переписываемы, и изучаемы в тишине наших монастырей…» Процесс духовного заимствования продолжался «в живом, беспрестанном соприкосновении с народом»[3]. Уход в богословие был пересмотром краеугольных элементов светской европейской культуры: индивидуализма и обусловленности человека средой. Народность и самобытность обнаруживали себя в представлении о личностном начале как о связи человека с Богом, в котором находило воплощение соборное и свободное приобщение к полноте истины христианства. Если для западников уподобление Европе – самоцель, для С. П. Шевырева – «посредничество» между Западом и Востоком, их «синтез», то для А. С. Хомякова русская культура – «море, куда стекаются все понятия». Оно должно «переполниться истинами частными», чтобы явиться «истиной общей»[4]. Если П. Я. Чаадаев видел в присущем России «заимствовании и подражании» отсутствие «внутреннего развития»[5], то А. С. Хомяков выделял из них «древний русский элемент», предохраняющий «от порчи… общие понятия человечества»[6]. Носителей современной

[1] *Зеньковский В. В.* История русской философии … Т. 1, ч. 1. С. 206–207.

[2] *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. С. 152.

[3] Там же.

[4] *Хомяков А. С.* Сочинения : в 2 т. / ред. Е. В. Харитонова. М., 1994. Т. 1 : Работы по историософии. С. 450.

[5] *Чаадаев П. Я.* Статьи и письма. С. 44.

[6] *Хомяков А. С.* Сочинения … С. 450.

культуры, ориентированной на социальную среду и обусловленные ею типы поведения (по терминологии П. Я. Чаадаева, «характеры», производные от «истории и традиции»[1]), он называл иностранцами: «…потому что мы иностранцы, потому что мы господа крепостных соотечественников, потому что одуряем народ и в то же время лишаем возможности истинного просвещения…»[2] Оторванные от народа нравственные «иностранцы» формируют вокруг себя ситуацию иноязычия (распространение французского языка как формы общения – показательный, но отдельный случай). В данном аспекте понятие «иноязычие» складывается из отношения древнерусского типа заимствований как письменности на церковнославянском языке, принимавшего вид «перевода» явлений культуры и жизни в слово (словесности), и подражания европейской культуре (бессловесности), ориентированного на среду, а не на человека. Уже в этом значении взгляды славянофилов получили свое отражение в литературе на уровне архитектоники художественного образа.

Внутри литературного движения вызревает представление о своеобразной бессловесности окружающей среды, получающее четкую сословную характеристику – «свет» (светскость). Она трансформируется в определенную художественную установку. Литература станет отождествлять себя с русским языком, выступая, по замечанию Е. А. Баратынского, в качестве «языка поэтов», «которым не говорят в свете». Он не берется из среды, а привносится в нее: «…не публика нас учит, а нам учить публику»[3]. «Язык поэтов», указывая на бессловесность «иностранного» элемента внутри национальной культуры, актуализирует для нее слово как таковое. Это мотивная составляющая ключевого для эстетических исканий времени понятия «полнота действительности». Его социальная проекция возникла как альтернатива движению от бессловесности к предполагаемому ядру, слову творческих интуиций русской культуры. Неслучайно параллельно социально детерминированному значению вызревала языковая интерпретация («отзвук», «всемирный язык» Н. В. Гоголя, «всемирная отзывчивость» Ф. М. Достоевского).

В концепции «отклика» А. С. Пушкина на «чтение поэтов всех народов и веков»[4], представленной в книге Н. В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847), всемирность – определение способа

[1] *Чаадаев П. Я.* Статьи и письма. С. 44.

[2] Цит. по: *Кошелев В. А.* Парадоксы Хомякова // Сочинения : в 2 т. / А. С. Хомяков. М., 1994. Т. 1 : Работы по историософии. С. 9.

[3] *Боратынский Е. А.* Разума великолепный пир: о литературе и искусстве. М., 1981. С. 97.

[4] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений … Т. 6. С. 335.

отношения к действительности, который формируется на конкретной стадии процесса заимствования, когда «поэзия наша… добывала какой-то всемирный язык»[1]. В размышлениях Н. В. Гоголя о творчестве А. С. Пушкина «всемирный язык» – способность двигаться от разнородности и разнообразия жизненного материала к его сущности, от сложного к простому, т. е. сжиматься «в одно крепкое ядро»[2]. Под всемирностью русской литературы Н. В. Гоголь понимал предельное упрощение, элементарное строение материального облика бытия по мере его восхождения (нисхождения) от временного к вечному[3]. В изменчивости, подвижности жизненной ткани, многообразии ее проявлений обнаруживалось тяготение к устойчивости сущностного начала. Именно к нему обращена ситуация заимствования, демонстрирующая под внешними наслоениями эту художественную константу. Заимствованный сегмент в пространстве русской литературы открывался как оригинальный и самобытный в своей внутренней диалогичности, которая в древнерусской словесности восходила к движению от Закона к Благодати и реализовывалась в ситуации двуязычия (сосуществование письменности и богослужения на церковнославянском языке с древнерусским языком мирской жизни и интересов). На светском этапе развития русской литературы процесс заимствования поступательно возвращается и полностью определяется способностью осуществлять переход от закономерности (подражания) к свободе (всемирности).

В вопросе о всемирности русской литературы сфера контактов между национальными культурами и историческими эпохами включается как часть в общее пространство бытования вечного во временном. В этом значении всемирность – то, что А. Ф. Лосев называл тайной слова, воспринимая ее как «выхождение из узких рамок замкнутой индивидуальности», «интимное отношение к предмету и существенное знание его сокровенных глубин». Соответственно, слово как «мост между “субъектом” и “объектом”»[4] – сокровенный центр процесса заимствования, связывающий его в данном качестве с религиозной культурой. «Стилистическое», или, лучше сказать, «языковое», напряжение в творчестве А. С. Пушкина, попадающее в поле зрения современников, отражало природу воздействия слова на среду, когда первое, распространяясь, преобразовывало вторую в сферу своего понимания, что принимало вид сворачивания среды, словоцентричности. Данный процесс Н. В. Го-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений … Т. 6. С. 358.
[2] Там же. С. 335.
[3] Там же. С. 359.
[4] *Лосев А. Ф.* Философия имени. С. 48.

голь перенесет на отношение к русской литературе в целом. С его точки зрения она «добывала какой-то всемирный язык затем, чтобы приготовить всех к служению более значительному»[1]. «Всемирному языку» предшествовала ситуация иноязычия, когда общество существовало «в неведении земли своей посреди самой земли своей. Даже язык был позабыт…»[2] Это точные координаты «языка поэтов» Е. А. Баратынского. «Всемирный язык» как цель и смысл творчества оказывается антитезой бессловесности среды, которую почти исчерпывающе описывает процесс европейских заимствований и связанный с ним «карамзинизм». Парафрастический характер «нового слога» Н. М. Карамзина был не чем иным, как бытованием слова в качестве функции среды, от которой слово заимствовало обращенность вовне и реализовывалось в своих внешних проявлениях. Пушкинский стиль оказывается переворотом в «карамзинизме», устанавливая новый вектор движения от слова к среде, а не от среды к слову, что возвращало русскую культуру к ситуации начала древнерусской письменности.

К концу 1820-х годов разнородность и разнонаправленность художественных и мировоззренческих фактов в литературном процессе (европейское и национальное, народное и сословное, гражданственное и чувственное, диссидентское и официальное) из ситуаций вытеснения, взаимоисключения, противостояния входит в состояние цветущей сложности и многообразия. Оно предваряет появление творческой личности – А. С. Пушкина, которое, с одной стороны, подготовлено литературным движением, с другой – определяет его направленность. Русская литература в своем развитии являет качественное изменение среды творческих индивидуальностей, преобразуя множественное в личное. При этом индивидуальное начало сохраняет самобытность, находя в личностном начале свою целостность и полноту. Творческая личность не организует, а преображает литературный процесс. Можно отметить, что ансамблевость литературного движения переходит в художественное явление, которое Ф. М. Достоевский называл «всемирной отзывчивостью» А. С. Пушкина.

«Всемирная отзывчивость» – антитеза тематической и мотивной специализации писателей, обусловленной индивидуалистической ограниченностью романтического художественного мышления. Материал персонифицировался, отождествлялся с автором. В эпилоге поэмы «Эда» (1826) Е. А. Баратынский помещает в событийный ряд условие: чтобы

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений … Т. 6. С. 358.
[2] Там же. С. 354.

«петь», нужно «знать» («…но не мне, / Певцу, не знающему славы, / Петь славу храбрых на войне»[1]). Такова реакция на поворот от «кладбищенского», элегического завершения описания судьбы героини к батальным сценам, обозначенным как обращение к Д. В. Давыдову. Оно обнаруживало в теме другое сознание, находящееся за границей художественного пространства, но сосуществующее с ним в рамках общего литературного круга. Из этой тематической замкнутости творчество А. С. Пушкина выступало уже на романтической стадии развития и именно в данном значении выделялось современниками. В поэме «Пиры» (1821) Е. А. Баратынский отождествляет себя с А. А. Дельвигом и отличает от А. С. Пушкина указанием в одном случае на тематическую ограниченность сознания: «Мой брат по музам и по лени», в другом – на способность ее преодолевать свободой творческого акта: «…кому дано / Петь и героев, и вино, / И страсти молодости пылкой…»[2] Данная классификация – общее место в литературе того времени. Однако в нее вносится корректива. На первый план выдвинуты не собственно темы, а «имена»-сознания (Дельвиг, Пушкин). Если по отношению к родственному автору сознанию используется местоимение единственного числа «мой», то второе имя обнаруживает себя как связь между разными сознаниями, на что указывает местоимение множественного числа «наш». Представленная Е. А. Баратынским избыточность литературы, о которой говорит название поэмы «Пиры», понимая под тематической односторонностью индивидуалистическую установку творчества, тяготеет к его надындивидуальной или личностной направленности, позволяющей воспринимать другое сознание не через общее, а в качестве иного.

Действительность как непроявленная множественность сознаний аккумулируется в литературе того времени в понятии «молва», которое активно вытеснялось социально детерминированным концептом «среда». Однако именно «молва» на какой-то момент станет точкой пересечения творческих исканий трех выдающихся авторов эпохи: А. С. Грибоедова, Е. А. Баратынского, А. С. Пушкина. В частности, в ней можно увидеть общее содержание, которое соединило под одной обложкой («Две повести в стихах» (1828)) «Графа Нулина» А. С. Пушкина и «Бал» Е. А. Баратынского. В обоих произведениях повседневность производит концептуальный переворот в традиционном сюжете и отождествляется не со «средой», а с «молвой», акцентированной не на социальной составляющей человека, а на его словесной природе, хотя и в остаточном виде. В поэме

[1] *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. М., 1983. С. 180.
[2] Там же. С. 186.

«Бал» романтическая страсть подчеркнуто, заостренно трансформируется в «молву», которая в «Графе Нулине» обнаруживает себя в подоплеке «мирового сюжета». В обоих случаях внимание фиксируется на проблеме словесности, в действительном значении определяющей человека по существу, а в своей несостоятельности принимающей вид общественного косноязычия. Это критическое, поворотное для романтического мироощущения и творчества состояние. За внутренней непроницаемостью исключительного героя открывалась бессловесность. Она или инициировала наделение его социальными чертами, отождествляющими человека со «средой», или, как в творчестве А. С. Пушкина, обозначала стремление к ясности, понятности, проницаемости человеческой сущности, которые нашли воплощение в образе «бедного человека».

Словесностью определяется связь с другими сознаниями, когда слово не способ и средство, а сфера открытости, ее воплощение. Архитектоника художественного пространства преобразует грамматико-синтаксические формы слова в смысловые потоки внутри человеческого существа. Непосредственно в слове обнаруживается «сюжет» пробивающейся наружу человечности. В конце рассматриваемого периода он наблюдается в центре первого романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди» (1845). Определяющим для образа героя становится движение от «слога» к слову как мировоззренческому эквиваленту «бедного человека». Его художественная природа подводит итог и указывает на качественные изменения в возникшей из «нового слога» Н. М. Карамзина романтической философско-эстетической концепции. Характерному для романтического художественного мышления движению от чувства к мысли, за которой стоял европейский (в значении «внешний, а не внутренний») культурный компонент, Ф. И. Тютчев дал определение: «Мысль изреченная есть ложь». Формула через апофатическое отношение к шеллингианской концепции недостаточности человеческого языка была обращена к европейскому (светскому) статусу русской культуры, в которой тождественность мысли слову трансформировалась в проблему ее выражения (высказывания). В результате кризис романтической художественной конструкции обнаруживал себя как искажение сокровенного в наружном. Подспудно именно сокровенность, глубина оказывались недостающим звеном в понятии «полнота действительности». В данном аспекте «бедность» не только сущность, но и антитеза принципам творчества, богатству их выразительных, модальных возможностей, затрагивавших оценочную сторону восприятия мира и человека и инертных на содержательном уровне. Образу «бедного человека» соответствовала «бедность вымысла», «высокая поэтическая простота», по определе-

нию Е. А. Баратынского[1]. Слово в конечной фазе художественного импульса приходило к совпадению с первоначальной словесной природой («бедностью») человека.

Сложившаяся в 1840-х годах художественная концепция натуральной школы была реакцией на вид (кризис), который принял присущий романтизму философский конфликт сознания и действительности. Невыразимость сферы отчужденности романтического героя трансформировалась в проблему выражения мысли, «полное вавилонское смешение языков» на уровне нравственных понятий о сущности человека. Констатация разницы между словом и мыслью приводила к выводу, что «мы говорим не словами, но чем-то, что находится вне слов и для чего слова служат только загадками»[2], и характеризовала бытующие представления о мире и человеке как находящиеся вне слова. Это их положение аккумулировалось понятием «среда», в рамках которого место сознания в его отношении к действительности заняла деятельность. Ее очевидная бессловесность проявлялась в структуре типов конфликтов, которые возникли в литературе. Широта представлений о действительности инициировала бездеятельность героя (Бельтов в романе А. И. Герцена «Кто виноват?»)[3], и наоборот, деятельность предполагала мировоззренческую ограниченность и внутреннее оскудение (Александр Адуев в романе И. А. Гончарова «Обыкновенная история» (1847)). Несоответствие слова и мысли преобразовалось в несоответствие героя и мира, проявляющееся в непроницаемости, невыразимости одного для другого.

Идеологическая и социальная проблематика как то, чем определялось стремление к полноте действительности, оказывалась вариантом невыразимости, но уже открывающим в ней сферу бессловесности. Соответственно, в художественных исканиях русской литературы проблема слова от умозрительного, философского осмысления приходит к максимальному приближению к повседневности («среда», образ «бедного человека»), открывая в этом качестве свою насущность и действительность. Смещение в определении человеческой сущности от социального аспекта к словесному корректировало понятие «народность» в его отношении к литературе. В нем словесное начало, выступая в значении общей природы человека, характеризовало «исключительность» (П. Я. Чаадаев) русской культуры, которая выводила ее интересы за рамки социальных, исторических, идеологических взглядов, сложившихся под воздействием европейского влияния, и требовала их преображения.

---

[1] *Боратынский Е. А.* Разума великолепный пир ... С. 90.

[2] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л., 1975. С. 135.

[3] Развитие реализма в русской литературе. С. 261.

Тема 2

ЛИТЕРАТУРНОЕ ДВИЖЕНИЕ ПРИ ЖИЗНИ А. С. ПУШКИНА: ОТ «ЦВЕТУЩЕЙ СЛОЖНОСТИ» К УЛЬТРАРОМАНТИЧЕСКОЙ ИНЕРЦИИ СТИЛЯ

Пушкинское начало в литературном процессе второй половины 1820-х годов до гибели поэта как судьба конкретного творческого наследия стало своеобразным духовным резонансом. Неслучайно Н. В. Гоголь заключил свое отношение к пушкинской традиции в понятие «отклик», а Ф. М. Достоевский – «отзывчивость».

Исчерпав к середине 1820-х годов возможности романтической художественной концепции, т. е. подведя ее в своих произведениях к высшей фазе развития, поэт вышел за рамки сложившейся культурной ситуации. Однако в отличие от современников, тоже начавших пересмотр существующих эстетических взглядов, А. С. Пушкин был ориентирован на искусство не будущего, а настоящего. Положение его творчества в центре литературного процесса определяли не силы притяжения или отталкивания. Оно находилось в гуще событий, вбирало их в себя, откликалось и преображало. Поэт своей эпохи, своего времени, он не совершал «переворот», не порывал с языком современной культуры, но направлял к раскрытию сущности явлений. Простота, понятность, ясность пушкинского стиля, о которых говорили современники и последующие поколения, были искомой перспективой творчества, находящейся в глубине, а не за границами жизненного материала. Поэт гениально художественно переосмыслил литературный пласт романтизма, в котором существовал, ввел его в круг своих интересов в качестве иного сознания, где последнее обнаружило себя в новом качестве и значении. В свою очередь, романтическое мышление, замкнутое в себе, не могло откликнуться на литературную деятельность А. С Пушкина, которой, как периоду «изящного материализма», в 1835 году С. П. Шевырев противопоставлял стихи В. Г. Бенедиктова[1]. Она «и в 1840-х годах не стала фактом широкого литературного звучания»[2] именно потому, что пространство ее распространения и восприятия только вызревало.

Таким образом, наследие и литературное окружение А. С. Пушкина – взаимообусловленные составляющие литературного движения. Одно

[1] *Гинзбург Л. Я.* Русская поэзия 1820–1830-х годов. С. 62–63.

[2] Там же. С. 65.

сложилось на почве многообразия творческого опыта и разветвленных устремлений романтизма, преобразованных в единство широты охвата действительности и глубины проникновения в нее, другое складывалось из разнонаправленных художественных явлений. В них можно выделить три типа: инертные в рамках своей романтической «программы», но уникальные как творчески оформленные голоса времени, проявления человеческого существа; активные, самостоятельные, родственные по направленности творческому развитию А. С. Пушкина, поэтому или не воспринятые (Ф. И. Тютчев), или выхолощенные, приспособленные под бытующие литературные взгляды (Е. А. Баратынский, Н. В. Гоголь); только зарождающиеся (М. Ю. Лермонтов).

Культ индивидуалистического мышления в романтизме переживал свой золотой век. От эстетической трансформации реальности, когда она растворялась в мире поэтических символов, оставалась «за текстом»[1], выступая в виде различных модификаций ситуации отчуждения, индивидуализм перешел к отождествлению себя с действительностью. Подспудно начался обратный процесс, в ходе которого художественное сознание ощутило себя частью целого, оказалось внутри реальности, а не заключило ее в себе. Данный момент обозначился в типичном для романтизма «литературном» виде, отразившем не явление, а его образ, «конец золотого века», как в одноименной идиллии А. А. Дельвига «Конец золотого века» (1828).

Проникновение реальности в поэзию, когда художественный вымысел вбирается в фактическую, биографическую достоверность и закрепляется в ней, находит отражение в жизни и литературной деятельности одной из самых самобытных и колоритных фигур времени – ***Д. В. Давыдова*** (1784–1839). Его характеристика «поэт-гусар» полностью соответствует сущности творчества. Литературный современник В. А. Жуковского и К. Н. Батюшкова, Д. В. Давыдов развивался в русле их художественных исканий и открытий. На жанровом, стилистическом, образном уровнях поэт не выходил за границы, обозначенные в произведениях основателей «поэзии гармонической точности». Однако Д. В. Давыдов, опоэтизировав свою воинскую биографию, отождествил с творчеством полноту восприятия человека. Воспев не войну, а себя на войне, он создал образ героя-гусара, в котором биографическое начало поднимается из поэтического подтекста и, сохраняя свою конкретность и определенность, мощно раздвигает рамки индивидуальной ограниченности. Создается образ героя в полном смысле этого слова, где художественно возвышенно

[1] *Гинзбург Л. Я.* Русская поэзия 1820–1830-х годов. С. 63.

даже сиюминутное, текущее, суетное. Слабости, тщеславие, самолюбие, жажда славы, самолюбование мелькают в житейском круговороте, внутри которого вызревает представление об избыточности человеческого существа, его бьющих через край возможностях, воплощенных в готовности к подвигу, любви и самопожертвованию. Д. В. Давыдов преобразует романтическую поэтику отчужденности в золотой век индивидуальности, превратив из сферы отталкивания в пространство притяжения. Биографическое начало привнесет с собой степень конкретности, которая максимально укрупнит изображаемое, выведет его за рамки отдельного бытия. Слагаемые золотого века: «Я люблю кровавый бой, / Я рожден для службы царской! / Сабля, водка, конь гусарский, / С вами век мне золотой» («Песня» (1815)) – открывают «я» через творчество в отношении к соборному и общественному поприщам. Если в мировоззрении его гениального современника К. Н. Батюшкова война и поэзия представляют собой диаметрально противоположные полюса и поэт сетует на свою военную судьбу, то у Д. В. Давыдова они нераздельны. Его стихи не антитеза социального катаклизма, а родственная ему стихия, в центре которой находится рождение человеческой личности. В автобиографии поэт замечает, что «не искал авторского имени, и как приобрел оное – сам того не знает». Он видит свои произведения в продолжении повседневности, перечисления служебных будней, которое перерастает в сопряжение событий: «Они были написаны на привалах, на дневках, между двух дежурств, между двух сражений, между двух войн; это пробные почерки пера, чинимого для писания рапортов начальникам, приказаний подкомандующим…»[1] «Междустрочие» – характерная творческая черта автора. Он изображает не войну как явление, не человека на войне как событие, а образующееся при их пересечении состояние полноты бытия.

В раннем творчестве Д. В. Давыдова переход от «пира гусар» с его непритязательной бытовой атрибутикой («Гусарский пир» (1804)) к битве-пиру, «счастливому дню», когда «пир иной нам Бог дает» («Бурцову» (1804)), характеризуется сентиментальной чувствительностью. Ею обусловлены жанр (дружеское послание), эпикурейские мотивы, представленные в образах благородной простоты военного быта бивуаков («Бурцову») и домишка, где «хозяин» – «гусар», а «не великий господин» («Призывание на пунш» (1804)). Война – это дружеский круг «среди копий и мечей», в котором все разделяется на «нынче» и «завтра», когда «трубы затрубят», «громы загремят» («Бурцову»). Впоследствии война как определенное переживание жизни в ее полноте и избыточности бу-

[1] Русская литература XIX века. 1800–1830-е годы. С. 506.

дет включена поэтом в традиционную для лирики того времени антиномию «бедность – богатство». В «Моей песне» (1811) представлен мотив неотягощенности бытом – свободы от него и истинного обладания («Мои владенья необъятны»). Однако это не умозрительная сентиментальная сентенция, а конкретное состояние «нынче» бивуаков, ожидание «счастливого дня».

Война 1812 года отразится в лирике Д. В. Давыдова творческим диссонансом: одним из первых в русской литературе он озвучит мысль о «новой поэзии», хотя оформит ее в рамках поэтического штампа времени как стилистическую проблему перехода от батальной тематики к любовной. Однако в действительности речь идет не о стиле, а о мироощущении. Сталкиваются два плана: «Чтоб при ташке в доломане / Посошок в руках держал…» («Ответ на вызов написать стихи» (1816)). Один предельно конкретен, предметен, вещественен, другой – знак-символ, напрямую связанный с «поэзией небесной». Именно из их сопряжения возникает состояние высокой утраты: «Дар божественный, чудесный, / Я навек тебя лишен». Однако за мотивом потерянного вдохновения стоит новое отношение любви и стихов: «Мне ли рифмы набирать! / Ах, где есть любовь прямая, / Там стихи не говорят!..» В «Элегии» (1816) меняется и отношение к войне. Поиск «счастия» «посреди грозы военной», погоня «за блистательной мечтой» теперь «долг священный». Герой поэта, «в безумстве упоенный / Чадом славы бранных дел», оставляет все в прошлом, в «тогда», когда «не знал тебя». В оппозиции оказываются не война и любовь, а настоящее и ложное. В «Песне старого гусара» (1817) поэтизируются и противопоставляются современным нравам уже не военный быт, а человеческие типы, на которые наложила печать эпоха: и «гусары коренные», «и гусары в модном свете». Идеальным временем постепенно становится не просто война, а конкретное историческое деяние – война 1812 года, где происходит чудесное преображение «дедов» «с красно-синими носами»: «Но едва проглянет день, / Каждый по полю порхает; / Кивер зверски набекрень, / Ментик с вихрями играет».

В зрелый период творчества Д. В. Давыдов четко проводит через свои произведения апофатическое отношение к сложившейся литературной традиции: «Я не поэт, я – партизан, казак» («Ответ» (1826)). Отечественная война, изменяя его социальный статус, гусар становится партизаном, даже казаком, выдвигает на первый план вопрос о внутренней и творческой свободе. Представление о ней продиктовано не произволом индивидуализма, а жизненными обстоятельствами, которые ставят автора в антинормативную ситуацию. Он осознает себя «неправильным» поэтом, в большей степени по отношению к романтической

традиции: «…бывал на Пинде, но наскоком, / И беззаботно, кое-как, / Раскидывал перед Кастальским током / Мой независимый бивак». При этом поэт мыслит свою «неправильность» в рамках традиционной тематической и стилистической оппозиции: «Петь, в креслах развалясь, лень, негу и покой. / Пусть грянет Русь военною грозой…» «Петь» противопоставлено «грянет», «лень, негу и покой» снимает отрицание «военною грозой». Однако отношения между ними регулируются свободой выбора, укорененной в глубинах личностного бытия, а не в устремлениях индивидуальной воли. В стихотворении «Партизан. Отрывок» (1826) образ автора появляется в третьей строфе, его традиционная исключительность распадается на колоритные детали и высокопарную характеристику: «Начальник, в бурке на плечах, / В косматой шапке кабардинской, / Горит в передовых рядах / Особой яростью воинской». Романтическая трактовка подчинена логике поэтического переложения реальных биографических фактов и в этом качестве служит продолжением эпического импульса первых двух строф, где исторический пласт «Кутузова курень» переходит в народную стихию: «Громада войск во тьме кипит», которая, в свою очередь, включается в космогонический образ: «И над пылающей Москвою / Багрово зарево лежит / Необозримой полосою». Внутри данного мирового здания, не выделяясь из него, а только угадываясь, появляется «наездников веселый рой… / Как стая алчущих волков». Всемирная гармония обрывается, когда автору приходится писать о ней на языке современного искусства, которое все сводит к индивидуалистическим формам сознания.

Участвуя в кавказской войне в звании генерала, Д. В. Давыдов, сопоставляя прошлое и настоящее, возвращается к образу золотого века: «Таков ли был я в век златой…» («Полусолдат» (1826)). Он полностью перенесен в переживание определенного возраста, ушедшей молодости, которое растворяется в более мощных впечатлениях от созерцания Кавказа, но выведенного за рамки традиционного романтического упоения «ночною роскошью полуденного края…» Они не отчетливы и одновременно очевидны и ярки: «…в тумане мутном, / Как Русь святая, недоступном, / Горит родимая звезда». Война 1812 года отложилась в творчестве Д. В. Давыдова в образе воинского братства как круга вечной жизни: «Станем, братцы, вечно жить / Вкруг огней, под шалашами!» («Песня»). Это прежде всего победа над индивидуальным существованием, «господином» человека, обреченным на то, чтобы «всечасно умирать». Ему противопоставляется бытие «средь мечей», когда концепт «слава» кардинально меняет свою направленность, попадая в ситуацию общих мыслей, чувств и переживаний, прозрачности сознаний, озна-

менованной выпадением из жизненного пространства представления о смерти, думы о ней: «Смерти в когти попадаешь, / И не думая о ней!»

В сквозную формулу самовыражения, представленную в бинарной ситуации «век нынешний и век минувший», Д. В. Давыдов вносит представление о конкретной эпохе, которая определяется сущностью человека, мерой личностного и индивидуального в нем. Первое образует вокруг себя «дивный век», «век богатырей», в центре которого находится «огромный человек», второе – выхолащивание человеческой сущности, дробление, измельчание: «И полезли из щелей / Мошки да букашки» («Современная песня» (1836)). Мотив богатырства и живущего в человеке насекомого впоследствии станет одним из самых перспективных в русской литературе (Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский). Причем совершенно очевидно, что для Д. В. Давыдова людей определяет их внутреннее пространство, а не масштаб внешних поступков. Так, например, он не приемлет уничижения Наполеона, но его «кровавыми делами» не восхищается, видит их низменную, «частную» природу («К портрету Бонапарте» (1836)). Символ эпохи и насекомые в «Современной песне» имеют общую черту: они превращают существующее, «есть» в «пыль и прах» (один своими делами, вторые своим ничтожеством). Золотой век поэта отступает в недавнее прожитое им прошлое. Оно оформляется по законам романтического мышления как идеальное время, «день вековечной славы» («Бородинское поле. Элегия» (1829)). Автор, переживая минувшее, возвращается к оссианистической традиции: «Умолкшие холмы, дол некогда кровавый». В рамках мотива гонения: «…мою судьбу / Попрали сильные…» – Д. В. Давыдов воскрешает в памяти тени героев. Однако у образа есть другая сторона, его константа, то настоящее, непреходящее, которое определяется непосредственно человеком: «Я каюсь! Я гусар давно, всегда гусар» («Гусарская исповедь» (1832)). Время его не может изменить: «И с проседью усов – все раб младой привычки». Конфликт возникает не между прошлым и настоящим, а между свободой и несвободой, причем под первой подразумевается не протест индивидуальной воли, а богатырство человека, не его исключительность, а избыточность. Д. В. Давыдов подчеркнуто переносит понимание свободы с социально-политического уровня на повседневный, бытовой с градацией от приличного, допустимого («враг чопорных утех», «где заслоняют нам вихрь танца эполеты») до шокирующего в своей откровенности («…где столько пуз затянуто в корсеты», «Долой, долой крючки, от глотки до пупа!»). «Гусар», «богатырь» не вмещается в бытующие нормы и правила, однако не ищет для выхода социальных или мировоззренческих способов. Важной чертой его избыточности становится способность

принимать жизнь такой, какая она есть, находя в ней возможность существовать «в живом и братском своеволье». Золотой век Д. В. Давыдова, соответствующий конкретной исторической реальности Отечественной войны, не отступает в прошлое, воспоминания, а запечатлевается в человеке как идеальное воплощение всей полноты его безграничных возможностей. Из прошлого, настоящего, будущего рождается вечность, которой мотивирована экспрессивность образа «огромного человека».

Культурная модель отчуждения, в рамках которой развивался романтизм, помимо своей мотивной и тематической разветвленности, начала определяться прямым взаимодействием с реальностью. Формы индивидуалистического мышления, структурно представленные бинарной оппозицией «идеальное – реальное» («совершенное – несовершенное») и ее разновидностями, проецируют себя в действительность. Помимо традиционного типа (социально-политического), возникают ориентированные непосредственно на литературное движение. «Литературность» как способ отстранения от житейского несовершенства, суеты и жестокости, которым противопоставляется гармоническое чередование сна («лени») и пробуждения («праздника жизни»), из творческой направленности переносится в действительность.

В поэтическом наследии ***А. А. Дельвига*** (1798–1831) пространство звучащей пластики слова, кристаллизация в стиховой форме первозданной ткани бытия были искусством образа жизни (И. А. Виноградов называл эту манеру «эстетизированная предметность изображения»[1]). Он стремился воссоздать естественную подоплеку поэзии, которую традиционно находил в античности и народной стихии. В художественном сознании поэта эти два начала различались как уровни (пластический и звуковой) выражения связи человека с сокровенной сущностью бытия. В первом начале важным элементом содержания была форма – отсюда стремление А. А. Дельвига к точному и полному воспроизведению на языке современного искусства античных стиховых размеров и жанров. Во втором начале подчеркивалась связь слова и музыки. В античности поэт, как и все его современники, видел эпоху детства человечества, ситуацию естественной природной гармонии, в рамках которой были выработаны соответствующие формы восприятия реальности. Данному состоянию мира и человека сопутствовала идиллия, а собственным жизненным впечатлениям А. А. Дельвиг придавал эпиграмматический вид, заключал их в дифирамб и сонет. В народном сознании утрачен-

[1] *Виноградов И. А.* О творчестве Дельвига // Полное собрание стихотворений / А. А. Дельвиг. Л., 1934. С. 5–40.

ная в ходе развития цивилизации цельность ощущения бытия вылилась в особое, «песенное» отношение к слову – отсюда стремление поэта передавать характерные черты русского народного стиха, воплощенного в лирической песне, и выражать свои переживания в жанре романса с внутренне присущей ему связью музыки и слова. Исключительное место в опытах поэта с русской песней занимает «Соловей мой, соловей…» (1825), посвященный, возможно, А. С. Пушкину и в переложении на музыку А. А. Алябьевым ставший знаменитым романсом.

Диссонансы повседневности А. А. Дельвиг преодолевал отстраненностью от систематических занятий службой и даже литературой. Он один из тех, кто создал идиллический образ прошлого, поместив его в годы, проведенные в Царскосельском лицее, где поэт учился вместе с А. С. Пушкиным. Это рефрен его жизни: «Шесть лет промчались, как мечтанье, / В объятьях сладкой тишины…» («Прощальная песнь воспитанников Царскосельского Лицея» (1817)). Жизнь человека течет размеренно и неприхотливо, в согласии с ритмом бытия, услышать который можно в обстоятельствах неги и покоя (творческой лени). Когда такое случается, мир открывается в избыточности вечного праздника. Отсюда неприятие суетного, практического, утилитарного как насилия над естественным состоянием всемирной гармонии, которая сохраняется в дружеском и семейном кругу. Высказанное когда-то резкое суждение, что «деспотическая тень Пушкина с дружеской бесцеремонностью поглотила в нем литератора и поэта»[1], отразило сущностную сторону А. А. Дельвига как человека и художника: он растворялся в поэзии, сливался с нею в полном смысле слова, а великий друг был ее олицетворением. Любовь к изящной словесности сделала поэта успешным на поприще издательской деятельности. С 1825 по 1830 год вместе с О. М. Сомовым он выпустил семь книг одного из самых долговечных, регулярных и изысканных русских альманахов «Северные цветы». Восьмая книга «Северные цветы на 1832 год» вышла после смерти поэта и была посвящена друзьями его памяти. С альманахом связано и другое начинание А. А. Дельвига – издание в 1830 году «Литературной газеты», в работе над которой активно участвовал А. С. Пушкин. Закрытие «Литературной газеты», а затем скоропостижная смерть друга прервали эту деятельность, но интерес к ней реализовался в замысле журнала «Современник». Вокруг изданий и литературного салона в доме Дельвигов после 1825 года сложилось сообщество литераторов-аристократов (А. С. Пушкин, Е. А. Баратынский, П. А. Вяземский, Н. М. Языков, примыкавший к ним П. А. Плетнев), вы-

[1] Цит. по: *Дельвиг А. А., Кюхельбекер В. К.* Избранное. М., 1987. С. 14.

ступавших против подчинения литературного процесса коммерциализации, под которой понимались не собственно денежные отношения, а творческая беспринципность, торговля убеждениями.

А. А. Дельвиг писал мало. Единственное прижизненное издание его стихов вышло незадолго до смерти, в 1829 году, и стало поводом для литературного скандала. Журнал «Галатея» и альманах «Северная звезда», отражавшие интересы Ф. В. Булгарина, Н. И. Греча и их окружения, перевернули мотив дружбы, пронизывающий сборник автора, и представили его как ситуацию некритичного отношения к своим литературным единомышленникам, построенную на меркантильных соображениях[1]. А. С. Пушкин, писавший о стихах А. А. Дельвига: «В веке железном, скажи, кто золотой угадал?» – отразил сущность творческой и жизненной позиции поэта, словно просеивающего современность сквозь художественную ткань в поисках крупиц первозданного совершенства. На фоне реакции «века железного» в лице литературных недругов вопрос пушкинского сфинкса содержит в себе удивление. Поэзия А. А. Дельвига существует вопреки окружающим ее обстоятельствам. Отстраненная от действительности, она обращена к ней стороной жизни, которую «железный век» хочет задавить и похоронить в себе. Ранее в отзыве о творчестве друга (1827) А. С. Пушкин высказывал мысли, которые можно резюмировать как столкновение света и тьмы: «Идиллии Дельвига для меня удивительны. Какую должно иметь силу воображения, дабы из России так переселиться в Грецию, из 19 столетия в золотой век – и необыкновенное чутье изящного, дабы так угадать греческую поэзию сквозь латинские подражания или немецкие переводы – эту роскошь, эту негу, эту прелесть более отрицательную, чем положительную, не допускающую ничего запутанного, темного или глубокого, лишнего, неестественного в описаниях, напряженного в чувствах…»[2] Идея важна для поэта, стремящегося к простоте, ясности и понятности поэтического видения среди искусственной сложности, сумрачности индивидуалистической замкнутости, к которым пришел романтизм. В исходе А. А. Дельвига в античность он видит отрицательное начало. Под ним понимается очищение от всего, что затемняет смысл и истинную сущность явления. Этот процесс, в свою очередь, занимает апофатическую позицию по отношению к романтизму в целом. В восприятии А. А. Дельвигом античности мотив отчуждения от действительности осложняется

[1] *Дельвиг А. А., Кюхельбекер В. К.* Избранное. С. 59–60.

[2] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : в 6 т. / под общ. ред. С. М. Бонди [и др.]. М. ; Л., 1935–1936. Т. 6. 1936. С. 27.

мотивом непроницаемости «железного века», затемнения сущности. Поэт ищет, освобождает ее от наслоений текущего, а не бежит от реальности. Художественные явления романтизма становятся амбивалентными. По мере развития внутри их вызревает момент самоотрицания.

Идиллии поэта изображают гармонию парных сочетаний, из которых складывается равновесие бытия: дружба (Палемон и Дамет, «Друзья» (1826)), любовь (Титир и Зоя, «Идиллия» (1827)), социальные отношения и историческое событие (Солдат и Офицер, «Отставной солдат. Русская идиллия» (1829)), искусство («…персты мои совершили, / Смертные, дело бессмертное!» («Изобретение ваяния») (1829)). Однако своеобразным центром идиллической картины жизни становится драматическая сцена «Конец золотого века» (1828). В ней показано разрушение общей основы мировой гармонии – отношения человека и природы. Описанию событий предшествует разрушение идиллической структуры: парность становится оппозицией, изменяя расстановку образов. Связка «Путешественник – Пастух», «гость – житель» предваряет мысль о бренности, внутри идиллии зарождается элегический мотив, оплакивающий участь Аркадии: «…но счастье / (После узнали мы) гость на земле, а не житель обычный». Проблема целостности бытия – оппозиция «город – Аркадия» – оказывается противна природе жанра, идиллия превращается в своего антипода, выдвигая на первый план трагедию человеческого сознания, его распада в индивидуалистическую автономность. Параллель между безумной Амариллой и Офелией возникает не случайно. Внутри явления вызревает его прямая противоположность, и это не исключение из правил, а закономерность. Идиллическое становится драматическим и в конечном счете трагическим. Данная ситуация обращена именно к романтизму. Симптоматично, что идиллии А. А. Дельвига венчает «Изобретение ваяния», где творчество – переход от смертного к бессмертному. Одна из ключевых идей современной культуры заключается в классическую форму. Она выступает в качестве собственно искусства, культурной нормы (идиллии), под которыми понимается романтизм, и одновременно оказывается точкой зрения на него, наделяя значением «конец золотого века». Первоначальный смысл данного понятия, определяющий отношение классицизма и романтизма, теперь характеризует только последнее. Шекспировский сюжет, возникающий из античной идиллии, оказывается сюжетом романтизма, «безумным» финалом индивидуалистической замкнутости сознания, питающей его.

Реконструкция античности в произведениях А. А. Дельвига выходит за рамки процесса ее освоения и использования в художественных целях внутри романтического движения. Вызревает взгляд на роман-

тизм со стороны. Он возникает в продолжении вопроса о существовании подле современной поэзии классической традиции, которым озадачился А. С. Пушкин после выхода в 1824 году поэмы «Бахчисарайский фонтан» с предисловием П. А. Вяземского «Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова». Факт реанимации спора между классиками и романтиками на зрелой стадии развития романтизма неоднократно обращал на себя внимание литературоведов. Указывались различные причины. Однако первое, что бросается в глаза, – связь спора с «южными поэмами» А. С. Пушкина. Именно в этом контексте появляется «Разговор между Издателем и Классиком…» П. А. Вяземского. «Южные поэмы» – апофеоз развития романтизма в России, его вершинные проявления, ставшие впоследствии образцовыми. В рамках творчества А. С. Пушкина, в свою очередь, намечается обратный процесс заката романтизма, исчерпанности его художественных возможностей. П. А. Вяземский подспудно реагирует на ситуацию, хотя на сознательном уровне романтическая концепция сохраняет свою актуальность и находится в центре внимания. С ее точки зрения автор предисловия рассматривает художественные явления, но в данном контексте оказывается в обстоятельствах, требующих оценки со стороны.

П. А. Вяземский видит различие между классиками и романтиками в том, что романтизм – развивающееся явление, творчество в собственном смысле слова, вокруг которого еще не сложилось мнение «антикваров и схоластиков»[1]. Данное отрицание сохраняет свой пафос до тех пор, пока существует как характеристика вымышленных оппонентов романтического искусства. Однако, когда ставится вопрос о художественной природе романтизма, в центре неожиданно оказывается понятие «искусство», которое связывает «раму довольно тесную» и «действие полное, не от множества лиц и сцепления различных приключений, но от искусства…» «Искусство», в свою очередь, выделяет из себя специализированную сторону «дарования» – «слог», за счет которого создается видимое, а не «остов его». В итоге автор приходит к утверждению: «Творение искусства – обман. Чем менее высказывается прозаическая связь в частях, тем более выгоды в отношении к целому»[2]. «Разговор между Издателем и Классиком…» констатирует ситуацию, когда отсутствие правил становится правилом и в этом значении исчерпывает себя, обнаруживая «остов» творчества, «руки анатомов», «педантство», которые

[1] Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. С. 151.
[2] Там же. С. 152–153.

разрушают «воздушную одежду». Речь действительно шла не о классицизме, а о «классике», который угадывался в романтизме. Потребность в вымышленном оппоненте возникает внутри переживания П. А. Вяземским того положения, в котором оказалась бытующая художественная концепция мира человека в поэмах А. С. Пушкина. Борьба с внешними правилами, в которых классицизм раскрывался «во всей наготе своего деспотизма»[1] («Письма из Парижа» (1826–1827)), была продиктована внутренней ограниченностью романтизма. «Спор с классиком», возвращающий к его истокам, предвосхищал формулу «нового искусства» в виде синтеза романтизма и классицизма, которая сложилась к середине 1830-х годов.

В своем творчестве П. А. Вяземский не смог разрушить «раму довольно тесную» индивидуализма, но четко обозначил ее в сквозных для своей поэзии образах. В стихотворении «Первый снег» (1817) однородные действия, определяющие природный цикл («Волшебницей зимой весь мир преобразован») и внутренний мир человека («Воспоминание, как чародей богатый», парные характеристики «волшебница» – «чародей»), размещаются в начальной и конечной фазах развития лирического события. Они образуют предметный и чувственный слои, в центре которых возникает представление о творчестве, превращающем «остов» в «воздушную одежду». Первое узнается сразу. Это «контрапункт», где образы природы сливаются с ритмом сознания. Он выделен нарастающей динамикой телесности в переживании наготы бытия: «Кладбищем зрелся лес, кладбищем зрелся луг. / Пугалище дриад, приют крикливых вранов, / Ветвями голыми махая, древний дуб / Чернел в лесу пустом, как обнаженный труп». Второе – действо, которое происходит в природе: «Сегодня новый вид окрестность приняла, / Как быстрым манием чудесного жезла» – и продолжается внутри человека: «О, пламенный восторг! В душе блеснула радость». Однако искомая полнота восприятия бытия обманчива. Эпитет «первый», скорректированный сознанием, которое заявляет о себе «в тесноте», образует смысл всей картины жизни: «Стеснилось время им в один крылатый миг», в «обман». Все подспудно возвращается к исходному «кладбищенскому» ландшафту, над которым довлеет неизбежность краткости/конечности человеческого бытия как данности индивидуализма, накладывающей свой отпечаток на природу, где в образе первого снега преобладает мотив не повторяемости, а исключительности, единственности, а потому мгновенности. Отражение такой стороны человеческого существа в стихотворении

[1] Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. С. 155.

П. А. Вяземского выделил А. С. Пушкин, увидев в нем важное качество героя времени и предпослав в виде эпиграфа к первой «петербургской» главе «Евгения Онегина» цитату из «Первого снега»: «И жить торопится, и чувствовать спешит». Одновременно он совершенно меняет направленность мотива первого снега в пятой главе романа в стихах, подчеркивая в нем естественный, природный, а потому надындивидуальный и личностный момент: «Зимы ждала, ждала природа. / Снег выпал только в январе / На третье в ночь…» В третьей строфе автор даже вступает в диалог с общественным мнением, сформированным стихами П. А. Вяземского и Е. А. Баратынского.

Стихотворение П. А. Вяземского «Станция (глава из путешествия в стихах; писана 1825 года)» отмечено типичными для его творчества художественными принципами в том их значении, когда они не просто обусловлены индивидуалистической замкнутостью, а ясно и полно осознают ее. Данный момент подчеркивается тем, что произведение основано на бытовом материале, вобрало в себя цепь житейских впечатлений, имеет почти документальный, мемуарный характер. Однако и этот источник двунаправлен. С одной стороны, он традиционен в рамках обозначенного в подзаголовке жанра – «путешествие», с другой – начальным импульсом стало не путешествие, а досадное недоразумение (задержка в пути, ожидание лошадей на убогой почтовой станции), максимально развернутое в повседневность и в этом качестве открытое, общеизвестное. Такой же характер носит и одна из центральных тем – русские дороги. Однако бытовая канва преобразуется романтической подоплекой. «Путешествие в стихах» – выход за пределы ограниченного пространства, в котором волей обстоятельств заточен, пленен лирический герой. Ничтожность события, над которым он иронизирует, только видимость. В действительности оно ограничивает желания, противно воле и в этом значении грандиозно, в какой-то мере созвучно смерти, о которой напоминает эпиграф – латинская эпитафия «Путник, стой». Человек бессилен перед житейскими обстоятельствами так же, как и перед неотвратимостью своей кончины. Данной ситуацией и мотивирован романтический импульс бегства от тривиальной действительности в размышления по разному поводу: от «топографической справки», Петра, войн до «нежданных мыслей», в образы и ситуации, хранящиеся в «залетной памяти моей», мечты. Однако авторский монолог своим блеском и разнообразием одновременно выпукло, в скупых, но колоритных деталях высвечивает вокруг себя бытовую обстановку, жизненный минимализм, который не забывается, а бесследно стирается из памяти по причине своей полной незначительности.

Внутри романтического конфликта заявляет о себе сюжет другой жизни. Последняя противоречит установке произведения фактом своего существования, вызывая у автора только досаду. Однако, пусть и в данном значении, другая жизнь оказывается почти единственным событийным звеном произведения: «А долго ли прикажешь мне, / Платя в избе терпенью дани, / Истории тьму-таракани / Учиться по твоей стене?» – связанным с реальной человеческой судьбой, четким психологическим рисунком: «Приходит жутко, хоть до петли». Здесь сталкиваются индивидуальное и только прообразующееся личностное начало как воплощение жизни человека во всем ее объеме. На эту скрытую от создателя «Станции…» потенциальную художественную возможность произведения обратил внимание А. С. Пушкин. Если в седьмой главе «Евгения Онегина» он прокомментировал цитатой из «Станции…» мотив дороги, то в «Станционном смотрителе» («Повести Белкина» (1830–1831)) сделал предметом изображения не внутренне богатую и одаренную благами жизни индивидуальность, а духовный мир «бедного человека», «коллежского регистратора» – совершенно другого, незаметного в своей житейской незначительности, но приобщенного к тайне человеческого существа в личностном бытии. Слова, которые у П. А. Вяземского тонут в общем потоке высказываний о «русском тракте»: «Когда губернский регистратор, / Почтовой станции диктатор», А. С. Пушкин, перефразировав, делает эпиграфом сочинения. Происходит чудо преображения: не безгласный, но доведенный до уровня предмета, аксессуара персонаж опять становится одушевленным существом. Его постижение начнется с изучения «стены», которая стоит между разными сознаниями. История «тьму-таракани» чужой души А. С. Пушкин преобразует в живые подробности бытия «хозяина».

Установившаяся в романтизме индивидуалистическая точка зрения на мир и человека сложилась в определенный культурный пласт, который, расширяя свой тематический диапазон, входил в соприкосновение и осваивал сферы действительности, где уже существовал иной тип отношения и восприятия реальности, иное сознание. Традиционный интерес для романтиков представляла народная культура. Она осмысливалась в аспектах национальной самобытности исторических явлений и проявления первообразной естественной природы человека, не испорченной цивилизацией. Впоследствии романтизм увидел в понятии «народ» уже не природную, а духовную стихию, метафизически приобщенную к первоначалам бытия, но не осознающую себя. Народность находила выражение в языке современной культуры, которая для связи с ней использовала выработанные в фольклоре художественные формы. Сложилась определенная традиция соединения чувств и переживаний с народными поэтически-

ми образами, языком и принципами стихосложения («русский склад»), народно-песенной ритмикой. В этом направлении создавались «русские песни» А. А. Дельвига, которым предшествовало творчество Ю. А. Нелединского-Мелецкого, И. И. Дмитриева, А. Ф. Мерзлякова. Результатом контакта стало понимание того, что внутри единой национальной культуры сложились два непроницаемых друг для друга слоя. Точнее, критической стала индивидуалистическая замкнутость романтизма. Воспринимая ситуацию с этой точки зрения, А. А. Дельвиг в заметке «Стихотворения крестьянина Егора Алипанова» (1830) говорил о «литературе разных званий народа». «Поэт-поселянин» должен писать «для людей одного с ним звания», если он начнет выражать себя на языке культуры высшего сословия, то не будет понят ни своими, ни чужими. Романтизм готов принять в себя народное сознание только «как отголосок чувств и понятий простосердечного сына природы»[1], т. е. трансформировав и изменив в соответствии со своими представлениями. Проблема будет обозначена, но разрешится на совершенно ином основании. В рамках художественного пространства индивидуалистическая позиция романтического мышления окажется внутри сложившейся в народном творчестве и воплощенной в языке его образов точки зрения на мир, вобравшей в себя жизненный опыт поколений. Трагические коллизии развития индивидуальной стихии развернутся в движение временного, бренного в вечном, преобразуясь в личностную определенность.

Особую роль во взаимодействии современной романтической литературы и традиций народной культуры сыграло творчество ***А. В. Кольцова*** (1809–1842). Контакт европейской образованности с устно-поэтическим наследием ведет к усвоению народной точки зрения на узловые мировоззренческие проблемы как одной из закономерностей развития русской литературы. Однако интересу к произведениям А. В. Кольцова способствовала выделившаяся к тому времени в романтическом конфликте отчуждения социально-политическая составляющая. Народ в своем жизненном содержании рассматривался как зримое выражение несовершенства социального облика действительности, страдательное начало, мотивирующее и оправдывающее индивидуалистические протестные настроения.

Мировоззрение поэта – уникальное явление. Оно связало отталкивающиеся друг от друга элементы: мещанско-торговую среду, еще не оторвавшуюся от патриархальной, религиозной, обусловленной циклом земледельческих работ системы взглядов и поведения, романти-

[1] *Дельвиг А. А., Кюхельбекер В. К.* Избранное. С. 189.

ческие эстетические вкусы и представления, революционно-демократическую риторику, философский идеализм.

А. В. Кольцов родился в Воронеже в семье торговца скотом и вынужден был заниматься этим делом всю жизнь. Неполных два года он провел в уездном училище, потом занимался самообразованием. На начальном этапе значительную роль в его творческом формировании сыграл воронежский книготорговец Д. А. Кашкин. Он, видимо, помог сложиться неотчетливым импульсам внутреннего ожесточения юного Кольцова, придав им очертания романтического отчуждения, производного от декабристской идеологии, которую разделял и сам. Хотя эти настроения А. В. Кольцова были скоротечны. Их заслонило лирическое переживание – потрясение от утраты возлюбленной в дикой ситуации крепостного права: она была продана отцом поэта и вскоре умерла. В рамках данного эпизода сформировался один из сквозных мотивов в поэзии А. В. Кольцова: «Утратив то, что было мило…» («Песня» (1830)). Ключевым в его творческой судьбе стало сближение в 1830 году с земляком Н. В. Станкевичем. В 1831 году, приехав в Москву, поэт знакомится с членами его кружка и В. Г. Белинским, которому в дальнейшем, как другу и единомышленнику, доверял свои мысли, чувства, стремления. В 1835 году А. В. Кольцов издаст сборник стихов, а при посещении Москвы в начале 1836 года войдет в сообщество знаменитых писателей: В. А. Жуковского, П. А. Вяземского, В. Ф. Одоевского, И. А. Крылова и, наконец, А. С. Пушкина.

А. В. Кольцов в лучших своих произведениях вводил романтический конфликт – отчуждение – в круг тем, мотивов, образов, символики народной поэзии. Отчуждение как точка зрения на мир и человека, попадая в поле зрения соборного сознания народа, становилось проблемой, одним из натяжений ткани жизни, проявлением вечной борьбы человека с собой. Уже в первых, во многом подражательных стихах поэт демонстрирует необычное качество – способность выражать чувства и переживания от лица другого человека. Подспудно он ориентирован не на отдельное, индивидуальное, а на общее. В художественном пространстве свободно, не сопротивляясь друг другу, сосуществуют духовный слой, где стенания «бездомной сироты» («Сирота» (1827)) восходят к земной участи человека, и природный, «возрастной»: «О чем, ровесник молодой, / Горюешь и вздыхаешь?» («Ровесник» (1827)), открыто выражающий мысль «Ты не один…». Романтические пейзажи в ранней поэзии, придерживаясь канона описания исключительной ситуации («Сгустились тучи, ветер веет, / Трава пустынная шумит; / Как черный полог ночь висит, / И даль пространная чернеет»), меняют направленность строения сравнений и метафор с душевной на предметную: «Как

тайный луч звезды призывной, / Зажжен случайною рукой, / Горит огонь во тьме ночной»; «То наш очаг горит звездою» («Путник» (1828)). Земной, повседневный быт отражается в небесных сферах как неизвестное в известном. А. В. Кольцов, подражая образцам современной поэзии, вносит в них цельность жизненных впечатлений, не разорванных антиномиями. Наряду с эклектичностью внешнего соединения романтической и народной традиций в его стихотворениях создается ситуация разных сознаний, преобразующая поток чувств в действие и поступок. В теме несчастной любви элегический мотив воспоминания и переживания: «Что огнь любви / Давно потух» («Размолвка» (1828)) – полностью исчерпывает себя в книжном заимствовании «огнь любви» и протекает в своем настоящем («нынче») времени и впечатлениях. В эпитетах на первый план выступает динамика сворачивания чувства: «Суха, дика / И сумрачна!» – подготавливающая ситуацию действия, отражающего в ритмическом рисунке перехода от внешнего к внутреннему работу другого сознания: «Незваный гость, / Долой с двора! / Немилый друг, / Не знай меня!» В концовке стихотворения авторская риторика трансформируется и тоже становится сознанием: «Любезный друг / И недруг мой». Традиционный для романтизма мотив утраты человечеством первоначальной гармонии, младенческого состояния также переводится в настоящее, закрепляется в своей единственности, в возрасте конкретного человеческого существа («Спящему младенцу» (1828)). Самоценно не состояние, а тот, кто его сейчас переживает. В этом значении образ выдвигается в центр произведения, смещая автора на периферию, сводя его переживания к рефрену: «О, всеблагое провиденье, / Храни его успокоенье!» Литературность женского образа в «Прекрасной поселянке» (1828) (от сентименталистского эвфемизма «поселянка», штампов «дева-красота», «ланиты» до откровенного уподобления лирике А. С. Пушкина южного периода («Как дева Пушкина стояла…») разрывает неожиданный аксессуар: «Перо на шляпке голубой». Он вначале привносит в возвышенную риторику впечатления городской среды, усугубляющие несоответствие предмета и его изображения, а потом преображает ее очистительной стихией полноты чувства, воплощенной в последней строке: «Сгорел бы весь, как огнь степной!..» Стихотворение оказывается своего рода подготовкой, адаптацией материала современной поэзии к образу степного пожара, не уподобляющему, а отождествляющему «деву» «Бури» А. С. Пушкина с крестьянкой А. В. Кольцова как проявлением красоты человеческой природы.

Уже на раннем этапе в творчестве А. В. Кольцова появляется философская тема. Характерная черта размышлений поэта – удивление и во-

просительность. Они сохраняются и в последних произведениях такой тематики. Однако первым опытам в философском направлении присуща эмоциональная подвижность, что сказалось в названии одного из стихотворений – «Плач» (1829). Для зрелых характерна сосредоточенность, отраженная в жанровом обозначении – «дума». В «Плаче» в центре находится сквозной для творчества А. В. Кольцова концепт «люди», в котором сфокусирована особенность художественной постановки социальных и философских вопросов у поэта. Определяя свое положение в мире ситуацией отчуждения, существуя «в стране изгнанья», автор не утрачивает живой связи с теми, кто, как и он, населяет ее. Люди у А. В. Кольцова не абстрактное человечество, ответственное за несовершенство мира, а пространство борьбы добра и зла, с которой связан вопрос: «На что мне, Боже сильный, / Дал смысл и бытие…» За ним стоит диапазон возможного и действительного в природе человека: «Я думал: в мире люди / Как ангелы живут…» – «А люди – те же звери». Обличение – реакция на удивление: «И ты, Отец Небесный, Не престаешь вседневно / Щедроты лить на них». Отрицательное значение понятия «люди» определяет его внутреннюю позицию как содержания мыслей: «Нерадостны они» – и душевного помрачения: «И мудрости светильник / Зажги в душе моей». С этим приходится жить. Уже в зрелом возрасте, в 1838 году, он писал В. Г. Белинскому: «На людей сердиться нельзя и требовать строго от них нельзя; кривое дерево не разогнется прямо, а в лесу более кривого и суковатого, чем ровного. Следовательно, люди правы: они судят по своему, как им угодно»[1].

В стихотворении «Ответ на вопрос о моей жизни» (1829) существование лирического героя – стихия: «Вся жизнь моя – как сине море». Она самобытна, неуправляема и неизменна в своих проявлениях, как ход времен года: «Иной порою в дни ненастья / Все в мире душу тяготит; / Порою улыбнется счастье, / Ответно жизнь заговорит». Круговорот вопросов и ответов: первые задает человек, вторым должен внимать. Из этого ряда стихов выпадает монолог «Разуверение» (1829) с характерной обличительной направленностью, потерявшей способность к возвратному движению: «Да! Жизнь не то, что говорили / Мои мне книги и мечты; / Ее недаром заклеймили / Печатью зла и суеты». Однако стихотворение, воплощая именно социальный опыт, вырванный из жизненного потока, обособленный и в этом значении ограниченный, лишь оттеняет специфическую черту творчества А. В. Кольцова – невосприимчивость к явлению в его исключительности. Оно не ожесточает, отчуждает, а включается в поток интимных переживаний лирического

[1] *Кольцов А. В.* Сочинения … С. 64.

героя, который «страну земную» «разлюбил», и фиксирует это состояние как выбор, когда добро и зло, совершенное и несовершенное не противопоставляются, а находятся одно подле другого: «И странствую без дальних нужд, / Земли жилец, земного чужд».

Ситуацией выбора обусловлено апофатическое отношение автора к тяготам повседневности. Они привязывают к себе, но являются условием мира с близкими, отцом, хотя и купленным ценой своих желаний: «…не писал совершенно, некогда: день и ночь на службе материальных дел. Если успею привесть их в порядок, может, напишу и еще что-нибудь. Будь то, что будет. Совсем я положился безусловно на волю промысла»[1], – пишет он А. А. Краевскому, редактору журнала «Отечественные записки». В. Г. Белинскому поэт сообщал: «Стройка дома без меня и дела торговые у отца шли дурно; теперь, слава богу, плывет ровней. С отцом живем хорошо, ладно – и лучше»[2]. Его духовная жизнь погружена в житейские неурядицы, но именно из этого состояния вырастает присущее произведениям А. В. Кольцова ощущение цельности, единства, полноты бытия, где взаимосвязано высокое и низкое, где ничто и никто не может существовать за счет другого. Из этого мира нельзя переселиться в иной, совершенный, потому что жизненный опыт свидетельствует о том, как близко находится все в жизни. Порой в письмах рисуются почти гротескные ситуации: «Весь день пробыл на заводе, любовался на битый скот и на людей, оборванных, опачканных в грязи, облитых кровью с ног до головы. Что делать? – дела житейские такие завсегда. А вечером сижу в своей маленькой горенке, пишу к вам письмо», – сообщал он В. Г. Белинскому в 1839 году. Материальность – уродливая сторона жизни, нечистота, но такая же ее неотъемлемая часть, как и все остальное. Ее нельзя отвергать, потому что она есть, но можно постараться одолеть как злую силу или увидеть в ней фантастический персонаж, вырастающий из житейской стихии: «Ох, совсем было погряз я в этой матерьяльной жизни, в кипятку страстей, страстишек, дел и делишек. Эти мне дела! Уж когда-нибудь я эту матерьяльность приберу к рукам, зауздаю да оседлаю, да так натру бока, что чертям будет тошно. Теперь пусть ее пока потягается со мною; что нужды? – пусть ее пока»[3]. Преодоление разлада с близкими накладывает отпечаток на борьбу поэта в творчестве с ограниченностью мысли, распадом, на котором построены умозаключения индивидуалистического сознания. В письме

[1] *Кольцов А. В.* Сочинения … С. 61.
[2] Там же. С. 70.
[3] Там же. С. 78.

к В. Г. Белинскому он жалуется, что не понимает, как из разложения бытия на субъект и объект «в философии, поэзии, истории они соединяются до абсолюта. Не понимаю еще вполне этого бесконечного играния жизни, этой великой природы во всех ее проявлениях…»[1]

В думе «Великая тайна» (1833) триада Гегеля узнается в явлениях природы и выпадает из их непрерывности: «Тучи носят воду, / Вода поит землю, / Земля плод приносит». Сознание человека, вопрошая, исключает себя из мироздания и приобщается к нему, получая ответ: «Шлют ответ, вновь тайный, / Чудеса природы, / Тишиной и бурей / Мысли изумляя». В результате возникает характерное для стихов А. В. Кольцова неожиданное единство «тяжести» и «сладости», «думы» и «молитвы»: «Тяжелы мне думы, / Сладостна молитва!» В данном сопряжении противоположностей продолжается, длится «изумление» от перехода природы из одного состояния в другое, отражающего ее внутренний ритм. А. В. Кольцов приходит к образу естественной мысли – красоты-тайны природы, явленной человеку и через человека привнесенной в мир. В стихотворении «Урожай» (1835) внутри изображения весенней грозы как предзнаменования плодородия появляется новое определение человека – «люди сельские». Они «не насмотрятся» «на поля, сады, / На зеленые», на проявление «Божьей милости». Их характеризует особое свойство народного сознания, образующее единство материальной стихии и духовной архитектоники: «Заодно с весной / Пробуждаются / Их заветные / Думы мирные». «Думы мирные» – способность не разделять, не разграничивать, а связывать: «Насыпать в мешки / Убирать воза»; «В пору выехать», «Богу-Господу / Помолилися».

Помимо фольклорных форм поэтического мышления, отражающих цикл земледельческих работ, его философию, в стихах А. В. Кольцова наблюдается внутреннее напряжение традиционной народной образности. С созерцанием и участием в непрерывности бытия соседствует душевное переживание отлученного от них индивидуального сознания, существующего в двух культурных контекстах. В творчестве А. В. Кольцова формируется особая природа двоемирия. Она тяготится собой и стремится преодолеть мировоззренческий разрыв между природой и человеком, индивидуальным и духовным в нем. В стихотворении «Повесть о моей любви. Посвящается воронежским девушкам» (1829) поэт трансформировал романтический сюжет своей жизни в устно-поэтический рассказ, лирическое начало – в эпическую «повесть о себе самом». Безыскусное,

[1] *Кольцов А. В.* Сочинения … С. 64.

непритязательное в своей ориентированности на слушателей изображение имеет сложную психологическую мотивировку: «Исповедать таинство, / Таинство чудесное». Она обрастает рядом условий, которые, подчеркивая оппозицию формы и содержания («на досуге кое-как», но «для вас одних», «…как по грамотке, / Как хитрец по карточкам», но «Расскажу по-дружески / Повесть о себе самом»), на самом деле снимают ее, добиваясь свободы в описании и открытости. Романтический конфликт индивидуальной воли с миром А. В. Кольцов совместил с традиционным для народной поэзии мотивом молодости и старости. В «Песне старика» (1830) погоня за молодостью – пустая мечта, стремление к «невозвратному» и произвол: «Никогда не взойдет / Солнце с запада». В «Размышлении поселянина» (1832), наоборот, молодость и неприходящая старость – испытание, жизненная ситуация, а не исполнение желаний: «Только мне на свете / Перемены нету. / Сын пошел на службу, / А другой в могиле; / Две вдовы невестки; / У них детей кучи…» Монолог крестьянского «доктора Фауста», нашедшего свой эликсир вечной молодости: «На восьмой десяток / Пять лет перегнулось, / Как одну я песню, / Песню молодую, / Пою, запеваю / Старою погудкой», трагичен в своей социальной обыденности и одновременно обладает мощной жизнеутверждающей силой, где нет места сетованиям о несбыточном. Жизнь человека заключает в себя временной поток, где он «такой тяготою» преобразуется в архитектонику личностного начала, в «горемыку», которого невозможность «сбыть с двора невесток, / Пустить сирот в люди» превращает из безымянного существа в Кузьму. В стихотворном диптихе «Первая песнь Лихача Кудрявича» и «Вторая песнь Лихача Кудрявича» (1837) время – непреложный закон протекания безличного бытия, история «прожитого счастья», где «молодецка удаль» и «зла беда» предсказуемо определяют судьбу героя.

Предопределенность индивидуального начала в человеке неслучайно восходит у А. В. Кольцова к традиционным образам «молодца» и «горя» – персонифицированным страстям и желаниям. Они активизируются в XVII веке, аккумулировав в себе ситуацию пересечения религиозной и светской культур. Стихийность и неотвратимость «горя», «беды», «лиха», двойников судьбы человека, – это именно тот слой, который сформирован из индивидуальных переживаний и скрывает под собой духовную ситуацию выбора. Состояние отчуждения, которым продиктована предопределенность, мыслится А. В. Кольцовым в контексте диалога двух культур как неправильный выбор. В стихотворении «Поэт и няня» (1833) присущее автору диалоговое строение художественного

мышления представлено уже на уровне названия. Озвученная героиней романтическая, «демоническая» разочарованность: «И что мне теперь так мило, / Будет горестно, постыло» – подчеркнуто отчуждается от сознания. Она выстраивается вокруг концепта «поэт» и представляет собой стилизацию узнаваемого типа мышления, в данном значении привнесенную и заимствованную, внушаемую. Другая точка зрения обозначена концептом «няня» с акцентированной на лексическом уровне народностью. Позиция оппонента характеризуется как «гуторят шутя», «сказки». Изменения в судьбе человека не связаны с переходом из молодости в зрелость, из настоящего в будущее, а отнесены в сознание и определяются выбором между тем, что «здесь сказано поэтом», и установкой «Их ты сказкам не внимай».

В стихах А. В. Кольцова народная точка зрения вызревает внутри романтической ситуации как прозрение. Если у романтиков противопоставление героя несовершенной действительности – своеобразная кульминация в выражении сущностных сторон жизни, то в произведениях А. В. Кольцова – подведение неутешительных итогов: «Убил я жизнь, искавши счастья, / Сгубил себя – а счастья нет» («Бедный призрак» (1838)). Из косноязычия и сбивчивости в выражении чувств и переживаний лирического героя выступает образ иссушающей, разрушающей человека стихии, его бесплодности и бесплотности. В данном контексте ряд стихов поэта, в которых при желании можно увидеть творческую неудачу, подражательность, фиксируют особое состояние романтической образности. Если до середины 1830-х годов она сосуществовала со стихами, написанными в народной традиции, свидетельствуя о двойственности художественного мышления поэта, то во второй половине десятилетия в ней появляется нарочитость и подчеркнутость («Цветок» (1836)). В таких стихах, как «Вечер», «Элегия», «К реке Гайдари» (1830), «Наяда» (1831), романтический стихотворный шаблон связан с непосредственным чувством и переживанием, прежде всего с узнаванием известного мира в новом литературном, книжном качестве («Мещанская любовь» (1829)). А. В. Кольцов выступает переводчиком на язык светской культуры привычных жизненных обстоятельств, углубляясь в них и добиваясь нового уровня понимания. Наступает момент, когда в центре его творчества появляются вечные вопросы бытия, которые обнаруживают в себе предел человеческой мысли и самого человека. В 1836 году он пишет стихи-думы «Человек», «Неразгаданная истина», «Умолкший поэт», «Великое слово» (В. А. Жуковскому), «Молитва», «Могила»; в 1837 году – «Вопрос», «Человеческая мудрость», «Две жизни», «Царство мысли». Художественное сознание А. В. Кольцова подспудно сопротивляется

голым абстракциям и абсолютным величинам, которыми оперирует философский идеализм. Поэт переключает внимание на наивность и искренность движения к тайнам бытия, которое оставляет в стороне свой схоластический результат. Упование на человеческий разум приводит к трезвому и живому пониманию его естественной ограниченности: «Ум наш не шагает / Мира за границу; / Наобум мешает / С былью небылицу». Автор как бы проверяет свои возможности в непрерывном потоке космических и исторических образов, тонущих «В полуночном мраке / Надземных судеб», в риторических восклицаниях, приходя к апофатическому заключению: «Нет к Богу вопроса, – / Нет меры ему!..» («Великое слово»). Поэт открывает предел мысли – веру, которую испытывает ситуацией отрицания человека: «Но, Боже, и вере / Могила темна» («Могила»). Думы «Вопрос» и «Человеческая мудрость» являются почти зеркальным отражением друг друга, что становится важным элементом их общего содержания. Тема возможностей человека замыкается в тавтологической ситуации повторения одних и тех же отрицательных вопросов, сохраняющих даже свою синтаксическую структуру, где мироздание и человек оказываются в ситуации тезиса и антитезиса. «Вопрос» переходит в «Человеческую мудрость» через усиление отрицательной составляющей, в чем участвует даже зрительное восприятие текстов: первый словно сжимается во втором, перетекая в него в своем финальном восклицании: «Иль за гробом / Все забуду, / Смысл и память / Потеряю?.. / Что ж со мною / Тогда будет…» «Будет» мотивирует заключительное обращение: «Творец мира, / Царь природы?..» В стихотворении «Человеческая мудрость» смысл определяется отождествлением «нет» и «все», доходя до их полного неразличения как бесконечно малого и великого, из которого рождается утверждение: «Все, что есть, – все это Божье; / И премудрость наша – Божья». Данное определение человеческого сознания, возникающего из непрерывного и неуправляемого, стихийного наплыва одних образов на другие, А. В. Кольцов пытается упорядочить привнесенным смыслом, идеей. Живые, подвижные вопросительные интонации сменяются конструкциями вечности и краткости – «жизнь земного духа» и «жизнь земного праха» («Две жизни»), которыми подготавливается мыслительная операция их синтеза: «Повсюду мысль одна – одна идея» («Царство мысли»). Поэт подспудно приходит к переживанию омертвляющей силы привнесенных извне в художественную картину мира смыслов.

Параллелизм, сосуществование в творчестве А. В. Кольцова двух концепций – народной и романтической – переживает кризис. В данном аспекте показательна творческая судьба образа-мотива «лес». В 1838 году

с его помощью А. В. Кольцов высказывает отношение к творчеству, личности и гибели А. С. Пушкина («Лес. Посвящено памяти А. С. Пушкина»). Стилизация под народную поэзию, одушевление природной стихии («Бова-силач», «Богатырь Бова») – художественные установки, призванные выразить идею о национальном духе и значении великого поэта. Происходит очевидная романтизация образа с ее невниманием к колоритным деталям (листва уподобляется то «зеленому шлему», то «плащу»), с которой диссонируют живописные картины непосредственного переживания величия леса. В 1839 году поэт опять обращается к этому образу («Лес. Дума»). Он освобождается от мотива побежденного богатыря и связанной с ним установки на стилизацию. Лес – природная стихия («дикая краса», «в диком лесе»), совмещающая в себе конкретный момент жизни, позднюю осень («Везде глубокий сон») и первоначальность: «Когда-нибудь его стихия / Рвалася землю всю покрыть, / Но, в сон невольно погрузившись, в одном движении стоит». Это первородная сила бытия, отмеченная сменой ночи и дня. В письме В. Г. Белинскому А. В. Кольцов писал: «Чорт знает, какая ошибка в "Лесе"!»[1] Имеется в виду идея финальной строфы, где «дух вечной жизни», только оказываясь «в пределах смерти», переходит в человеке из бессознательного в сознательное состояние. Под сознательным понимается романтический творческий импульс «выражение», который вступает в противоречие с особенностями художественного мышления А. В. Кольцова, воспринимающего явление не с точки зрения его исключительности, выразительных возможностей, а из глубины сущности. На этом уровне пересматривается романтическая концепция творчества. Связанное с ней представление о богатстве и разнообразии эмоциональной, душевной стороны жизни, философской содержательности образуется односторонней индивидуалистической направленностью, которая достигала художественного эффекта за счет своей ограниченности, разделяющей действительность на свое и чужое. Видение явления из глубины предполагало не противопоставление, выделение, а отношение через связь с другими явлениями, восприятие с разных сторон, т. е. воплощение, которое включало в себя и индивидуальное начало. В данном аспекте формы народного художественного сознания располагаются уже не параллельно с романтическими, а вбирают их в себя как потребность наблюдать явление с разных сторон, в его сущности.

В народной жизни А. В. Кольцов наблюдает богатство душевных переживаний, те же страсти, то же стремление к смыслу бытия, что и в современной литературе. Не искусственный, а жизненный, повседневный

[1] *Кольцов А. В.* Сочинения … С. 133.

параллелизм природы и человека, простота и естественность внешних обстоятельств, в которых находятся герои А. В. Кольцова, открывают в чувствах, переживаниях не исключительное, а общее, сущность, причину, а не следствие. Интенсивность протекания процесса определяется не эмоциями, а точкой зрения: внутренней или внешней. В «Молодой жнице» (1836) в центре картины находится стоящее в зените солнце, которое «Горячо печет / Землю-матушку». Влюбленность – еле уловимый сбой в целостной картине мироздания, скупая, неброская деталь, незримыми нитями связанная со знойным полднем: «Душно девице, / Грустно на поле, / Нет охоты жать / Колосистой ржи». По мере ее приближения, укрупнения внутри изображения природы формируется другой событийный ряд, пластикой движений продолжающий ход бытия и ей же мотивирующий его прерывание: «Жница, жнет не жнет, / Глядит в сторону – / Забывается». Точка зрения смещается в «сердце бедное», и уже оттуда возникает «небывалое» – обычная жизненная история, облеченная в «песню грустную», которая «далеко в лесу / раздалась», соединяя в себе два плана изображения – внутренний мир героини и мироздание.

Совершенно другой тип восприятия человеческих страстей и переживаний представлен в стихах «Косарь» (1836), «Деревенская беда» (1838). «Косарь» целиком построен на монологе героя и указывает на нарушение равновесия в мире, из которого мощно выдвигается уповающее на себя индивидуальное начало. Оно рвет связи, превращая гармонию в стихию. «Степь раздольная», «степь привольная» – зона отчуждения, бегства, самоутверждения индивидуальной воли, отождествляющей себя с пространством: «Широко ты, степь, / Пораскинулась, / К морю Черному / Понадвинулась!» – где одна стихия переходит в другую: «Раззудись, плечо! / Размахнись, рука! / Ты пахни в лицо, / Ветер с полудня». От романтических героев косаря А. В. Кольцова отличает тесная связь с природой. Она – язык его чувств и состояний, с помощью которого герой более полно и прозрачно обнаруживает «демоническую» подоплеку конфликта человека и мира. Косарь не просто мира не принимает, а не видит себя в нем в новом индивидуалистическом качестве и заявляет об этом на языке действий и поступков. Он, по сути, изменяет слово в дело, но не умозрительно, а практически: «Зажужжи, коса, / Как пчелиный рой! / Молоньей, коса, / Засверкай кругом!» – придавая бытию новый облик: «Зашуми, трава, / Подкошонная; / Поклонись, цветы, / Головой земле! / Наряду с травой / Вы засохнете, / Как по Груне я / Сохну, молодец!» Работа превращается в магический ритуал, произвол, где все должно сойти со своего места для того, чтобы образовать новые связи с миром вместо разорванных. По сути, А. В. Кольцов вскрыл подопле-

ку «русского бунта», стирающего дистанцию между реальностью и индивидуальной волей. В «Косаре» сохраняется еще свободное пространство для выбора: «Не разжалобил / Его бедностью – / Так разжалоблю / Золотой казной!..» В «Деревенской беде» его нет. Поворотом в развитии событий от ожидаемого к настоящему становится «казна несметная»: «Повернула все по-своему». Ему предшествует переход повествования от третьего лица в экспозиции: «На селе своем жил молодец» – к первому в основной части: «Полюбил я эту девушку». «Я» оказывается производным от обобщенного типа поведения – «молодец», выделяющегося из эпической природы конфликта. Монолог героя представляет собой изображение безличной стихии поступков и действий, из которой возникает индивидуальное сознание. Исключительная ситуация и экзальтация определяются его замкнутостью, воплощенной в симметричном построении взаимно отражающихся, повторяющихся друг в друге образов. Они снимают проблему социальных отношений (бедность – богатство), обнаруживая под ней психологию индивидуализма, обедняющего и разрушающего человеческую личность своей ограниченностью. Индивидуальная воля стремится стереть различия, вернуть нарушенное равновесие. Экспозиции, сообщающей, как «жил молодец», соответствует описание свадьбы, где герой уже не находится внутри, а смотрит со стороны. Изменяя эту ситуацию, «для приятеля» «заиграл я свадьбу новую». Индивидуалистическая модель поведения – выпадение из жизни, ее отрицание: «Где стоял его богатый дом, / Где была избушка бедная – / Утром все с землей сравнялося, – / Только уголья чернелися…» В финале стихотворения герой приобщается к общей судьбе человечества. Выразительное описание его скитания: «…с горем-нуждою / По чужим углам…» – своими деталями отсылает к библейскому сюжету изгнания из рая: «За дневной кусок работаю, / Кровным потом умываюся…»

«Деревенской беде» созвучен знаменитый «Хуторок» (1839), которому А. В. Кольцов дал жанровое определение – русская баллада. Оно емко характеризует произведение с точки зрения адаптации в рамках национальной культурной модели привнесенного в русскую литературу В. А. Жуковским жанра. Если романтизм стремился объективировать свое восприятие действительности с помощью сюжетного начала, трансформируя субъективность в событие, то А. В. Кольцов находит в народной психологии общечеловеческие типы поведения и угол зрения на них. Совмещение фольклорной образности, принципов художественного мышления с литературностью формы создает диалогическое отношение общего (точка зрения) и исключительного (событие), проникающее во все элементы архитектоники произведения. Ее характе-

ризует особая постановка образа автора. Он выводится за рамки сознания героев и пространства развития действия, но не наблюдает за ними (функция отводится «удалому молодцу»), а инициирует ситуацию «множественных сознаний», оглядывания жизни с разных сторон.

Диалогическая творческая концепция, формирующаяся в произведениях А. В. Кольцова, помещала индивидуальное начало в эпическую созерцательность и, напротив, элементам общего, соборного жизненного опыта придавала лирическую одухотворенность. Трагическое сосуществование стремлений индивидуальной воли и личностного начала, вынесенных за рамки оценочных установок авторского сознания, создавало мощный поток чувств и переживаний, пронизывающий повседневность и обыденность человеческого бытия. В этом отношении А. В. Кольцов стоит особняком в современной литературе. В социальных отношениях, среде он видит состояние души своих героев: не отчужденную сферу, мотивирующую или предопределяющую поступки человека, а пространство живой связи с другими людьми, исторического опыта поколений, кристаллизации личностного начала и болезненных проявлений индивидуальной ограниченности. Личность обнаруживала себя в страданиях индивидуального начала, где первое выступало в виде сознания, а второе – потока чувств и переживаний. В данном аспекте А. В. Кольцов обратится к вопросу о судьбе женщины в реалиях патриархального крестьянского быта. Тема потом станет одной из центральных в русской литературе и наиболее уязвимой в связи с нехудожественным, социальным ее решением и пониманием во второй половине XIX века.

«Русская песня» («Ах, зачем меня / Силой выдали…» (1838)) и «Русская песня» («Без ума, без разума / Меня замуж выдали…» (1839)) связаны общей лирической ситуацией – браком по расчету. Оба стихотворения представляют собой монолог дочери, обращенный к родителям. В первой песне он выступает в виде продолжения спора, когда ожидаемому предъявляется действительное «житье-бытье / Горемышное» в своей необратимости: «Не расти траве / После осени; / Не цвести цветам / Зимой по снегу». Концовка символична. Ситуация, с одной стороны, рассматривается с точки зрения единственности и неповторимости циклов жизни человека, с другой – сравнивается с временами года, приписывая их непрерывному ходу необратимость и конечность. Второе произведение – один из вариантов сетования о конце золотого века человеческой жизни: «Золотой век девичий / Силой укоротили». Здесь сталкиваются две точки зрения на одно и то же событие – изнутри и со стороны, которые, в свою очередь, имеют несколько значений: молодость и старость, ожидаемое и действительное. Монолог получает двой-

ную направленность – утверждение через отрицание: «Без ума, без разума», «Без любви, без радости». В финале она получает вид бытийного «выверта», который оформляется как двусмысленность: «Хорошо, состарившись, / Рассуждать, советовать / И с собою молодость / Без расчета сравнивать!» Молодость судит о старости, отказывая последней в возможности понимать первую. Романтическое отношение возможного и действительного, погружаясь в бытовой, возрастной контекст, обнаруживает себя как незавершенное, прерванное действие, как ограниченное и конечное в индивидуальной составляющей человеческого существа, пытающегося стать целым.

В лирике А. В. Кольцова повседневное течение человеческой жизни образует переходные, переломные ситуации, погружающие героя в размышления о судьбе. Особенность их в том, что они не исключение, а закономерность. Настоящее и будущее, молодость и старость образуют критическую точку схождения, выбора, перехода человека в иное качество. Состояние «молодечества» воспринимается как замедление, замыкание в себе, но всегда подходящее к своему порогу. В «Раздумье селянина» (1837) горестный итог – одиночество. Герой утрачивает единственный свой «талан» – «силу крепкую», которую «нужда горькая / По чужим людям / Всю истратила». В «Горькой доле» (1837) юность – это состояние, в котором человек полностью отождествляется с природой: «Пора золотая / Была, да сокрылась; / Сила молодая / С телом износилась». Истончающаяся телесность соизмеряет себя с материальными реалиями: «кафтан мой синий», «зеленый дуб», открывая в их изменчивости и неустойчивости свое будущее: первый – «с плеч долой свалился», второй – «лежит, гниет». В романтической ситуации утраты на месте исключительности обнаруживается общее для фрагмента бытия движение от жизни к смерти. Герой «весь изжился». Сюда включаются и внутренние переживания: «Что любил, как душу, – / И то изменило». Возникает образ скитальца, пытающегося вырваться из замкнутого круга, который он находит в остатке своей индивидуальной участи: «Разойдусь с бедою – / С горем повстречаюсь!» Этот остаток обнаруживает себя как обезличенная сторона человеческого существа, персонифицированная общая судьба, «горе»: «Нежеланное / И незваное» («Горе» (1839)). Человек из просветленности погружается в стихийность бытия и отождествляется с нею: «В непогоду ветер / Воет, завывает; / Буйную головку / Злая грусть терзает» («Песня» (1839)). Растворение в природе становится одновременно переломом, ее преображением: «Нету сил; устал я / С этим горем биться, / А на свет посмотришь – / Жалко с ним проститься». Лирический герой от поиска «доли» в конечности земного существования,

смысла жизни возвращается непосредственно к жизни: «Жизнью наживемся», наделяющей его своей целостностью и полнотой. Человек разными обстоятельствами подводится к ситуации выбора, «перепутья». В отличие от круговоротов природы в нем ничего не повторяется, переход от молодости к старости необратим. В произведениях А. В. Кольцова устойчиво встречается мотив «тесноты», которым ознаменовано кризисное переживание естественного, природного и, соответственно, индивидуального строя бытия в человеке: «До чего ты, моя молодость, / Довела меня, домыкала, / Что уж шагу ступить некуда, / В свете белом стало тесно мне!» («Перепутье» (1840)). В этом значении молодость всегда обречена на то, что ее «прожили». Новая жизнь строится вокруг мотивов дома, семьи, вынужденной их непритязательности: «ссориться», «хозяйничать», «сказывать». Однако в узости бытийного пространства, к которой принуждают жизненные обстоятельства: «В непогоду – не до плаванья, / За большим в нужде не гонятся…» – рождается вопрос об истинном и насущном: «Где избыток мой зарыт лежит?» Ответом становится описание преображенной земли, изобильной и безграничной.

В стихотворении «Всякому свой талан» (1840) житейское нестроение отзывается в архитектонике времени: «…придет время тесное», которое подводит к его духовному грядущему измерению: «Придет время, время грозное». Герой, который «проживал» молодость-телесность, теперь «прожился» ума. Через оскудение, постепенное лишение всех «таланов», природных даров открывается «безумный муж», который «у бабы ума требует». Повседневность возвращает к ситуации грехопадения, изображение которой включает в себя две точки зрения: перспективную, принадлежащую герою, и обратную, от внешнего к внутреннему, проницающую человеческое существо. К этой точке зрения приобщается «безумный муж» в состоянии лишения. Наблюдается конфликт между индивидуальными желаниями и общей судьбой человеческого рода. Однако именно из непритязательности, ограниченности последнего формируется личность как преображение естественной природы человека, ее переход в иное качество. Из индивидуального начала вырастает безумие другого рода: «Жизнь! зачем же собой / Обольщаешь меня? / Если б силу Бог дал – / Я разбил бы тебя!..» («Расчет с жизнью. Посвящено В. Г. Белинскому» (1840)). Этим мятежным устремлениям стихийной составляющей человеческой сущности сродни другая крайность – самоустранение, выпадение из жизненного потока.

Как просыпается в человеке и втягивает в себя безобразная, неорганизованная материя, поэт показывает в стихотворении «Что ты спишь, мужичок?..» (1839). Изображение крестьянского быта становится вопло-

щением причастности к сокровенному ритму бытия, которым пронизан ход времен года и связанное с ним течение человеческой жизни. Из хозяйственных деталей, элементов картин повседневного уклада складываются периоды, упорядоченно и размеренно следующие друг за другом и согласующиеся в этом движении с гармонической целостностью и стройностью мироздания. Все имеет свое место в непрерывности, восходящей к вечности не умозрительно, а пластически и образно. В данном аспекте крестьянский труд не изнурительное бремя, а благо, дар. Ситуация отказа от него, изображенная в произведении, сродни отречению от жизни. Мерзость запустения на месте крестьянского быта подчеркивает его одухотворенность, воплощенную в образе времени: «Вспомни время свое: / Как катилось оно / По полям и лугам / Золотою рекой!» Золотой век годового круга народной жизни противопоставляется сну мужичка и в этом значении оказывается альтернативой мечтам, снам человечества о золотом веке. Изображение сиротства людей в изменяющемся мире продолжает картина осиротевшей природы: «А в полях сиротой / Хлеб не скошен стоит. / Ветер точит зерно! / Птица клюет его!» Человек выступает из стихии страдательности как творческая активная сила бытия. В данном аспекте находит объяснение тот факт, что в наследии А. В. Кольцова тема поэзии отступает на периферию художественного сознания («А. П. Серебрянскому» (1829)). В произведениях, где она затрагивается, автора интересует судьба поэта («Умолкший поэт (Дума)» (1836), «Поэт (Дума)» (1840)). Творчество в произведениях А. В. Кольцова – неотъемлемое свойство человека как личности.

Народное миросозерцание и жизненный опыт в стихах А. В. Кольцова – это уже не этнографическая экзотика, знакомящая просвещенных читателей с жизнью «простолюдинов», а часть современной культуры. Национально-самобытный компонент, эмансипируясь от романтической художественно-эстетической концепции и наделяясь самостоятельным значением, придает ей импульс не горизонтальной, а вертикальной направленности развития. Он не просто проникает в глубинные пласты культуры, но связывает с ними проблему воплощения явления в его сущности, художественного восприятия человека с точки зрения его личностной архитектоники, а не индивидуальной выразительности.

К началу 1830-х годов в литературном движении сложилась ситуация самораскрытия индивидуализма. Изображение возвышенных чувств, дерзких стремлений духа и социального поведения (в основном в границах любовных переживаний) человека стало самоцелью и в этом значении выпадало из реальности. Такой вид приняли избранничество носителя всемирных идей, гипертрофированный контраст высокого

и низменного, его конкретное проявление в оппозиции «поэт – толпа». В поисках связи с окружающей действительностью светская культура с помощью идеализации попыталась связать индивидуальное сознание с православием в рамках представлений об исторической и общественной жизни, объединив их в конструкцию «самодержавие и народность». На одном полюсе возник почти мессианский комплекс взглядов, ядром которого был его проводник – поэт, на другом – окрашенная эмоционально (чувством гордости) идея национальной культуры. Она находила отклик именно на уровне индивидуального восприятия, затрагивая самый поверхностный, потому общий, массовый, слой внутренней организации человека. В результате индивидуалистический творческий импульс, с одной стороны, определялся оппозицией высокого и низкого, поэта и толпы, с другой – тяготел к формам массового сознания, находя в них опору и устойчивость.

Типичным художественным явлением времени стало творчество ***Н. В. Кукольника*** (1809–1868). В нем выделяются три идейно-тематических направления: судьба поэта или художника как избранника, носителя великих идей и жертвы обстоятельств земной жизни; переломные моменты русской истории, иллюстрирующие идею единства народа и самодержавия (народности самодержавия); лирическая история любви поэта к знатной даме.

Биографиям писателей и художников был посвящен цикл стихотворных драм, которые автор называл драматическими фантазиями. В центре находилась идея трагического несоответствия высокого предназначения, исключительных способностей, бескорыстного служения искусству творца и действительности, пронизанной мелочными интересами, завистью, коварством, неблагодарностью. Различные ее оттенки и ответвления служили материалом для монологов, диалогов, бесед, массовых сцен. Жизнь героя складывалась не из реальных биографических фактов, а вокруг нескольких мотивов (фантазий), которые восходили к душевной жизни автора.

Проблематика первой драмы «Торквато Тассо» (1831), которую Н. В. Кукольник начал писать во время учебы в Нежинской гимназии, восходит к общему для романтизма пониманию смысла творчества. В примечании-предисловии к драме Н. В. Кукольник видит в судьбе Тассо классический пример того, «до какого бедственного состояния доводит неотлучное присутствие гения»[1] в земном человеческом существе.

[1] *Кукольник Н. В.* Сочинения драматические : в 3 т. СПб., 1851–1852. Т. 1. 1851. С. 1.

Миссия нести свой небесный дар – испытание. Радости вдохновения сопровождают представления о славе, искушениях, страстях и житейских неудачах. Задача автора мыслится в желании возвыситься над историей, документальными фактами и проникнуть в «тайники страстей»[1]. Фантазия строится на подспудной уверенности в родстве творческих душ. Образы героя и автора пересекаются в мотиве «венца». Финальный эпизод жизни Тассо – увенчание «Вергилиевым венцом» умирающего поэта – одновременно является своеобразной внутренней экспозицией произведения Н. В. Кукольника, которая восходит к элегии К. Н. Батюшкова «Умирающий Тасс». Сопряжение настоящего и будущего – кульминация художественной концепции. В одном из монологов Тассо утешает мысль, «что лучшие настанут поколенья… / И я тогда восстану между ними…»[2] Его грядущее – настоящее автора, который в предисловии пишет: «…кто жизнь мою украсит / Простым венцом, от сердца, от души! / Кто в тысячах моих стихов угрюмых / Найдет один достойный похвалы»[3]. Этот мотив потом превратит историю создания драмы в пророчество умирающего героя: «Шесть лет со мной он будет без разлуки. / Еще дитя, в училище, за книгой, / Он обо мне начнет мечтать и думать…»[4] Автор находит очень характерный способ подчеркнуть сходство/различие между собой и героем. Он играет субъективным и объективным планами изображения, когда венец одновременно оказывается и предметным, наделяясь эпитетом «Вергилиев», и бесплотным, получая определение «простой». Материальный атрибут земной славы возвышается до духовной категории. По сути, Н. В. Кукольник создает канон творческой биографии, где ее историческое, документальное основание подменяется фантазией как сущностной чертой творца, которая, в свою очередь, отделяет факты земной жизни от гения, случайное и преходящее от вечного.

Двоемирие гипертрофирует идею произведения. В «Торквато Тассо» мысли о поэзии, занимая центральное положение, выдвигаясь в центр мировых проблем, приводят к удвоению пространства, что создает впечатление повторяемости и схематизма. Герой, находясь на границе двух миров, всегда пребывает в ситуациях узнавания и неузнавания, понимания и непонимания. Он константен, равен себе, при этом во внешнем облике Тассо происходит непрерывная метаморфоза. Герой все время превращается в кого-то, переодевается: в простолюдина, нищего, боль-

[1] *Кукольник Н. В.* Сочинения драматические … С. 3.
[2] Там же. С. 13.
[3] Там же. С. 3.
[4] Там же. С. 130.

ного в доме сумасшедших, иностранца, за которого его принимают. В первом явлении первого акта свое положение он назовет «две отчизны»: «В одной мое родилось тело, / В другой душа»[1]. С ним будут связаны два самых устойчивых его статуса: иностранец (как реакция на вычурное имя «подруги» – «Слава») и сумасшедший. В финальных сценах поведение героя «пред камнями» Пантеона находит единственное объяснение: «То, верно, издалека иностранец», которое делает чуждое понятным: «Слыхала я от матери моей, / Что многие из этих сумасшедших / Приходят к камню, камень обнимают…»[2] Из этой ситуации возникает другая – отношение «вдохновенного Тасса» и толпы, которой «странен / И темен твой торжественный язык»[3]. Она образует пространство удаления, измельчения, своего рода обмана зрения. Среди священных камней культуры героя окружают «мухи-люди», «малютки», глупость «на этих мелких лицах»[4]. Прозрение наступает тогда, когда ничтожное узнает, наконец, великое: «Великий к нам пришел за торжеством!»[5]

Понятия «темного» языка вдохновения, иностранцев-сумасшедших у подножия священных камней культуры подспудно создают и третий план изображения – современную русскую культуру. Автор и герой оказываются в общем для них измерении, в «великом», существующем за счет удаления, умаления земного мира. Его место занимает поэзия как сфера отождествления героя и мироздания. Оно наделяет поэта своим величием: «Стоял, как солнце, в мрачных, черных тучах», новым языком взамен «печального отголоска» «торжественного грома, что в душе / Гремит святым, каким-то мощным звуком» и полной непроницаемостью: «Куда я луч любви ни посылал, / Как от скалы он быстро отражался…»[6] – отчужденностью: «Род человеческий бесплодной ниве / Подобен…»[7] Знаменательно, что непонимание, отлучение оформляются как цепь сравнений, в которых движение от одного сознания к другому в конечном счете замыкается на представлениях о поэзии и поэте. Так, ночной пейзаж в сцене «дорога в Портичи» строится на паузах: «вышел… останавливается», «продолжает идти… останавливается», внутри которых возникают море «как мысль Поэта» и Везувий – «естественный Поэт»[8]. Отношение вели-

[1] *Кукольник Н. В.* Сочинения драматические … С. 4.
[2] Там же. С. 119.
[3] Там же. С. 121.
[4] Там же.
[5] Там же. С. 123.
[6] Там же. С. 6.
[7] Там же. С. 7.
[8] Там же. С. 22.

кого и малого обнаруживает себя в виде единственного сознания, которое, в свою очередь, оказывается разрывом во всемирном движении. В результате драма представляет собой разные ступени понимания сознания-разрыва: поэзию, безумие, славу, которым мотивирована художественная ситуация одной мысли-идеи, варьирующейся в монологах, диалогах, массовых сценах. Одержимость ею героя, его окружения, второстепенных персонажей выстраивается в систему образов, определяет принципы композиции, развитие действия. Отдельно выделяется любовная коллизия как часть жизни человека, которая сопоставима с творческими устремлениями. Такое значение открыто только творцу, поэтому его отношения с возлюбленной выпадают из окружающей действительности, где им нет места, встречают непонимание или враждебность.

Одним из проявлений сквозной идеи становится внутреннее однообразие произведения, распространяющееся на сходство всех пьес о художниках писателя. Оно позволило В. Г. Белинскому заметить: «Кто прочел одну драму г. Кукольника, тот знает все его драмы: так одинаковы их пружины и приемы»[1]. Хотя замечание сделано в контексте оценки произведений 1840-х годов, ирония распространялась на все творчество. Тем не менее в драмах-фантазиях предыдущего десятилетия схематизм в интерпретации творческой биографии был одним из проявлений индивидуального начала. Эта движущая сила искусства обнаруживала свою внутреннюю ограниченность и складывалась в литературный штамп, определенную повторяемость художественных решений. Они были следствием стремления Н. В. Кукольника максимально расширить масштаб идеи произведения, придать ей всемирное, всеобщее значение, величие за счет умаления моментов действительности, которые выпадали из сферы ее интересов. На этой основе складывалась ситуация двоемирия. Таким образом, тяготение Н. В. Кукольника к грандиозным темам и образам было объективным следствием развития романтической концепции, исчерпавшей художественные возможности индивидуалистических принципов творчества. Писатель воспринял индивидуальное начало в его критическом, отрицательном состоянии, когда оно утверждалось за счет противопоставления, генерируя бинарную картину мира. Здесь лежат истоки негласного соперничества Н. В. Кукольника с пушкинским направлением, которое, с его точки зрения, сместило творческие интересы из сферы высших, вечных вопро-

[1] *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений : в 13 т. / редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.]. М., 1953–1959. Т. 10 : Статьи и рецензии. 1846–1848. М., 1956. С. 126.

сов бытия в повседневность. И. П. Панаев вспоминал: «Кукольник преследовал мелкое, по его мнению, направление в литературе, данное Пушкиным, все проповедовал о колоссальных созданиях…»[1] С одной стороны, по странному стечению обстоятельств, а с другой – вполне закономерно интерпретация автором «Торквато Тассо» творческой биографии предвосхитила точку зрения В. С. Соловьева на жизнь и наследие А. С. Пушкина, отраженную в статье 1897 года «Судьба Пушкина». Одним из важных моментов концепции было указание на «раздвоение между поэзией, т. е. жизнью творчески просветленною, и жизнью действительною, или практическою…»[2]

Грандиозность сквозной идеи и сопутствующий ей художественный схематизм подвели Н. В. Кукольника к открытию творческих возможностей противопоставления поэзии и действительности. В схематизме наблюдается стремление освободить художественный образ от материальной оболочки. Материальность одновременно и напрямую связывалась с реальностью, и подспудно определяла индивидуальное начало. В пьесах писателя одно из следствий воздействия на действительность мысли героя – ее разложение на голоса – скрывает в себе обратное действие – освобождение сознания Тассо от индивидуальной ограниченности. Монологи существуют в хорошо продуманной системе отголосков, отзвуков, формирующей ситуацию «полноты – неполноты». Действительность перестраивается в разговоры, беседы персонажей второго и третьего планов, которые наполняют действие к финалу. «Певец Иерусалима», ритмизируя жизненную ткань, подчиняет ее стиховой природе, преобразует по законам творчества. В этом качестве герой не выделяется из нее, а втягивается в созданную ситуацию, которая становится теперь сферой не выражения идеи, противопоставленной действительности, а воплощения.

Смещение материального начала в голосовую сферу было проявлением общего стремления романтизма к слиянию с музыкой как чистым искусством, чистой образностью. Однако эта его направленность в произведениях Н. В. Кукольника обнаружила себя прежде всего в преодолении индивидуального и отдельного, что наиболее полно проявилось в интерпретации исторической тематики, в частности в стихотворной драме «Рука Всевышнего Отечество спасла» (1832). Пьеса принесла автору официальное признание. В либеральной и революционно-демократической среде, а затем в советском литературоведении с именем писателя связывалось создание «мифа» о народном характере самодер-

[1] *Панаев И. П.* Литературные воспоминания. М. ; Л., 1950. С. 100.

[2] *Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 277.

жавной власти, возникшем на волне внутренних и внешнеполитических успехов России в то время. Н. А. Полевой в отзыве на пьесу определял основные претензии к ней через отношение автора к историческому материалу: «Отступления от истории в драме г-на К. безмерны и несообразны ни с чем»; «страшные изменения истории». Предварительно критик оговаривается, что «против исторической истины, бесспорно, позволяются поэтам отступления». «Романтическую свободу» он не отменяет, но эти «уступки истории» должны быть «в пользу поэзии»[1]. Более конкретен в своем отзыве о другой пьесе Н. В. Кукольника «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» (1835) П. Я. Чаадаев. Отмечая, что автор отдает предпочтение не Скопину-Шуйскому, герою «на западный лад», а Ляпунову, он делает следующее пояснение: «Вам понятно, куда клонит эта прекрасная концепция. Там есть места, исполненные дикой энергии и направленные против всего, идущего с Запада, против всякого рода цивилизации…»[2]

«Свободное» отношение к истории было не ново для сентиментально-романтической тенденции. Первым обратил на это внимание Г. Р. Державин в критическом разборе трагедии В. А. Озерова «Дмитрий Донской». Связанная с вопросом о достоверности произведения, полемика на самом деле велась по поводу целей использования исторического материала. Для Г. Р. Державина значимо событие, героический характер «деяний предков», для В. А. Озерова – чувство, настроение. Если суждения Н. А. Полевого построены на субъективной произвольности, на которую указывал Д. В. Веневитинов в разборе точки зрения критика на первую главу романа в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина[3], то взгляд П. А. Чаадаева укоренен в философском и историческом основании. Философ отмечает «неправильное» поведение героев в контексте «цивилизованной» европейской истории, образа мысли и поведения. В полной мере это относится и к первой исторической драме Н. В. Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла». Растворение индивидуальных воль в формах соборного сознания, провиденциальная идея, руководящая действиями и поступками человека, не только идеализируются, что вполне естественно для романтической составляющей художественного мышления, но и глубоко связаны с сущностными особенностями материала – эпохой Смутного времени. Восприятие индивидуального начала не в абстрактном, а в историческом разрезе как

[1] Русская литература XIX века. 1800–1830-е годы. С. 490.

[2] *Чаадаев П. Я.* Статьи и письма. С. 236.

[3] Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. С. 196–197.

феодального произвола, торжества отдельного, частного над общим, отступления от веры обнаруживало в себе не столько художественный анахронизм, сколько глубокую связь с сущностными сторонами русской действительности. Только эта действительность строилась не на европейской культурной традиции, а на летописной формуле древнерусской письменности – нашествии иноплеменных как наказании за грех братоубийства при достижении своих эгоистических желаний и стремлений. В данном аспекте индивидуальное начало не выражало полноту человеческой сущности, а обнаруживало себя в «отпадении» от нее.

Интерпретация драмы в контексте фатальной неизбежности, продиктованной идеей провиденциализма, спасения страны как прямого божественного вмешательства, которое делало из персонажей пьесы «говорящих марионеток»[1], не совсем корректно. Герои пьесы не просто озвучивали идею божественной помощи в спасении Руси – они ее выстрадали через преодоление себя. Их поведение мотивировано сложившейся ситуацией. Герои борются с привычками, страстями, желаниями, которые в обычных жизненных обстоятельствах являются нормой поведения. Собирая средства на новое ополчение, Минин отдает уже не ненужное богатство, а все, «что вынесть можешь». Этот отказ от привычного уклада жизни, преображение человека: «Я бос пойду спасать Святую Русь; / Я наг пойду в крови купаться вражьей!»[2] – становится импульсом, ломающим логику развития исторического процесса. Ее нарушает и существование князя Д. М. Пожарского.

Чудесное исцеление героя открывает в единственности и неповторимости такого типа поведения его глубокую обусловленность жизнью. Оно становится отрицанием проявлений исключительности, с помощью которых себя утверждало индивидуальное сознание и сопутствующие ему исторические обстоятельства. По сути, в центре драмы оказывается проблема человека. Эпоха Смутного времени мотивирует выход за рамки сложившихся представлений о нем. Вокруг человека сформировались непреложные правила поведения. Князю Трубецкому нужно отказаться от аксиомы: «Он только Стольник, я давно Боярин!..» – чтобы признать главенство князя Пожарского, что ни при каких обстоятельствах невозможно, однако это происходит. Хотя исторический князь Д. Т. Трубецкой не совпадает с героем произведения, это несовпадение продиктовано историей, которая приходит к результату, которого не должно было случиться. Поведение главных героев – исключение из правил, став-

[1] Поэты 1820–1830-х годов. С. 528.

[2] *Кукольник Н. В.* Сочинения драматические … С. 21.

шее в итоге историческим фактом. Князь Пожарский проходит самое распространенное для эпохи испытание – царской властью. Легкость, с которой герой отвергает искушение, демонстрирует ситуацию свободы выбора, определяющей архитектонику личностного начала. Именно в искушении кроются фатальность и предопределенность, обусловленные индивидуалистическими склонностями и стремлениями. В сознании Пожарского они связываются с представлением о безобразном: «И мне ли жизнь свою обезобразить / Преступными надеждами престола?» Оно неслучайно появляется в контексте диалогов с Мариной Мнишек. Псевдоисторический материал, построенный на авторском вымысле, мотивирован внутренним содержанием Смутного времени, в рамках которого поведение исторического Пожарского объясняется только религиозной идеей, к которой прибегает писатель.

Безобразная стихия, затягивающая человека, обнаруживает себя в распаде сознания или в порыве невинного легкомыслия: «Вот видите, как детски, / Как легкомысленны порывы ваши!»[1] – говорит князь Пожарский народу. Индивидуальное и массовое отождествляются как безобразное. Разница между ними в том, что первое – отказ от образа, а второе должно найти его в себе. Столкновение образного и безобразного начал в человеке и формирует конфликт произведения, внутренние пружины действия. Оно складывается из двух потоков: истории, где цепь событий мотивирована низменной, стихийной стороной человеческого существа, и поворота вспять, преображения, приобщения к действию Божественного промысла. Исторический ход событий обнаруживает в себе тяготение к обособлению человека как насильственному искажению его образа. В сцене с патриархом Ермогеном Гонсевский, герой «цивилизованного образца» , видит в происходящем нарушение сложившегося порядка, требующее возврата к принятым нормам поведения: «Патриарх! Есть муки! / И в них ты будешь только человеком!»[2] События определяются или «только человеком», индивидуумом, или его духовной архитектоникой, отсутствием или свободой выбора, смертью, когда «честному человеку» «остается только умереть»[3], или воскресением. На этом уровне пересекаются три линии: взбунтовавшейся против правил индивидуальной природы человека Святой Руси, «честного человека», следующего им, и безумной Марины, желавшей использовать правила в своих целях. Окрашенная безумием философия смерти

[1] *Кукольник Н. В.* Сочинения драматические … С. 122.
[2] Там же. С. 88.
[3] Там же. С. 89.

героини: «В жизни здешней / Жизни нет»[1] – психологический разрез Смутного времени. Сознание Марины, иллюстрирующее распад бытийной ткани, возникает на фоне сворачивания жизненного пространства в столкновении индивидуальных воль. Этим явлением обусловлена композиция произведения, представляющая собой разрозненные, не связанные последовательностью развития событий сцены.

Н. А. Полевой оценивал драму с точки зрения романтической эстетики. Однако при сохранении в произведении бытующих средств и приемов художественного выражения там не было главного: они не определялись индивидуальным началом. Критик писал: «…в его драме собрано вдруг десять действий, когда нет притом ни одного основного, на чем держалось бы единство драмы». Он упрекал Н. В. Кукольника за выбор материала, который совершенно не годится для данного жанра: «Минин и 1612 год – это гимн, ода, пропетые экспромтом русскою душой…» Другое его утверждение: «Тут нисколько и ничего нет исторического – ни в событиях, ни в характерах». Вместе эти положения определяют сущность произведения, открывшего в событиях их альтернативную традиционной истории направленность, которая была связана с особенностями эпохи. Скрытая пружина действия драмы (ее единство действия) залегала там, где заканчивалось индивидуальное начало, – в ожидании воскресения. Над фактом избрания на царство Михаила Романова довлеют совершенно другие категории: «Единодушна Русь, единогласна!»[2]; «День радостный любви и воскресенья!»[3]. Фрагментарность исторического процесса, зафиксированная в композиции, преобразуется в единогласие мнений и точек зрения, в решение Собора, которое перерастает в действие: «(Все друг друга обнимают, проливая слезы)»[4]. Финал оказывается внутренне предрасположенным к музыкальной форме (оратории) как торжеству чистой образности над безобразностью.

Особенности произведения были связаны с тем, что исторический материал диктовал автору способы своего художественного воплощения. Точка зрения, соответствующая романтическим представлениям о действительности, сосуществовала с внутренней, эпохи, о которой шла речь. Историческая правда заявляла о себе на уровне не реконструкции фактов и событий, а сознания человека. С этим, в частности, связана роль «видений» – жанровой формы, получившей распространение

[1] *Кукольник Н. В.* Сочинения драматические … С. 116.
[2] Там же. С. 135.
[3] Там же. С. 136.
[4] Там же.

в XVII веке. В отличие от пророчеств Тассо в драме «Торквато Тассо», где сознания автора и героя отождествляются, в финальном видении Пожарского пересечение настоящего и грядущего в большей степени относится к мироощущению человека Смутного времени. Зависимость героев драмы от провиденциальной идеи приводит к неожиданному результату – освобождению от прямого вмешательства авторского начала. Оно корректирует отдельные поступки и мысли Минина и Пожарского, но не затрагивает самого существенного в образах положительных героев. Например, ему не удается навязать героям абсолютистский взгляд на самодержавие, наоборот, автору приходится приспосабливаться к их точке зрения на мир и человека. В формуле избрания царя: «Единодушна Русь, единогласна» – Божественная воля – то, что соединяет людей, не растворяя в себе и не поглощая отдельного человека, сущность которого определяется свободой выбора, выстраивающей архитектонику личности. Уже личность в своей уникальности и неповторимости оказывается способной слышать Бога, и в этом даре открывается, связывается с другими людьми, становится «голосом». Данным понятием определяется состояние внутренней самодостаточности, которая реализует себя не в замкнутости, а в максимальной открытости. В сцене избрания на царство Михаила Романова индивидуальный соблазн, т. е. желание представить царя как исключительного человека, нивелируется ситуацией выбора, в которой также находится избранник. Герои драмы выходят за границы своей индивидуальности и не опознаются в рамках романтической концепции. Взгляды автора смещаются на периферию художественного пространства, где находят выражение в образе Марины Мнишек. В мотиве безумия, в которое перерастает одержимость властью, он перекликается с образом поэта в драме «Торквато Тассо» и представленной там художественной концепцией.

В романтизме творчество, судьба художника не только темы, но и универсальные категории, определяющие отношение к человеку. Тассо и Марина при всем различии поэта и авантюристки существуют на границе двух миров. Если в «Торквато Тассо» безумие – жизненная ситуация художника, то в образе Марины Мнишек – проводник романтических идей, творческий импульс, переосмысливающий действительность. В данном аспекте псевдоисторические диалоги Пожарского и Марины – это прежде всего столкновение двух художественных стихий, которые стоят за персонажами. Первая продиктована автору «соборным» сознанием, обусловленным историческим материалом, вторая идет непосредственно от писателя. В контексте драмы «Рука Всевышнего Отече-

ство спасла» двоемирие открывается в новом свете. Оно не данность, сопровождающая носителя «небесного дара» в земной юдоли, а процесс, в который погружают человека страсти. Безумие Марины – результат ее внутренней эволюции, и в этом значении он выпадает из произведения, где развитие действия начинается с того, что герои приходят к определенному духовному решению. Образы находятся в разных измерениях – личностном и индивидуальном, но в одном пространстве. У него, в отличие от ситуации двоемирия, есть устойчивые опознавательные знаки: «красное крыльцо и площадь»[1], которые незадолго до этого в сознании Марины трансформировались в образ «красного Князя»[2]; колокольный звон, преследующий героиню и сопровождающий освобождение Москвы и решение Собора. У последнего особое положение. Он срастается с безумием: «…раздается колокольный звон; Марина поднимается в помешательстве»[3]; звучит как «убийственная совесть»[4]; становится воплощением «единогласия»: «Воскресла Русь! Гремят колокола!»[5] Звуковой образ реальности оказывается своеобразной метафизической константой, отношение к которой (выпадение или совпадение) определяет содержание по существу.

Для творчества Н. В. Кукольника музыкальные оттенки лирического переживания концептуальны. Он стремился абстрагироваться от материальной ограниченности индивидуального начала, выразить чистую субъективность, наделенную способностью к самовыражению. Ее содержанием становился переход словесной формы в мелодическую. В подборке стихов «Из записок влюбленного» (1837) это вылилось в преобразование состояния через многократное повторение в событие – любовь поэта-автора и знатной дамы. Подборка «Из записок влюбленного» представляет не историю развития возвышенного чувства, а описание космогонической ситуации: знатная дама – недостижимое светило, поэт – вращающаяся вокруг нее планета. Сюжету изначально чужды линейные параметры удаления/приближения, их место занимает состояние озарения/отражения: «Вошел, узрел блестящую богиню – / И пал немой во прах пылающим челом»; «Приятно божье солнце отражать, / Быть отблеском вполне прекрасного светила, / Сиянием небес блистать и согревать». Однако космический порядок отво-

[1] *Кукольник Н. В.* Сочинения драматические … С. 118.
[2] Там же. С. 102.
[3] Там же. С. 115.
[4] Там же.
[5] Там же. С. 139.

дит герою неожиданную для лирического цикла функцию наблюдателя: «Каким путем идет всемирный предрассудок, / Как сердце рвется мир несбыточный создать, / Как этот мир разбить старается рассудок». Извечная борьба чувства и рассудка представлена не остротой индивидуального переживания, а круговоротом, где все идет своим чередом, напоминая смену времен года: от пробуждения («О Боже мой, как я ее люблю!»), усталости («Я изнемог!.. Откройте путь другой!») до охлаждения («Э, други, полно! Что за радость / Любить и нелюбимым быть»). Последний пример относится к стихотворению с кольцевой композицией, обращенной, как и содержание, к ситуации нарушения последовательности событий, к тому, что не в «законное нагрянет время». Выпадение из жизненного круга одновременно становится и возвращением в него, включением во всемирный строй космического сюжета, что задано эпиграфом к первому стихотворению «Записок…»: «Когда прочтете все, прочтите это снова».

Автобиографический мотив излияния чувств к недостижимому предмету любви писатель развил в незавершенной поэме «Давид Рицциo». История любви итальянского поэта-импровизатора к Марии Стюарт напрашивается как параллель к «мечтательной» страсти Н. В. Кукольника, однако важнее характеристики чувства, за которыми стоит определенное художественное задание. Социальная дистанция, представляя переживание со стороны постоянной удаленности, недостижимости, непрерывности и сокровенности, обнаруживала в нем способность быть чувством самим по себе, открывающимся в своих бесконечных повторениях и отражениях. Музыкальный аккомпанемент, который сопровождает любовные излияния героя, делает их общими и безотносительными, удвоение, отражение слов в звуках позволяет чувству оставаться собой в прилюдной ситуации. Незавершенность поэмы (хотя у событий, которые легли в ее основу, был печальный финал – казнь Давида Рицциo) концептуально значима. Эксперимент Н. В. Кукольника по воплощению чистого чувства, лишь в самых общих моментах связанного с индивидуальным источником и постоянно удаляющегося от него в своих бесконечных проявлениях, освобождал переживание от материальной подоплеки, устанавливая прямую связь между ним и вечностью. В реконструкции непосредственного чувства как вечного и чистого современники видели преувеличение, гипертрофированность. Однако стремление художественного образа максимально освободиться, очиститься от материальной составляющей на уровне своего строения было общей направленностью романтизма. Она нашла отражение в особой роли музыки в системе эстетических взглядов и ее бурном развитии в ту эпоху.

Музыкальное искусство играло особую роль в творческой жизни писателя. Зимой конца 1837 – начала 1838 года квартира братьев Кукольников стала местом, где собирались деятели культуры[1]. Центром этих собраний был тройственный союз: М. И. Глинка, К. П. Брюллов, Н. В. Кукольник. Результатом сотворчества поэта и композитора стали романс «Сомнение» («Английский романс» (1838)), музыка к драме «Князь Даниил Дмитриевич Холмский» (1840), цикл из 12 романсов «Прощание с Петербургом» (1840). В последнем тема странствий и разлуки с родиной предполагала свободное перевоплощение внутренних состояний в образность культур разных народов. Музыка инициировала национальный колорит, а стихи привносили в музыкальные образы выражение процесса развития чувства, создавая тонкие ассоциативные связи между чистым смыслом, заключенным в слове, и его воплощением в материальности звукового и ритмического ряда. Если в стихах на первый план выступали сюжетное и событийное начала («Жаворонок», «Попутная песня» (1840)), то музыка, наоборот, наделяла состояния способностью отделяться от конкретных внешних обстоятельств, создавая новую, непредметную среду бытования чувства. В шедевре Н. В. Кукольника «Жаворонок» дан собственно образ песни как нахождения «между небом и землей». Возникает ситуация пространственной несоизмеримости конкретного и безграничного: «Не видать певца полей» – и их полного совпадения в «песенке»: «Ветер песенку несет», которая открывает, связывает во всемирном «он» и «она»: «Та, к кому она, поймет / От кого – узнает». В «Попутной песне» музыка оттеняет словесный образ, построенный на переходе от «скороговорки» к развернутой плавности лирических периодов, от внешней замкнутости к свободе внутренних состояний, от неподвижности и скученности, сдавленности ожидания поезда («парохода») к его движению в «чистом поле», которое вызывает ассоциативную и одновременно апофатическую связь с развитием чувства: «Нет, тайная дума быстрее летит, / И сердце, мгновенья считая, стучит». Жанровая сцена строилась на переходе от одного состояния к другому, от панорамного изображения общего чувства: «Православный веселится / Наш народ» – к контрастной ему «тайной думе» «страдальца». При этом контраст не становился противопоставлением, а внутренние раздумья – отчуждением. Среда и человек, событие и внутреннее переживание взаимно дополняли друг друга. Индивидуальное начало не корректировало лирическую ситуацию, а становилось частью полноты жизненных проявлений. Возникая на общем предметно-вещественном основании,

[1] Поэты 1820–1830-х годов. С. 532.

чувство и окружающая действительность одновременно существовали в художественном измерении как творческие импульсы, характеризующиеся ослабленной материальной ограниченностью.

Музыкальность в наследии Н. В. Кукольника, как и использование в литературе живописи, была следствием присущего романтизму тяготения к синтезу искусств, связанных отнесением творчества за границу жизненного опыта. Однако его трансцендентальность порождала противоположный, отраженный результат. «Бессознательная бесконечность», аккумулированная в понятии «гений» как то, что, по Шеллингу, возвышается над двумя составляющими творчества (сознательным в нем, «что принято называть искусством», и бессознательным, «что мы одним словом называем поэзией в искусстве»[1]), трансформировалась в предмет занятий, образ жизни. Итог «трансцендентального идеализма»: «…та изначальная основа гармонии между субъективным и объективным, которая в своем изначальном тождестве могла быть дана лишь посредством интеллектуального созерцания, полностью выводится в произведении искусства из субъективного и становится совершенно объективной»[2] – в модифицированном виде можно увидеть в значении мотива творчества, который представлен в произведениях Н. В. Кукольника. Роль образа творца – проявление общей для романтизма тенденции к пересечению субъективного и объективного планов изображения. Индивидуальное начало в гении-художнике видит себя и сферу своего бытования. Сопутствующая ей масштабность идей и взглядов, синтез искусств были обусловлены отождествлением героя с автором, когда первый становится пространством осуществления второго. Романтизм в своем значении представлял художественную рефлексию на себя же. Он превращался в поэтический топос, овеществленный и наделенный пространственными характеристиками. Исходом из этого состояния стало философское направление, продолжавшее и развивавшее идеи, которые были предметом внимания в кружке любомудров.

В 1829 и 1831 годах выходят два посмертных выпуска сочинений Д. В. Веневитинова, скончавшегося в 1827 году. Следуя за Ф. В. Й. Шеллингом в стремлении вернуться от раздробленных, частных взглядов на бытие к цельности философского знания, он находит этот же импульс в одушевлении истинных поэтов[3]. Они «были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения». Из по-

[1] *Шеллинг Ф. В. Й.* Сочинения : в 2 т. М., 1987–1989. Т. 1. 1987. С. 476–477.
[2] Там же. С. 485.
[3] *Веневитинов Д. В.* Стихотворения. Проза. М., 1980. С. 128–129.

нятия «истинный поэт» исключается «всеобщая страсть выражаться в стихах», которой соответствует «первое чувство». Творческой силой обладает не чувство, а мысль, которая «развивается в борьбе» и преобразуется в новое чувство[1]. Поэзия и философия – сообщающиеся сосуды представлений о мироздании, их общая цель – «гармония между миром и человеком»[2]. Это «начало», возвращаясь к которому научное знание становится «всеведением». Оно обращено к архитектонике мироздания, открывающейся человеку в законах красоты. Ф. В. Й. Шеллинг, а вслед за ним и «любомудры» считали эстетику «связующим звеном между искусством и философией»[3]. В наброске Д. В. Веневитинова «Скульптура, живопись, музыка» искусства соединяют небо, «жилище красоты», и земную «долину желаний и усилий»[4]. Это ступени последовательного постижения мира – «престола» их «матери», поэзии, сокровенного содержания бытия: «Ее изображал и мрамор, и холст на земле, ее прославляли лиры песнопевцев»[5]. Ступенчатое строение прослеживается в этюде «Утро, полдень, вечер и ночь» и «отрывке» «Три эпохи любви». Архитектонический принцип – открытый в природе инструмент «выражения для того, что она же нам внушила», преображение фантазии, созданной чувствами, в мысль[6]. Последняя фаза, изменяющая «взоры смертного», – «тишина ночи», когда «душа его свободна» от «разноречия» дневного бытия и погружена в «истинную гармонию». Ее звуки «привели бы в трепет младенца», а «мыслящий старец записал бы в книгу премудрости»[7]. К интуитивному ночному состоянию примыкает «эпоха дум» – вынесенная из разочарования в идеале способность понимать другого человека: «…сердце, бьющееся согласно с его сердцем»[8].

---

[1] *Веневитинов Д. В.* Стихотворения. Проза. С. 131.
[2] Там же. С. 349.
[3] *Зеньковский В. В.* История русской философии … Т. 1, ч. 1. С. 147.
[4] Там же. С. 137.
[5] Там же. С. 140.
[6] Там же. С. 135.
[7] Там же. С. 137.
[8] Там же. С. 142.

Тема 3

КРИЗИС РОМАНТИЗМА: ФИЛОСОФСКИЙ РОМАН И ПОЭТИЗАЦИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Философский романтизм выдвигал на первый план не образ поэта как лирического героя, а отношение к творчеству в качестве важнейшей духовно-эстетической проблемы. Данная идея получила развернутое воплощение в произведениях председателя литературно-философского кружка «Общество любомудрия» ***В. Ф. Одоевского*** (1803(4)–1869). Его деятельность отличалась разносторонностью интересов. Она шла от увлечения натурфилософией, ставившей задачу изучения «отдельных сторон бытия из "гармонического здания целого"»[1], что привело к занятиям в различных областях естествознания, пересмотру суждений «о грубом эмпиризме»[2]. Это наложило отпечаток на отношение к творчеству: «…поэзия должна быть ученою, обнимать целый мир не в умозрении только, но в действительности». Данный момент «инстинктуально» присущ поэтам «нашего времени», прообразуя «приуготовление к новой форме души человеческой, где поэзия с наукой сольются»[3].

«Инстинктуальность» – одно из центральных понятий в системе взглядов В. Ф. Одоевского. Оно восходит к различению рационального знания и инстинкта с конечной задачей – «ум возвысить до инстинкта»[4]. В данном аспекте для писателя всегда было важно провести границу между «энциклопедизмом» и понятием о «цельности предмета», «живой цельности», о которой он писал в контексте своих занятий педагогией и размышлений о сознании ребенка[5]. Целью изучения явления выступало не собственно знание («это роскошь, пособие для памяти»), а создание условий для «самобытной деятельности» духа[6]. Возвышение духа как смысл познания В. Ф. Одоевский вслед за Ф. В. Й. Шеллингом связывает с «путем эстетическим». Творчество проникает «до души не посредством искусственного логического построения мыслей, но

[1] *Зеньковский В. В.* История русской философии … Т. 1, ч. 1. С. 150.
[2] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 187.
[3] Там же. С. 217.
[4] Там же.
[5] Там же. С. 188.
[6] Там же. С. 137.

непосредственно» как особое состояние – вдохновение, доступное избранным, но «имеющее необъяснимую привилегию действовать и на тех, у кого этот орган на низшей степени»[1]. У В. Ф. Одоевского познание неразрывно связано с проблемой понимания: «…если задача жизни еще не решена человечеством, то потому только, что люди не вполне понимают друг друга, что язык наш не передает вполне наших идей». Отсюда возникало стремление «привести все философские мнения к одному знаменателю», «свести в огромную драму»[2]. Непонимание, проблема языка, выражения мыслей – разделение и противопоставление души и тела, земли и неба, умозрения и опыта, когда берется часть, а не целое: «Следственно, наш язык неполон или неверен, и мы обманываем самих себя, когда предмету даем имя, – его имя нам неизвестно»[3]. Непонимание, разобщенность пронизывают все сферы человеческого существования, ими определяется отношение разума и безумия[4]. Роль «миротворительницы» предназначена поэзии: «…она есть предвестник того состояния человечества, когда все недоразумения и споры прекратятся и человечество перестанет достигать и начнет пользоваться достигнутым»[5]. Эстетическое отношение к действительности – «символическое прообразование той отдаленно будущей жизни, которая будет соединением знания с любовью, соединение, которое было когда-то в человеке и потом разрознилось»[6]. Художественное сознание, таким образом, оказывается воплощением в настоящем того, что было, в то, что будет, предвозвещением в разделении грядущего единения. Именно поэтому философские искания В. Ф. Одоевского в области понимания-«сочувствия» тесно связаны с литературной деятельностью. Научная доказательность воспринимается читателем, когда приводит его «в сочувствие с душою сочинителя», становится «поэтическою». В свою очередь, поэзия, чтобы «пробудить сочувствие в душе», должна сблизиться со сферой материальных интересов, представлений об «индивидуальном счастии», погрузиться в «подробности человеческой жизни, начиная от познания ума до последней физической нужды»[7].

В начале 1830-х годов В. Ф. Одоевский, решая проблемы антропологии и историософии, органично внедряет в шеллингианские идеи тео-

[1] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 138.
[2] Там же. С. 191.
[3] Там же. С. 220.
[4] Там же. С. 24–25.
[5] Там же. С. 213.
[6] Там же. С. 221.
[7] Там же. С. 216.

софию и эзотерику[1]. Мистика как проявление инстинктуальной силы уравновешивает действие «странного фантома» – рассудка, в котором он видит «умерщвление мысли»[2]. Рациональный соблазн приводит все к общему знаменателю: «Односторонность есть яд нынешних обществ…»[3] – где «одно материальное направление» отождествляется с движением «в одном эгоистическом направлении»[4].

Литературная деятельность В. Ф. Одоевского разделяется на московский и петербургский периоды. Первый определяется формированием его философских взглядов в русле идей, которыми интересовались в кружке «любомудров». Писатель был соиздателем альманаха «Мнемозина», сотрудничал с журналами «Московский вестник» и «Московский телеграф». В 1826 году В. Ф. Одоевский переехал в Петербург. Там его любомудрие испытало художественное воздействие творчества А. С. Пушкина. Сформировался круг писательских интересов: сказки (литературные и для детей), повести, циклы, романы с философской, фантастической, социально-бытовой, мистической, исторической и футуристической тематиками. В новой для писателя литературной среде возник сборник «Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринеем Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданные В. Безгласным» (1833). Цикл произведений, связанных образом вымышленного автора-рассказчика, имел много общего с существовавшей литературной традицией. В 1831 году вышли «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» А. С. Пушкина, началась публикация «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, «изданных и рассказанных пасечником Рудым Панько».

Цикличность, жанр литературной сказки, придание фантазии, переступающей границы очевидности, вида реального документа, у которого есть «сочинитель» и «издатель», – типичные для романтизма способы выражения отношения к действительности. Соотнесение фантастического плана изображения и социально-бытового, объясняющего необыкновенные обстоятельства естественными состояниями (сон, опьянение, болезнь), – распространенный прием в литературе того времени. В. Ф. Одоевский, готовя в начале 1860-х годов второе издание романа «Русские ночи», о категории «чудесного» в искусстве в рамках вопроса о подражании Э. Т. А. Гофману писал в «Примечании к “Русским ночам”»: «Гофман же изобрел особого рода чудесное… нашел единственную нить,

[1] *Зеньковский В. В.* История русской философии … Т. 1, ч. 1. С. 151.
[2] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 216.
[3] Там же. С. 35.
[4] Там же. С. 206.

посредством которой этот элемент может быть в наше время проведен в словесное искусство; его чудесное всегда имеет две стороны: одну чисто фантастическую, другую – действительную»[1]. В «Сказке о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем» необычное происшествие возникает из рутинного следствия Ряженского земского суда по делу о найденном неизвестно чьем мертвом теле «мужеска пола». Автор реконструирует сознание приказного Ивана Севастьяныча, который, коротая ночь со штофом «домашней желудочной настойки», предается размышлениям о своей жизни. Ее низменные стороны, «ябеды, лихоимство и непристойное поведение», обрастают мелкими и ничтожными подробностями быта, удручающей узостью и незначительностью интересов. Им под стать вносимые в «старую замасленную тетрадку» «разные незначащие частицы, как то: не, а и проч.», с помощью которых герой, будучи «истолкователем таинственных символов этой Сивиллиной книги», «держал в повиновении и исправника, и заседателей и заставлял всех жителей околотка прибегать к себе за советами и наставлениями»[2]. Разгоряченная фантазия раздвигает рамки бытия. Ее полет безграничен: «…пред глазами его проходили: и арабские разбойники; и Гнилое море; и процессия погребения кота, и палаты царя Фараона, внутри все вызолоченные; и птица Строфокамил, вышиною с человека, с утиною головою, с камнем в копыте…»[3] Диалог Севастьяныча с владельцем мертвого тела становится продолжением этой ситуации, закрепленной на «гербовом листе», где пересекаются две «несчастные слабости»: понятная – «к крепким напиткам», и необыкновенная – «выходить из моего тела»[4]. Они взаимно отражаются друг в друге, создавая вокруг себя поле понимания, которое автор описал в «Психологических заметках» (1843): «Фантастическая сказка есть произведение воображения в похмелье. Море по колено; язык развязывается, все чувства, хранящиеся на дне души: старые и новые, зрелые и недозрелые – бьют пеною наружу»[5]. Действительность не только объясняет вымысел, но и преломляется в нем. Однако их симметрию нарушает отношение смысла и бессмыслия. Реальность как отражающая поверхность внутри художественного пространства становится не чертой, ограничивающей дурную бесконечность, привнося в нее смысл, а удвоением, повторением одного и того же содержания. Идея границы

[1] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 189.
[2] *Одоевский В. Ф.* Пестрые сказки. СПб., 1996. С. 19.
[3] Там же. С. 21.
[4] Там же. С. 23.
[5] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 220.

была обозначена еще Д. В. Веневитиновым в оговорке, отождествляющей романтизм с безобразностью вымысла: «Не страшись сей мысли; она с первого взгляда может показаться романтизмом; но это от того, что я дурно объясняюсь». Речь идет о полноте восприятия бытия, когда «человек носит в душе своей весь видимый мир, что субъект совершенно в объекте»[1]. Для В. Ф. Одоевского проблема объяснения – сквозной мотив. Именно в рамках художественного мышления писатель старается выйти из замкнутости герменевтического круга, системы обращенных друг в друга зеркал-отражений. В сказке писателя из симметричного расположения фантастического и действительного выделяется третья позиция – «какое-то лицо без образа»[2]. Она обусловлена тем, что в размышлениях о чудесном отношения между фантастическим и действительным регулирует «гордый читатель XIX века», который «не приглашается верить безусловно в чудесное происшествие, ему рассказываемое; в обстановке рассказа выставляется все то, чем это самое происшествие может быть объяснено весьма просто». На первый взгляд художественное пространство – операция, где складываются «естественная наклонность человека к чудесному» и «пытливый дух анализа»[3]. В «Сказке о мертвом теле…» действительность как отражающая поверхность преобразует состояние утраты тела из художественной условности в феномен, о котором автор позднее будет писать: «Отражение в зеркале может служить прекрасным примером, каким образом явление, действующее на чувство, может и не быть телом, не состоять из атомов»[4].

Именно из буквальной, «атомистической» природы человека в тексте В. Ф. Одоевского появляется гоголевский персонаж, который «то явится, то опять пропадет, словно молодой человек, в первый раз приехавший на бал, – хочется ему подойти к дамам и боится, выставит лицо из толпы и опять спрячется…»[5] С поэтикой произведений Н. В. Гоголя «лицо без образа» сближает легкость, с которой для него находится аналогия с тривиальными, повседневными сторонами человеческой жизни. Эта черта сказки позволяет литературоведам проводить параллель с повестью Н. В. Гоголя «Нос»[6]. Их сближает гротескная природа художественного образа, когда «связь с необыкновенным и фантастическим»[7] вы-

[1] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 350.
[2] *Одоевский В. Ф.* Пестрые сказки. С. 22.
[3] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 189.
[4] Там же. С. 202.
[5] Там же. С. 211.
[6] Там же. С. 255.
[7] Там же.

водит «реальное из привычного ряда», «остраняет» его[1], делает детали повседневности «в точном смысле слова *зримыми*»[2]. Оба автора исходят из представления о неполноте современного человека. Создатель «Мертвых душ» ее обнаруживает, а В. Ф. Одоевский восполняет. У Н. В. Гоголя неполноту определяет безблагодатность индивидуального бытия, позволяющая отождествлять человеческое существо с предметно-вещественной средой, а В. Ф. Одоевский видит в ситуации отношения части и целого. Стремясь решить «задачу человеческой жизни» в рамках вопроса об архитектонике явления, В. Ф. Одоевский хочет реконструировать полноту знания, что приведет к пониманию «друг друга»[3]. Это усилие индивидуально, чем обусловлен его биографический слой, и должно перерасти в общечеловеческое. В «Примечании к "Русским ночам"» писатель признавался: «Мечта первой юности рушилась; труд был не по силам; на один философский словарь, как я понимал его, не достало бы человеческой жизни…» Именно на этом уровне философ-мыслитель отождествляет себя с пушкинским Белкиным, «который задумал написать поэму "Рурик", потом нашел нужным ограничиться одою и кончил – надписью к портрету Рурика»[4]. Так В. Ф. Одоевский понял акт, в котором заявила о себе полнота человека, открытая А. С. Пушкиным в духовной бедности. Это не то, к чему человек должен прийти, а то, что нужно восполнить. В сознании писателя человек погружен в проблему смысла жизни, которая в своей грандиозности и многогранности дробится на отрезки, смысловые эпизоды, при этом тяготеет к цельности. Усилия быстротечного существования индивида обладают как внутренней законченностью, так и незавершенностью, открытостью в своем обращении к полноте. У фрагментарности художественного мышления писателя[5] несколько сторон. Она несла на себе печать времени, возникала из картины «той умственной деятельности, которой предавалась молодежь 20-х и 30-х годов», когда «целою жизнию один отвечал на жизнь другого»[6]. Под «целою жизнию» понималось то, что «у философов выражалось сжатыми формулами». Одновременно отрывок – это пространство, где пересекаются рациональное и инстинктуальное начала. Внутри его преобладает первое, во внешних связях и отношениях – второе.

[1] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 254.
[2] Там же. С. 255.
[3] Там же. С. 191.
[4] Там же.
[5] Там же. С. 262–263.
[6] Там же. С. 192.

Произведение – всегда отрывок, независимо от своей формы и содержания: «…огромное ли пиитическое творение, откровенный ли разговор, беспечная ли заметка путешественника». Значима причина: «…почему одно из этих явлений следует за другим, в том, а не в другом порядке, хотя часто мы не можем ее постигнуть»[1]. Фрагментарность – отражение конечности человека и ее преодоление. Герой «Русских ночей» Фауст, описывая рукопись, доставшуюся ему «после смерти друзей», замечает, что им, «кажется, недостало времени ни дать своей рукописи более окончательную, более однообразную форму, ни выровнять слога в ней; в беспорядке соединены их собственные наблюдения, путевые заметки, письма, к ним писанные, разные необделанные материалы, к ним доставленные, – все это собрано вместе, наудачу»[2]. Однако именно данное качество текста свидетельствует об ослаблении индивидуального начала, его замкнутости и непроницаемости, позволяющих трансформировать записки в точку зрения, которая в этом значении становится частью другого сознания. Этот переход обозначен в посмертной судьбе рукописи, где на первый план выходит ее сложный состав, который путем «редакторства» Фауста: «…постараюсь передать вам иное вполне, иное экстрактом»[3] – преобразуется в ситуацию «множественных сознаний». В данном аспекте фрагментарность В. Ф. Одоевского в своей естественности (по замечанию Ф. Шлегеля, «художник естественно фрагментарен»[4]) восходит к романтической поэтике. Однако актуализация в отрывке не только индивидуального произвола (свободы), но и момента включения в другое сознание открывала в нем художественные возможности, выходившие за рамки современных представлений о творчестве.

Понятие пестроты, заменившее в названии первого законченного цикла писателя «Пестрые сказки» эпитет «махровые», акцентировало внимание не на разнородности, а на связи содержательных пластов между собой. Разрушение принципов рационального мышления традиционно в романтизме было вызовом сложившимся правилам поведения и образу жизни, реализующимся в оппозициях дня и ночи, рассудка и безумия, повседневности и поэзии. При этом они свободно пересекались и накладывались друг на друга, будучи производными от индивидуалистического произвола. В памятнике немецкого романтизма –

[1] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 97.

[2] Там же. С. 26–27.

[3] Там же. С. 24.

[4] *Берковский Н. Я.* Эстетические позиции немецкого романтизма // Литературная теория немецкого романтизма: документы / под ред., вступ. ст. и коммент. Н. Я. Берковского ; пер. Т. И. Сильман, И. Я. Колубовского. Л., 1934. С. 40.

романе Бонавентура (псевдоним) «Ночные бдения» (1805), автором которого был, по-видимому, Ф. В. Й. Шеллинг[1], – «искусство повествовать связно и бесхитростно» – предмет иронии[2]. Передавать события «бессвязно» – определенное состояние, характеризующее «ночных сторожей и поэтов»[3]. Ситуация, когда «даже короткая простенькая история» «вышла достаточно пестрой и причудливой», – «особое пристрастие к безумию», кощунственно уподобляющее «Господу Богу нашему» в творении мира[4]. Для В. Ф. Одоевского «пестрота» не «бессвязность», а непостижимость. Если в «Ночных бдениях» день и ночь антагонистичны и, по сути, ночное мировоззрение полностью вытесняет дневное, то для автора «Русских ночей» их связь просто непонятна и принимается как данность по аналогии с архитектоникой творческого акта: «…точно так же, как нам непонятно, почему явления столь противоположные, как ночь и день, следуют одно за другим постоянно»[5]. Фрагментарность в качестве проявления индивидуального (естественного) сознания предполагает наличие вокруг себя сферы иных сознаний, где непонимание перерастет в понимание. Художественному принципу отрывочности сопутствует представление о неполноте человека и ее восполнении. У Бонавентуры другая установка – на прерывание: «…было бы не худо, если бы иной великий поэт или писатель потрудился прерывать себя вовремя, как сама смерть прерывает жизнь великих людей в надлежащий срок…»[6] За ней стоит отрицательное отношение к первому лицу[7], в своей чрезмерности поглощающему истину: «…завязывает окружающим глаза, воображая, будто солнце слепит их»[8].

Отрывок как способ оформления определенного содержания в творчестве В. Ф. Одоевского предполагал дифференциацию прямого повествования от первого лица. Фрагментарность сосуществовала в художественном мышлении писателя с циклизацией. Внешне данная черта его творчества находилась в русле романтических литературно-эстетических взглядов. Замкнутые внутри авторского сознания, неразвивающиеся повествовательные структуры механически объединялись во-

[1] *Гулыга А. В.* Кто написал роман «Ночные бдения // Ночные бдения / Бонавентура. М., 1990. С. 199.

[2] *Бонавентура.* Ночные бдения. М., 1990. С. 57.

[3] Там же. С. 17–18.

[4] Там же. С. 57.

[5] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 97.

[6] *Бонавентура.* Ночные бдения. С. 117.

[7] Там же. С. 113.

[8] Там же. С. 118.

круг места действия, темы, вымышленного рассказчика в стремлении расширить диапазон отражения жизненных впечатлений. В. Ф. Одоевский с помощью циклизации активизирует не логические, а инстинктуальные связи, обнаруживая скрытую, непроявленную сторону человеческого существа. Из них формируется нерациональный, утраченный пласт представленного в произведении содержания. Цикл – это эксперимент, который должен ввести иррациональное в сферу сознания, найти ему объяснение и понимание. Так, параллельно с «Пестрыми сказками» формируется корпус произведений, которые автор хотел соединить в повествование о гениях-безумцах под названием «Дом сумасшедших». Впоследствии они вошли в состав философского романа «Русские ночи». Оба замысла строятся вокруг образа вымышленного автора Иринея Модестовича Гомозейко. Эта ситуация обозначила два художественных задания.

Первое задание связано с уже сложившимся образом чудаковатого повествователя – собирателя причудливых историй о необычных событиях, несущих в себе следы забытой инстинктуальности. В «Предисловии сочинителя» в «Пестрых сказках» дан автопортрет скитающегося по светским гостиным «маленького человечка, худенького, низенького, в черном фраке, очень чистенького, с приглаженными волосами, у которого на лице написано: “Бога ради, оставьте меня в покое”». В центре находится специфическая ученость героя: «…я просто пустой ученый, т. е. знаю все возможные языки: живые, мертвые и полумертвые; знаю все науки, которые преподаются и не преподаются на всех европейских кафедрах; могу спорить о всех предметах, мне известных и неизвестных, а пуще люблю себе ломать голову над началом вещей и прочими тому подобными нехлебными предметами»[1].

Второе задание стремится дать разветвленное представление о характере повествователя, обнаружить в нем исторический и психологический тип, сложившийся в определенных жизненных обстоятельствах. Имеет место тяготение к биографическому жизнеописанию героя, к пластическому, развернутому повествованию о его судьбе, вбирающему в себя автобиографический материал.

Ученое и биографическое начала – писательское настоящее и будущее персонажа. Рассказ о своей жизни вызревает внутри алхимических опытов со светскими нравами и обычаями. Фантасмагорическому вступлению к «Пестрым сказкам» – «Реторте», где некий «проклятый химик» на балу «без всякого милосердия дистиллировал почтенную

[1] *Одоевский В. Ф.* Пестрые сказки. С. 7.

публику»[1], – предшествует практический посыл: публикация «может ободрить Иринея Модестовича к окончанию его собственной биографии»[2]. Сопряжение двух творческих установок – фантастической «Реторты» и «автобиографической "хроники"» (жанровое определение, данное первоначальному наброску «Жизнь и похождения Илариона Модестовича Гомозейки») – становится возможным благодаря общей основе – обращению к проблеме человеческого сознания. С помощью мотива «реторты» описан механизм превращения русской девушки в заморскую куклу («Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту»): «…в реторту втиснули они множество романов мадам Жанлис, Честерфильдовы письма, несколько листов из русской азбуки, канву, итальянские рулады, дюжину новых контрадансов, несколько выкладок из английской нравственной арифметики… Потом чародей отворил окошко, повел рукою по воздуху Невского проспекта и захватил полную горсть городских сплетней, слухов и рассказов; наконец из ящика вытащил огромный пук бумаг… то были обрезки от дипломатических писем и отрывки из письмовника…»[3]

Приготовление «бесовского состава» – негативное отражение принципа «хроники». Интерес к нему в творчестве В. Ф. Одоевского пробудила присущая «Истории села Горюхина» А. С. Пушкина концептуальная связь с летописным восприятием действительности – сплавом сознаний, воспринимающим явление с разных сторон. В «летописи» Белкина тривиальность, ограниченность жизненного материала и мировоззрения составителя обнаруживали себя в духовной архитектонике бытия, где открывалась недостаточность, односторонность и безнравственность самых выдающихся индивидуальных усилий, неспособных принять мир другого человека. В. Ф. Одоевский находит в себе белкинское начало как пласт общих семейных преданий и воспоминаний. Пушкинский принцип «множественных сознаний» его художественное мышление преобразует в духе времени в сложную психологическую структуру – взаимодействие сознательного, рационального и бессознательного, инстинктуального элементов. Последний, находясь в свернутом виде, актуализируется в пробуждении, воспоминании. Прежде чем пограничные психологические состояния были осмыслены в «Психологических заметках» и черновых записях «Наука инстинкта. Ответ Рожалину», они нашли отражение в творчестве. Произведения писателя оказываются в положении между мотивированной фантастикой Гофмана и немо-

[1] *Одоевский В. Ф.* Пестрые сказки. С. 13.
[2] Там же. С. 5.
[3] Там же. С. 47.

тивированной, представленной в повести Н. В. Гоголя «Нос»[1]. Позиция свидетельствует о влиянии на В. Ф. Одоевского художественно разработанного в «Гробовщике» А. С. Пушкина[2] мотива пробуждения во сне. Он становится событием, осуществляя в человеке дремлющие переживания, представления, восполняющие усеченную картину действительности.

В состав «Пестрых сказок» входит рассказ «Игоша». Формально это реконструируемый автором пласт детских воспоминаний. Однако в произведении писатель воздерживается от соблазна комментировать и направлять течение событий. Повествование ведется от лица ребенка, сосредотачиваясь на его сознании, а не на «страшной были» об умершем некрещеным больном младенце, привязывающемся после смерти к живым. Оно становится развернутой и равноправной версией истории, бытующей среди взрослых на уровне суеверного страха-первоисточника (трое извозчиков), бытового суеверия (нянюшка), скепсиса (батюшка). Каждый вариант является комментарием, объяснением, адаптирующим поверье, и только ребенок воспринимает его целостно и полно, открывая суверенный смысл, имеющий право на воплощение. В сознании ребенка даже не нареченное имя – «Игоша» (по-видимому, испорченное Егорушка) – становится выражением сущности явления. Суеверная безликость характеристики «безрукий, безногий» складывается в образ, вызывающий не отторжение, а сочувствие: «…маленький человечек в крестьянской рубашке, подстриженный в кружок, глаза у него горели, как угольки, и голова на шейке у него беспрестанно вертелась; с самого первого взгляда я заметил в нем что-то странное, посмотрел на него пристальнее и увидел, что у бедняжки не было ни рук, ни ног, а прыгал он всем туловищем. Как жалко мне его стало!»[3] Особенности констатируются, перечисляются, принимаются как данность, в которой нет ни добра, ни зла. Есть только «густой бас» и «тоненький голосок», на которые распадается голос Игоши, – диссонанс между большим миром, объектом, и собой, «маленьким», субъектом. Разница определяется мерой добра. Задача его восполнения наделяет события общим смыслом: «Игоша игрушки ломает, валежек просит»[4]. Данным обстоятельством обусловлена художественная особенность произведения, не осмысливающего, а фиксирующего, стенографирующего реальность. Предметы, поступки, действия, плотно примыкая друг к другу, вытесняют эмоциональ-

[1] *Турьян М. А.* «Пестрые сказки» Владимира Одоевского // Пестрые сказки / В. Ф. Одоевский. СПб., 1996. С. 159.

[2] Там же. С. 155–156, 158.

[3] *Одоевский В. Ф.* Пестрые сказки. С. 38.

[4] Там же. С. 39.

ный, чувственный слой и тем самым замыкают на себя смысловое задание. Создается степень целостности и полноты, нахождения одного подле другого, где нет места пустотам и разрывам, несуществованию. Единственное переживание – жалость – возникает в обстоятельствах неполноты действительности.

В произведении В. Ф. Одоевский применяет принцип фантастического допущения не к действующему лицу, материалу, а к повествованию. Оно представляет собой мысли ребенка, которые выступают в виде самостоятельного диалога с Игошей, исключающего автора. В какой-то мере писатель предвосхищает художественную позицию Ф. М. Достоевского, представленную в предисловии к «Кроткой»[1]. В. Ф. Одоевский полностью стирает дистанцию между повествованием, повествователем и героем, когда они свободно переходят одно в другое, создавая ситуацию не отождествления, а открытости, доступности разных сознаний. Достигается уровень понимания, связи явлений, который не нуждается в объяснении того, зачем безрукому нужны валежки, безногому – сапоги. Правда, у Ф. М. Достоевского проницаемость сознания – восприятие его духовного строения. В. Ф. Одоевский исходит из естественно-научных представлений. Буквальность фольклорного источника, в которой сохраняется память о слове как об имени-сущности, – первоначальные, не искаженные рассудком жизненные наблюдения. Им сродни сознание ребенка, где сохранилась остаточная «инстинктуальная сила»: «Ребенок редко ошибается. Его ум и сердце еще не испорчены»[2].

В варианте «Игоши», входящем в состав «Пестрых сказок», реализуется идея, впоследствии ставшая предметом обсуждения в романе «Русские ночи». Художественное пространство рассказа отвечает предложению Виктора вернуться к «чистому, простому наблюдению той грубой природы, которая у вас в таком загоне», «уничтожив в себе свои собственные мысли и чувства, всякую внутреннюю операцию». Его оспаривает Фауст, сомневаясь в возможности «совершенно отделить от себя все свои собственные мысли и чувства, все свои воспоминания так, чтоб ничто от его “я” не примешивалось к его наблюдению»[3]. Это «я» писатель и устраняет из своих детских впечатлений. Если первоначально в «Игоше» воплощается чистое сознание ребенка, минимально осложненное представлениями о добре и зле, то затем писатель воспроизводит механизм мышления, видит психологический и мифотворческий аспекты

[1] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений : в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 24. 1982. С. 6.

[2] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 210.

[3] Там же. С. 85.

проблемы. В 1844 году для собрания «сочинений» создается новая редакция рассказа, которую В. Ф. Одоевский включил в раздел с предисловием «Опыты рассказа о древних и новых преданиях», где сформулировал основные положения своей фольклористской концепции. «Игоша» оказывается в кругу идей, которые писатель вкладывал в понятие «предание». В отличие от значения «древнее сказание» он рассматривает его в качестве «всего, что передается от лица к лицу»[1], заключая в себе «память сердца» и «память ума»[2] народа. Во второй редакции появляется посвящение А. С. Хомякову и небольшое заключение, кардинально меняющее звучание произведения. «Чистое сознание» становится воспоминанием «о том полусонном состоянии моей младенческой души, где игра воображения так чудно сливалась с действительностью»[3]. Оно корректирует фантастический сюжет, направляя в русло бытующих представлений о реальности. «Игоша» второй редакции – пограничный образ, за которым стоит «психологический процесс». Смещение смыслов связано с неоднозначностью и богатыми возможностями темы.

«Чистое сознание», способное одухотворять самые мрачные порождения человеческой действительности, воспринимая их с точки зрения полноты добра, – перспектива развития русской литературы, которая найдет отражение в романе «Идиот» Ф. М. Достоевского. Ближе к проблематике произведения В. Ф. Одоевского окажутся художественные искания Е. А. Баратынского. В 1835 году появится стихотворение «Недоносок», осмысливающее пограничный феномен мертворожденности – не жизни и не смерти. Из метафизической ситуации нахождения «меж землей и небесами», оперирующей образами исключительной философской проницательности и художественной мощи, где в состоянии «без бытия» сопряжены «роковая скоротечность» и «бессмысленная вечность», неожиданно выглядывает «жалкинькая» фигура «безрукого, безногого» Игоши: «Как мне быть? Я мал и плох». В этом восклицании, заключающем в свернутом виде народную «быличку», исток философских построений поэта. Апофатический по отношению к воплощению, пограничному существованию «без бытия», «во мгле» образ «недоноска» – погружение в потемки человеческой души (сборник стихотворений «Сумерки» (1842)). Поэт преобразует эту метафору в реальность переживания духовной непросветленности, непроницаемости, метафизической незавершенности индивидуального обличья человека.

[1] *Одоевский В. Ф.* Пестрые сказки. С. 84.
[2] Там же. С. 85.
[3] Там же. С. 72.

«Ночная» символика в творчестве В. Ф. Одоевского ближе к традиционному для романтизма пониманию и одновременно отходит от него. Напрямую связанная с проблемой неполноты человека, она приобретает противоположный смысл. Ночь пробуждает иррациональные стороны человеческой жизни, но они восполняют утраченное в повседневности знание. Ночь как предмет художественного творчества находится в области общего экспериментального задания. В какой-то мере в итоговом для творчества В. Ф. Одоевского произведении – романе «Русские ночи» – опытная составляющая является одной из сторон содержания. На вопрос героя романа Ростислава: «Отчего и ты, и мы все любим полунощничать?»[1] – Фауст отвечает предположением: «…опытный медик преимущественно ночью наблюдает больного… Может быть, нам надобно следовать примеру медика и наблюдать за нашей больною душою, как наблюдает он за больным телом…»[2] Параллелизм поэтического и естественно-научного мышления в творческом сознании писателя приводит к поразительным результатам. Поэт стремится открыть хранящуюся «под несколькими покровами заветную тайну», но «под одним покровом он находит еще другой покров», что уподобляет его естествоиспытателю, который «с первого раза не открыл самых простых, но и самых отдаленных стихий вещества»[3]. Путь к тайне – движение через сложное к простому. История романа «Русские ночи», его архитектоника отвечают этому положению. У истоков произведения стоит замысел «Дома сумасшедших», он складывался одновременно с «Пестрыми сказками». Одним из первых произведений цикла был опубликованный в 1831 году «Последний квартет Бетховена», в 1833 году появились «Труды кавалера Джамбаттисты Пиранези», «Бригадир», «Импровизатор», последний с примечанием: «Из книги под названием “Дом сумасшедших”, которая в непродолжительном времени будет выдана». В 1835 году опубликована новелла «Себастиян Бах» с примечанием: «Из неизданной книги “Дом сумасшедших”». Тексты впоследствии станут частью сложной, многоуровневой архитектоники романа, которая определяется стремлением к простому целому.

Сквозной мотив произведения «Русские ночи» – движение мысли и критика сопровождающей ее инерции рассудочной односторонности. Замысел романа, подробно описанный в «Примечаниях к “Русским ночам”», – решение «задачи человеческой жизни» в драме, «где бы действующими лицами были все философы мира от элеатов до Шеллинга, –

[1] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 76.
[2] Там же. С. 78.
[3] Там же. С. 8.

или, лучше сказать, их учения»[1]. Судьба идей реализуется в диалогах трех друзей, представляющих «современные тогда типы: кондилльякист, шеллингианец и, наконец, мистик (Фауст)…»[2] Концепция осложняется в неоконченном трактате «Русские ночи, или О необходимости новой науки и нового искусства» в составе подготовительных материалов к произведению. Герои олицетворяют собой «стихии человечества»: науку, искусство, любовь, веру, образованные по аналогии с природными стихиями[3]. В приписке к трактату писатель указывает: «Фауст – наука, Виктор – искусство, Вячеслав – любовь, Владимир – вера, я – русский скептицизм»[4]. В окончательном тексте романа диалоги Фауста, Ростислава, Вячеслава, Виктора имеют определяющее значение, хотя роли героев отличны от первоначально запланированных. По наблюдению исследователя Е. А. Маймина, «в спорах приятелей явственно выступают на первый план авторский взгляд на вещи и авторский урок». Доминирующее положение занимает точка зрения и суждения Фауста, «авторского двойника», хотя на утверждение, что высказывания других персонажей «лишь поверхностным образом противостоят его идеям»[5], накладывает отпечаток позиция героя-протагониста. Он не просто хозяин дома, где собираются молодые люди, а главный идеолог, к которому они тянутся. Столкновение мировоззрений происходит, но материал распределяется неравномерно. Бóльшая его часть приходится на монологи Фауста и озвучиваемые им вставные отрывки и новеллы. Связать взгляды с конкретными характерами не входило в задачу писателя. Человек отступает на второй план по отношению к проблеме развития идей. Познание мира – то, чем одержимы действующие лица произведения, – в конце концов приходит к проблеме безличного бытия. Усилия человека приводят к вопросу, как он распорядился своей жизнью. Выбор – одностороннее движение индивидуальной воли с фатальными последствиями. Автор изначально видит решение проблемы непосредственно в идее. Даже отнесенная в эпоху юности вера «в возможность такой абсолютной теории, посредством которой возможно было бы строить (мы говорили – конструировать) все явления природы»[6], корректируется полнотой или неполнотой знания. Поиск идеи подспудно

[1] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 191.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 194.
[4] Там же. С. 305.
[5] Там же. С. 263–264.
[6] Там же. С. 187.

оборачивается проблемой зависимости от нее, поэтому за метафизическим планом писатель видит эстетическую сторону вопроса: «…где идея представится не только с объективной, но и субъективной стороны»[1].

Герои романа «Русские ночи» – подступы к субъективной природе конструкций мышления как степени полноты, когда они соответствуют «нашему эстетическому чувству»[2]. Концепция сопряжения «двух разных драм, представленных в одно и то же время»[3], стремится очеловечить идею, привнести в нее нравственный элемент. Диалогическая природа текста трансформирует односторонность бытующих форм сознания в проблему понимания, «темноты» языка, неспособного передать мысль. Однако уже в конструкции образов героев заложено воплощение бесчеловечности идеи. Она отождествляется с человеческим существом, вытесняя и в конечном счете подменяя его собой. В образе экономиста подчинение идее представляется ошибкой в ней, инициирующей «скачок от холодных цифр к отрывкам»[4], к страданию, которое оказывается обратной стороной рационализма и рассудочности. В свою очередь, Фауст и его приятели, связывая трагедию «несчастного Б.» с заблуждением, становятся олицетворением определенной точки зрения. Хотя автор не приписывает их взглядам узкой специализации, у каждого героя есть свой мировоззренческий уклон, исчерпывающе его характеризующий: Виктор тяготеет к материализму, Ростислав – идеалист, Вячеслав – скептик, Фауст испытывает их знание на прочность, задает «загадки молодым людям»[5].

Интеллектуальное задание образов практически полностью вытесняет, выхолащивает жизненное содержание. Поведение героев, обнаружив мировоззренческие установки в преамбуле-экспозиции, больше не интересует автора: «Все изъявили согласие. Виктор закурил сигару и важно уселся в креслах; Вячеслав насмешливо наклонился на стол и принялся рисовать карикатуры; Ростислав задумчиво прижался в уголок дивана»[6]. Характер Фауста вообще отступает на второй план. Персонаж, несущий максимальную идейную нагрузку, оказывается и наиболее обезличенным. Стремление индивидуального начала найти себя в гармонии естественно-научного и инстинктивного знания оборачивается трансформацией человеческого существа в символ культуры, знак,

[1] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 191.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 190.
[4] Там же. С. 37.
[5] Там же. С. 132.
[6] Там же. С. 16.

вынося жизненное пространство за рамки повествования. Экспозиция главы «Ночь девятая», где автор пытается разработать образ главного героя, – лирическое отступление. Сцена, изображающая его наедине со старой книгой и вечерней природой за окном, прозрачно указывает на связь со знаменитым средневековым прототипом. Многозначительно нахождение Фауста среди неодушевленных предметов, которым игра света и тени придает иллюзорное «трепетание жизни». Внимание на характерной и единственной физиономической черте акцентирует указание на ее отсутствие: «…наш философ был задумчивее обыкновенного; на лице его не было приметно той постоянной, но не злой насмешки, с которой он задавал загадки молодым людям»[1]. В персонаже из слоя, идущего от чернокнижника Фауста, проступает изваяние Сфинкса – загадочного окаменения, превращения живого в мертвое, к которому приходит человек, утративший способность к личностному бытию. В контексте этих символических параллелей значим не герой, а его место, функция в системе образов. Оживление в нее вносит Ростислав: «…всегда рассеянный, всегда далекий от настоящей минуты»[2]. В отличие от других действующих лиц его позиция в диалоге внутренне мотивирована. Суждения и поведение складываются в живую целостность. Эпитет «молодой» указывает как на потенциальную способность к развитию, так и на биографический пласт непосредственных жизненных впечатлений автора, к которым восходит персонаж. Однако это лишь подчеркивает, что во взгляде на человека в романе изначально допускается степень обобщения, которая стирает в нем особенное и неповторимое. Стремясь уйти от однообразия идей, писатель приходит к однообразию в человеке. Общий знаменатель участников диспута, в том числе друзей Фауста, чьи бумаги он озвучивает, – родословие «внуков Адамовых», получивших по наследству страсть «обо всем спрашивать»[3].

Архаичная форма вопросов и ответов, помещенная в контекст исканий философского идеализма, открывшего «человеку неизвестную часть его мира», «его душу»[4], указывала на неподвижность индивидуалистического сознания, всегда равного себе. Безымянные приятели молодости Фауста, переформулировав вопрос «Зачем живем мы?» в вопрос «Зачем живут другие?»[5], идут путем не открытия иных сознаний, а отождествления себя с ними.

---

[1] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 132.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 16.
[4] Там же. С. 15–16.
[5] Там же. С. 15.

Мотив путешествия предполагает опору на чувство. Чужая мысль, сознание оформляются как рефлексия индивидуального начала. Однозначность мысли оборачивается проблемой замкнутости, которую автор пытается решить за счет множественности источников идей, попадающих в поле зрения Фауста и его друзей. Направленность повествования к максимальной разнице вовлеченных в него сознаний сопровождает прямо противоположный импульс, заданный монологами Фауста. Он видит не разницу, а пласты, в которые нужно углубляться. Его цель – преодолеть поверхностный прагматический слой, сферу действия «внешних, грубых страстей» и добраться «до самого тайника человеческой души»[1]. Именно поэтому в споре о связях между смысловыми отрезками произведения, где Фауст настаивает на случайности, спонтанности, а его оппоненты – на преднамеренности, на первый план выходит проблема именования, а не видения явления с разных сторон. Сосуществование частей имеет не логическое, а ритмическое происхождение. Ритм – это реликтовый смысл, «остаток» «первобытного, естественного языка человеческого»[2], который скрывается под непрозрачностью, искаженностью слов и понятий. Фрагменты образуют систему взаимных отражений. Разницу сознаний нивелирует ее строение, когда «все есть метафора одно другого»[3]. Неосуществимые замыслы Пиранези – символ «бесполезных порывов души»[4] – предвосхищают безобразную наготу мертвой подоплеки человеческого существования в отрывках Экономиста, которые переходят в «Город без имени». Произведения объединяет критическое отношение к утилитарно-прагматическим, экономическим концепциям Т. Р. Мальтуса, А. Смита, И. Бентама, заменяющим нравственные основания социального устройства понятиями пользы и целесообразности. Их ущербность и однобокость воплощаются в апокалипсических фантазиях о гибели человечества, живущего «без всякого внимания к инстинктуальному, невольному побуждению сердца»[5]. Проблема будущего решается не там, где на рациональном знании возводится современное общественное знание, а в искусстве, творчестве. Однако и оно при данной направленности мышления и жизненных интересов обречено на вырождение. В связи с этим следующий смысловой блок, состоящий из новелл «Последний квартет Бетховена», «Импровизатор», «Себастиан Бах», посвящен судьбам искусства, жизни творцов.

[1] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 34.
[2] Там же. С. 227.
[3] *Зеньковский В. В.* История русской философии … Т. 1, ч. 1. С. 153.
[4] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 36.
[5] Там же. С. 206.

В произведении «Себастиан Бах» автор развивает ключевые идеи. Проблема искусства фокусирует в себе важнейшие этапы мировоззренческого и социально-исторического развития человечества. Они аккумулируются вокруг вопроса о языке, который в ходе естественного процесса утраты первобытного единства сознания и действительности выделяет из себя «мысль и выражение»[1]. Это формула индивидуального начала: «…вдруг перед душой человека явился новый противник, более страшный, более взыскательный, более докучливый, более недовольный – он сам»[2]. Полностью отождествляя свою сущность с природой, индивид в предельной степени противопоставляет себя ей. Они примиряются в «живительной творческой мощи»[3] искусства, высшей степенью которого является чувство невыразимого. Оно возвращает вопрос о творчестве к проблеме языка: «…единственный язык сего чувства – музыка»[4].

В «Себастиане Бахе» понимание под языком творческого взаимодействия сознания и действительности формирует художественную модель «чужих голосов», поступательно эмансипирующихся от автора. Внутри повествования создается система образов-отражений (автор, рассказчик, герой), где мировоззренческая ситуация отождествления человека и идеи выступает в виде чужой речи. Творчество как «таинственный язык, доселе почти неизвестный, но общий всем художникам»[5], заявляется в экспозиции в качестве концепции, напоминающей историческую поэтику, рассказчиком-коллекционером. Его цель – «изучить все без исключения произведения художников» «для совершенного познания внутреннего языка искусств»[6]. На следующем этапе характеризуется речь непосредственно рассказчика. В ней одушевление «одним чувством» осложняется привычками «соединять в себе разнородные ощущения» и «перечувствовать чувства других». Чтобы их выразить, герой «употреблял для объяснения все, что ему ни попадалось: и химию, и иероглифику, и медицину, и математику; от пророческого тона он нисходил к самой пустой полемике, от философских рассуждений к гостиным фразам; везде смесь, пестрота, странность»[7]. В результате речь персонажа трансформируется из процесса в проблему понимания,

[1] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 120.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 121.
[5] Там же. С. 103.
[6] Там же.
[7] Там же. С. 104.

идею речи, связанную с определенным типом поведения, выпадения из сложившихся форм мышления. Внутри повествования намечается поворот к образу героя-чудака, зеркальному отражению рассказчика – Албрехту. В его беседах способ высказывания: «Язык обыкновенный был потому редок в устах Албрехта, что он не находил в нем слов для выражения своих мыслей»[1] – становится предметом речи. Здесь проблема понимания дана в своем повседневном коммуникативном значении в виде связи сознаний или иных сознаний: «…немногие сочувствовали Албрехту и понимали его; другие старались поймать в словах его какое-либо новое руководство для своего мастерства; остальные рассеянно – из почтения – слушали его»[2]. Следующий уровень ее развития – образ Себастиана Баха. Его музыка становится проявлением «чистого сознания»-души как самораскрытия человеческой сущности, которую не искажает «земная мысль, земная страсть». Она выражает единое чувство «в бесчисленных образах». Творчество Баха контрастно ситуации, «когда музыка перестала быть молитвою, когда она сделалась выражением мятежных страстей, забавою праздности, приманкою тщеславия». Она непонятна в своем действительном значении, «кажется холодною и безжизненною»[3], при этом лишает своего создателя обычных человеческих радостей.

Подводя итоги «путешествию», безымянные авторы рукописи рассматривают судьбы героев записок в рамках отношения индивидуального начала к обществу, чувству, искусству и наблюдают в каждой конкретной жизни нарушение гармонии. Один из элементов всегда подавляет другой. Нарушение равновесия, как результат утраты сущностных представлений о действительности, которые аккумулируются в понятии «религиозное чувство», вылилось в скептицизм и синкретизм, характеризующийся «соединением в безобразную систему»[4]. В эпилоге роман В. Ф. Одоевского приходит к двум концептуальным положениям, которые в первоначальном своем виде взяты из рукописи «путешественников»: «Запад гибнет!»[5], «Девятнадцатый век принадлежит России!»[6]. Последнее утверждение предполагает три установки: «выноси сокровища науки из-под колеблющихся развалин Европы»; «углубись внутрь себя»; найди «то спокойствие, о котором молились

[1] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 119.
[2] Там же. С. 120.
[3] Там же. С. 125.
[4] Там же. С. 146.
[5] Там же. С. 147.
[6] Там же. С. 149.

отцы твои», «в святом триединстве веры науки и искусства»[1]. Эти идеи в рамках особенностей художественного строения – записки и обрамляющий их диалог – существуют в двух контекстах: метафорическом и историческом. Они устанавливают определенный момент разности сознаний по отношению к концептуальному слою произведения, обозначенному в названии «Русские ночи». В записках путешественников движение с Запада на Восток как мировоззренческий сдвиг уподобляется естественной смене дня и ночи. В диалогах же идея Запада и России существует в рамках определенной исторической дистанции. Фауст замечает: «Мои молодые друзья были люди своего времени»[2]. Эпилог писался В. Ф. Одоевским в начале 1830-х годов и должен был войти в состав «Дома сумасшедших»[3]. Не зная о складывающейся в это время концепции П. Я. Чаадаева, о чем он заметил в 1836 году С. П. Шевыреву: «…два года тому назад, не имея почти никакого понятия о мыслях Ч<аадаева>, я написал эпилог, заключающий книгу и как будто нарочно противоположный статье Ч.»[4], писатель выразил взгляды, из которых впоследствии выросло противостояние западников и славянофилов, не в философской или полемической заостренности, а как картину «умственной деятельности» поколения «20-х и 30-х годов», когда «кипели тысячи вопросов, сомнений, догадок»[5]. В лозунгах, которыми завершается рукопись, полемическая составляющая в качестве их первичного смыслового пласта – чисто художественный импульс. Романтический посыл автора открывается как черта времени, эпохи, формирующей определенный тип поведения. Жизненная среда, которая никак не оговаривается в произведении, оказывается имплицитно встроенной в диалог героев, образующий наравне с идеологической ситуацией определенный фрагмент действительности.

Свое начальное понимание идея гибели Запада получает именно с точки зрения формы: «…если бы их устами мед пить» (Ростислав), «…что за пафос» (Вячеслав), «…фразы и фразы, вот и все»[6] (Виктор). Фауст дает развернутую характеристику именно жанровой составляющей высказывания. Во-первых, он констатирует правомочность данного жанрового определения: «…согласен, что фразы»; во-вторых, его историческую обусловленность: «…но мои покойники жили в веке фраз». В-третьих,

[1] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 149.
[2] Там же. С. 145.
[3] *Маймин Е. А.* Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи». С. 275.
[4] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 275.
[5] Там же. С. 192.
[6] Там же. С. 149.

затрагивает вопрос о поэтике этого жанра с точки зрения архитектоники смысловой составляющей, Фауст обнаруживает ее ядро: «…фразы мало-помалу сжимались и наконец обратились в одну гласную букву: я» – и механизм возникновения значений: «…в фразах человек иногда забудет свое ремесло актера и проговорится от души, а что проговорится от души, то иногда бывает истиной, хотя часто сам говорящий того не заметил»[1]. «Проговорится», преобразующееся в «истину», устанавливает отношения равновесия между эгоцентризмом и окружающей действительностью. В свою очередь, диалог героев стремится привести ситуацию однозначности в состояние многообразия точек зрения, восприятия явления с разных сторон, т. е. найти момент мировоззренческого равновесия. В результате возникает форма, которая соответствует центральной проблеме произведения – достижению «полноты жизни»[2]. Если мир природы покоится на «естественном равновесии», то жизнь человека, судьбы народов и цивилизаций определяют, как и искусство, гармония и «несоразмерность между стихиями». Искусство – особый мир, где человек «может соединять основные элементы в какой хочет пропорции», это символическое прообразование «того, что совершается или должно бы совершаться внутри и вокруг его»[3]. В данном аспекте Запад есть то, что замкнулось в себе, «забывая о существовании других миров»[4]. В этом состоянии он «страждет», подобно любому «организму», олицетворяемому героями новелл романа, «ибо не выполнил полноты жизни». Страдание определяет ночную составляющую названия и смыслового блока романа. Их второй элемент, выступающий в финале в значении «славянский Восток», обозначается как «прививка», которую осуществил «великий естествоиспытатель по имени Петр Великий»[5]. Отношения Запада и Востока не складываются у писателя в мифологему или идеологический штамп. Император Петр I поступает как естествоиспытатель. «Великий знаток природы и человека» «привил к своему народу те второстепенные западные стихии, которых ему недоставало»[6]. В свою очередь, Запад существует как организм, где «потерялось равновесие». Это «внутренняя болезнь», в которой угадываются черты природного апокалипсиса, нарушения порядка смены дня и ночи, когда одна

[1] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 149.
[2] Там же. С. 180.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 181.
[5] Там же. С. 180.
[6] Там же. С. 181.

сторона света заявляет свои права на абсолютность. В данном аспекте важные структурные элементы романа «Русские ночи» – фрагментарность художественного мышления и тяготение к циклизации, смысловой целостности и завершенности – смыкаются с ночной символикой, вбирающей в себя важнейшие мировоззренческие позиции.

На художественном уровне романтизм как развитие принципов европейской культурной модели тяготеет к непросветленному, теневому, сумрачному образу мира и человека, категориям смерти и конца цивилизации, отражающим предельную степень замкнутости индивидуального сознания. Оно начинает выступать в апофатическом значении по отношению к себе, образуя в этом качестве новую внутреннюю точку зрения. Выбирая диалогическую форму и строя ее на столкновении определенных философских и социальных систем, В. Ф. Одоевский подспудно стремился освободиться от односторонности мысли. Это ее состояние обнаруживало в нравственном отношении стремление к самоутверждению и утилитаризму. Данные слагаемые однозначности и односторонности мысли вылились в проблему ее выражения. Между ее свободным рождением и движением в сознании и реализацией во внешних формах возникала ситуация преднамеренности и искажения, обозначенная Ф. И. Тютчевым: «Мысль изреченная есть ложь». Проблема языка, которой мучаются герои «Русских ночей», – вопрос о непосредственности выражения и бескорыстности поиска истины как максимального приближения к ней. В данном отношении одна из задач споров, которые ведутся в романе, – найти способ свободного излияния взглядов, максимально отстраненного от внешних условностей, в том числе на уровне понимания. Здесь отразилась важная черта духовной жизни конца 1820-х – начала 1830-х годов. Движение мысли, работа сознания были внутренней потребностью, пытающейся преодолеть индивидуальную ограниченность. Неслучайно «поэты самости», по замечанию Е. А. Баратынского, к которым он относил и Байрона, замкнувшиеся в задаче «выражения их индивидуальности»[1], так же далеки от неискаженной истины, как и сторонники коммерциализации литературы. Их связывает общая установка не на свободу мысли, а на придание ей определенной направленности, целесообразности. В данном аспекте полемика в литературе 1830-х годов «творческих аристократов» со сторонниками «торговой логики» (Е. А. Баратынский) была спором об индивидуальном начале, находившем свое крайнее проявление в утилитарной точке зрения, ее единственности и всеохватности.

[1] *Боратынский Е. А.* Разума великолепный пир … С. 114.

В. Ф. Одоевский не выходит за рамки «самости», но, рассматривая разные ее проявления, ставит независимость мысли в ее движении к истине выше собственного пристрастия к «системе трансцендентального идеализма» (Ф. В. Й. Шеллинг). Индивидуальное начало как выражаемое обнаруживает себя на позиции выражающего, вокруг которого группируются философские, этические, социальные мировоззренческие комплексы. Выстраивается связка «мысль – язык – человек», которая определяет «поэзию мысли», вызревающую в рамках деятельности «любомудров», где мышление отождествляется с философией. В центре творчества оказывается его направленность, которой, в свою очередь, характеризуется сущность человека. В романе В. Ф. Одоевский, стремившийся соединить множественность разнонаправленных взглядов во «всеведение», пришел к пониманию бесчеловечности идеи, которую связывал с вектором ее развития, но подспудно открыл общий знаменатель любой направленности, подменяющий собой человека как носителя мысли, – индивидуальное начало.

На указанном фоне искания писателя оказываются близки ***Е. А. Баратынскому*** (1800–1844). Творчество поэта занимало особое положение в современном литературном движении. В его философской лирике мысль не выделяется в суверенную сферу деятельности человека, в какой-то степени противопоставленную повседневному жизненному опыту, а внутренне присуща всем сторонам его бытия. Мыслью пронизано существование, проявления которого являются разными уровнями ее глубины и истинности. Источник мысли – в трагическом восприятии жизни как пространства скорби и утрат, неотвратимой конечности земной реальности и человека. Однако у этой предельной степени отрицания есть высший смысл. Это единственная возможность приобщиться действительно, а не иллюзорно к своему грядущему. В данном аспекте, определяя земную жизнь человека как «недуг бытия» («Дельвигу» (1821)), «пустыню бытия» («Истина» (1824)), поэт видит в них пробуждение жизни души, духовного опыта, преодолевающего чувственный телесный слой. Именно поэтому «тягостный жребий» нужно «любить и лелеять» («Дельвигу»). «Страданье» – то, что преодолевает «бездейственность души». Чувства «души рассеянной и праздной» («Коншину» (1820)) должны стать мыслью, которая способна принять антиномии человеческого существа: «Не вечный для времен, я вечен для себя», «Мгновенье мне принадлежит, / Как я принадлежу мгновенью» («Финляндия» (1820)) – и в этом значении становится предметом творчества. В письме к П. А. Плетневу (1831), переживая смерть А. А. Дельвига, поэт четко отделяет чувственный слой как реакцию телесности: «Смерть его слишком

свежа в моем сердце», «сетования» от духовного понимания, для которого «нужны мысли»[1]. Скорбь – данность земного бытия, которая рождает «хладной мудрости высокую возможность» («Богдановичу» (1824)). Этот образ концептуально появляется в элегии, где в рамках размышления о творчестве «немецких муз, хандра» создает ситуацию, когда «новейшие поэты / Не улыбаются в творениях своих». «Жизнехуленья» очевидно противопоставляются мировоззренческому трагизму, размещаясь в сфере внешнего, подражательного, потока чувств, который легко переходит в «торговой логики смышленый приговор», имея общую подоплеку – направленность, т. е. форму, а не содержание. В данном аспекте направленность в творчестве видится автору как проявление «самости», индивидуального начала. Печаль, уныние и «веселость ясная» не состояния, а проявления свободы и несвободы, ограниченности и избыточности творчества. Истинное искусство – «благоуханный дым от жертвы бескорыстной». К нему причисляются «нежный Батюшков, Жуковский живописный», «Пушкин молодой».

В понимании собственного творчества Е. А. Баратынский исходит из его умаления: «…владеющий убогим дарованьем». Первоначально индивидуальным порывам, которыми продиктованы возвышенная направленность, общественное звучание искусства, он противопоставляет его самостоятельную значимость, приобщающую к гармонии, равновесию бытия: «Что чужды для былых и будущих племен? / Я не для них бренчу негромкими струнами; / Я, невнимаемый, довольно награжден / За звуки звуками, а за мечты мечтами» («Финляндия»). Утверждается не «самость» автора, а способность отказываться от нее: «Он не пытается, уверенный забавно / Во всемогуществе болтанья своего, / Им в людях изменить людское естество» («Гнедичу, который советовал сочинителю писать сатиры» (1823)). Поэт понимает творчество не как сентенции об искусстве, а как поток пластических образов, где выражение переходит в воплощение, индивид, освобождаясь от поверхностного, обнаруживает в себе строение личностного начала. Индивидуальное в поэзии Е. А. Баратынского – «наперсник юности», персонифицированный (отдельный) «превратный гений» «необузданных страстей», тогда как творчество – отражение «законов вечной красоты». Поэзия есть способность видеть в части – целое, в бренном – непреходящее. Это не то, что выражает, т. е. обособляет и выделяет, а то, что связывает: «Но соразмерностей прекрасных / В душе носил я идеал». Художественный образ обнаруживает себя в архитектонике, претворяющей форму в со-

[1] *Боратынский Е. А.* Разума великолепный пир … С. 119.

держание: «Поэта мерные творенья / Блистали стройной красотой». Индивидуальные состояния и переживания выступают в апофатическом значении: «…не затмевают / Законов вечной красоты», они снимаются слой за слоем, преобразуясь в «согласье» («Гармония» («В дни безграничных увлечений…») (1831)). В стихотворении «Скульптор» (1841) данный мотив представлен именно как искусство, техника творчества, утончающая материальное и очевидное до степени, когда в нем не откроется истинное: «Неторопливый, постепенный / Резец с богини сокровенной / Кору снимает за корой».

Апофатическая природа эпитетов – одна из характерных черт «поэтического языка Баратынского»[1]. Отрицательное усилие частицы «не» становится преображающим (например, «несрочную весну» – вечную («Запустение. Элегия» (1835))). В программном стихотворении «Муза» (1829) отрицание и усиление отрицания существующих эталонов искусства («не», «ни», «нет») направлены на исключительное и особенное: «Красавицей ее не назовут», «Влюбленною толпой не побегут», «Ни склонности у ней, ни дара нет». Однако именно в данном контексте возникает представление о личном начале, являющемся антитезой исключительного как производного от общего: «Ее лица необщим выраженьем». «Спокойная простота» противопоставлена порывам индивидуальной воли, гордыне, которая является способом выделиться из толпы, пребывая в толпе. Из этого состояния возникает «муза площадная», которая, являясь языком безличного большинства, способна «тоской заемною мечтая, / Родить участие в сердцах» («Подражателям» (1829)). В данном аспекте речь идет не только о собственно подражательности, но и о ключевом элементе романтической концепции, являющейся в своих основных проявлениях повторением всегда равного себе индивидуалистического начала. Личное рождается в индивидуальном «порывом скорби животворной» («Осень» (1837)). Поэзия сокровенно связана с духом: «Болящий дух врачует песнопенье» – и в конечном счете отождествляется с душой как неотъемлемой частью человеческого существа: «Душа певца, согласно излитая…» («Болящий дух врачует песнопенье…» (1834)). В данном аспекте используемый Е. А. Баратынским по отношению к пониманию творчества эпитет «бедный»: «Все мысль да мысль! Художник бедный слова…» (1840) – восходит к значению «не имеющий какого-либо члена, увечный», «безрукий»[2]. Прослеживается связь с апофатической традицией «плетения словес» в творче-

[1] *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. С. 602.

[2] *Дьяченко Г. М.* Полный церковно-славянский словарь. М., 1993. С. 64.

стве Епифания Премудрого, воплощающей духовное содержание через утверждение своей «бедности», в том числе с помощью образов увечности телесности: «Так и я скудоумный, совсем не владеющий ни своей левой рукой, ни правой, понудил свое неумении, будто забыв – увы! – грехи свои и поистине неисцелимы струпья свои, протягивая недостойную руку, отверзая прескверные свои уста»[1].

Для Е. А. Баратынского характерна дифференциация поэзии, творчества и собственно искусства. Он писал П. А. Плетневу: «Неужели ты вовсе оставил литературу? Знаю, что поэзия не заключается в мертвой букве, что молча можно быть поэтом; но жаль, что ты оставил искусство, которое лучше всякой философии утешает нас в печалях жизни»[2]. Последнее позволяет «овладеть» чувством, когда человек перестает быть игрушкою своих страстей. Стихосложение обращено не вовне, а к работе над собой, проясняя черты, скрытые от человека в повседневности. Однако как полное выражение индивидуального начала искусство обращено на себя, становится искусством для искусства: «И, в тишине трудясь для собственного чувства, / В искусстве находить возмездие искусства!» («Богдановичу»). Постижение сущности относится уже к пограничному состоянию: «Знай, внутренней своей вовеки ты / Не передашь земному звуку». Искусство или остается тем, что «толпы ленивый ум / Из усыпления выводит», превращаясь в «пошлый глас, вещатель общих дум», или, переходя в иное качество, обречено на непонимание: «Но не найдет отзыва тот глагол, / Что страстное земное перешел» («Осень»). Поэт – «привычный гость на пире / Неосязаемых властей» («Толпе тревожный день приветен, но страшна…» (1839)). В итоге высшей формой искусства становится его отрицание: «Ты избранник, не художник». В данном контексте толпа – злая «чернь», для нее невыносима истина, которая может звучать только «в горнем клире» («Что за звуки. Мимоходом…» (1841)). Индивидуальное начало или перерастает в личность, или формирует вокруг себя безличное бытие, «людских сует ничтожность», абсолютную неполноту человека. Момент перехода в личностное состояние предполагает трезвенное отношение к себе: «…владеющий убогим дарованьем».

Меняется отношение к ключевому понятию творчества – красоте. В «Очарованье красоты…» (1827) оно не обращено «к мятежным суетам», а наполняет душу «священной тишиной». Выходя за границы чувства, переживания, красота образует единство эстетического и этического: «Я правды красоту даю стихам моим». На первый план выступает состо-

[1] Святитель Стефан Пермский / ред. Г. М. Прохоров. СПб., 1995. С. 261–263.

[2] *Боратынский Е. А.* Разума великолепный пир … С. 110.

яние «хладной мудрости», которым определяется творческая установка: «Что мыслю, то пишу» («Богдановичу»). Переход чувства, настроения в мысль – изменение отдельного в целое. Мысль может опять стать чувством, когда «мысль изреченная есть ложь» (Ф. И. Тютчев). В «Предисловии к отдельному изданию поэмы "Наложница"» (1831) Е. А. Баратынский писал: «…мысль должна быть истинною, следственно, извлеченною из общего, а не из частного»[1]. Подспудно в творчестве поэта мысль не отделима от «мыслить». Остановившаяся отдельная мысль, ограниченная направленностью и практической целью, занимает свое место в превратностях истории человечества. В стихотворении «Последняя смерть» (1827) «разума великолепный пир» ведет не к избыточности и полноте, а к односторонности, «обилью дольних благ», нарушающему баланс между материальным и душевным, чувственным и умозрительным: «И в полное владение свое / Фантазия взяла их бытие, / И умственной природе уступила / Телесная природа между них». «Живая мысль» в данном контексте – ложное, подмененное бытие, фантазия, где действует не свобода, а произвол, несовместимый с целостностью человека. Пиру разума предшествует ситуация, описанная в стихотворении «Последний поэт» (1835): «Век шествует своим путем железным». Эпоха, обусловленная «насущным и полезным», враждебна поэзии и поэту, которого «бесполезный дар» обрекает на самоубийство.

В своем видении исторических перспектив творчества Е. А. Баратынский улавливает тенденции, сходные с теми, которые оказались в центре внимания в романе В. Ф. Одоевского «Русские ночи». В письме к И. В. Киреевскому (1831) он предлагает следующую программу современного романа: «Все прежние романисты неудовлетворительны для нашего времени по той причине, что все они придерживались какой-нибудь системы. Одни – спиритуалисты, другие – материалисты. Одни выражают только физические явления человеческой природы, другие видят только ее духовность. Нужно соединить оба рода в одном. Написать роман эклектический, где бы человек выражался и тем и другим образом. Хотя все сказано, но все сказано порознь. Сблизив явления, мы представим их в новом порядке, в новом свете»[2]. Существование явлений действительности порознь обусловлено индивидуальным центром их притяжения. Речь идет об индивидуальном начале как об определенном архитектоническом принципе, перестраивающем реальность через подчинение ее себе и нивелирование внутренних особенностей и различий. Реагируя на новые

[1] *Боратынский Е. А.* Разума великолепный пир … С. 102.

[2] Там же. С. 110–111.

социально-критические интонации в гражданской тематике, опирающиеся на непосредственное восприятие действительности, которые заявили о себе в поэзии О. Барбье, Е. А. Баратынский называет традиционную современную романтическую поэзию как «поэзия индивидуальная». Ее характеризует отвлеченное восприятие реальности – эгоизм, в соответствии с которым «человеку, не находящему ничего вне себя для обожания, должно углубиться в себе»[1]. В конце 1832 года в письме к П. А. Вяземскому, характеризуя свои литературные занятия, Е. А. Баратынский замечает: «Я не пишу ничего нового и вожусь с старым» – и потом уточняет: «Время поэзии индивидуальной прошло, другой еще не созрело»[2].

Одним из важных моментов в творческой биографии поэта были поиски «в области структуры лирического сборника»[3]. По мнению исследователя, «три собрания сочинений поэта – 1827, 1835 и 1842 гг. – это три попытки воплотить единый в своих основах замысел»[4]. Однако именно после сборника 1835 года Е. А. Баратынский активно начинает работать в направлении внутреннего сочетания своих произведений, прояснения и углубления содержательных пластов через взаимодействие друг с другом, установления диалоговых отношений между ними как одного из условий раскрытия смысловой полифонии. Сборник «Сумерки» (1842), куда вошли стихотворения, написанные после 1834 года, реализует в полной мере художественные эксперименты в области возрастания содержательной возможности от «расположения, от взаимосоотнесенности разных произведений»[5]. Формальные, жанрово-тематические связи перерастают в ситуацию «множественности сознаний», движение к полноте восприятия явления через совмещение разных точек зрения: «Смысл каждого стихотворения, включенного в “Сумерки”, постигается в соотнесении с другими стихотворениями, нередко вне такого соотнесения он вообще не может быть правильно понят»[6]. Проблема понимания выходит в «Сумерках» на первый план. Если в снятом поэтическом предисловии к сборнику 1835 года «Вот список верных впечатлений…» (1832) центральным является мотив лирической биографии: «Жизнь родила его – не гений», то в программном предисловии к «Сумеркам» – «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» (1834) – «пес-

[1] *Боратынский Е. А.* Разума великолепный пир … С. 142.

[2] Там же. С. 143.

[3] *Фризман Л. Г.* Поэт и его книги // Стихотворения. Поэмы / Е. А. Баратынский. М., 1983. С. 531.

[4] Там же. С. 508.

[5] Там же. С. 533.

[6] Там же. С. 546.

нопенья, / Где отразилась жизнь моя» представляют сокровенное сплетение «тоски глубокой, / Противоречий, слепоты, / И между тем любви высокой, / Любви добра и красоты». Ему предшествует двукратное повторение прилагательного «понятны», которое, вступая во взаимодействие с мотивом «сумерек» как определения внутреннего мира человека, его отношения к действительности и другим людям, обнаруживает глубинную подоплеку творческого акта. В сборнике 1835 года исходный мировоззренческий посыл «Сумерек» формируется в качестве вопроса в финальных произведениях цикла. В «Отрывке», представляющем диалог Он и Она («Сцена из поэмы "Вера и неверие"» (1830)), ключевым становится восклицание: «Ужели творческая сила / Лукавым светом бытия / Мне ужас гроба озарила…» – полагающее границу между земным душевным мраком и светом: «Там, за могильным рубежом, / Сияет день незаходимый». Героиня своими заключительными вопросами очерчивает пространство, в котором будет пребывать лирический герой «Сумерек». Это «такие размышленья», в которые «погружаешься душой». Их сопровождает порыв «мятежных слов», оставляющий после себя смутный «сердечный трепет». По сути, речь идет о ситуации творческого взросления и кризисе художественной концепции «гармонии стихов» и «созвучных слов», о которой говорится в завершающем цикл стихотворении «Бывало, отрок, звонким кликом…» (1831). В рамках данной творческой концепции понимание отождествлялось с выражением, которое ограничивалось представлениями об искусстве слога.

Анализируя в 1827 году книгу стихов «Таврида» А. Н. Муравьева, Е. А. Баратынский отмечал: «Что касается до слога, надобно помнить, что мы для того пишем, чтобы передавать друг другу свои мысли; если мы выражаемся неточно, нас понимают ошибочно или вовсе не понимают: для чего же писать?»[1] В работе над «Сумерками» «понимать» и «зачем же писать» осложняются. Понимание – отражение важнейшего закона бытия, взаимосвязи явлений, целостности и полноты, где нет разрывов. Соответственно, возникает проблема индивидуального начала как замкнутого сознания, вносящего свою ограниченность в картину мира и отношения к себе. В «Сумерках» в произведении «Последний поэт», следующем сразу за стихотворным предисловием, индивидуальный принцип творчества приходит к формированию критической в своей абсолютной непроницаемости модели реальности – эпохи: «Век шествует путем своим железным…» – при этом образуя с ней художественное единство в рамках творческой ситуации «последнего поэта».

[1] *Боратынский Е. А.* Разума великолепный пир … С. 87.

Отталкивание «поэта» и «века», разделяющее их непонимание, создавая художественное пространство, становится пониманием на эстетическом уровне. Первичный творческий импульс цикла, обнаруживающий зияющие разрывы в действительности, поражает своей целостностью.

В стихотворении, следующем за «Последним поэтом», лирический герой видит вокруг себя обломки и руины культуры: «Предрассудок! Он обломок / Давней правды. Храм упал…» (1841). История несет на себе отпечаток индивидуализма, который в данном контексте отождествляется с понятием «современность», где на первый план выходит представление об исключительности. У Е. А. Баратынского непрерывность культуры – диалог между поколениями, разными сознаниями, олицетворяющими прошлое и настоящее, который делает невозможным гордыня: «…гонит в нем наш век надменный, / Не узнав его лица, / Нашей правды современной / Дряхлолетнего отца». Между произведениями, входящими в состав «Сумерек», существует неочевидное взаимодействие. Проблема понимания языка чувств («Новинское» (1826)) и природы («Приметы» (1840)) находится в непрерывном движении от одного лирического события к другому. Часто конкретный сюжет свидетельствует об ошибочности, заблуждении, непереводимости, однако его сосуществование с другими стихами делает замкнувшееся в себе открытым. Отдельное всегда несет в себе отголосок целого. В этой ситуации узнается существо человека, колеблющегося на уровне самовыражения между телесным и духовным состояниями, единство которых скрыто от него и воплощено в нем.

Конкретика непонимания – спор рационалистов и интуитивистов, гегельянцев и шеллингианцев («Приметы»), западников и славянофилов («Ропот» (1841)) – группируется вокруг проблемы воплощения, ее непостижимости, разобщенности духа с телом и откровенности, данности, о которых свидетельствует каждое человеческое существо. В данном аспекте нахождение в центре цикла стихотворения «Недоносок» концептуально. Примыкающая к нему эпиграмма «Увы! Творец не первых сил…» (1838), высмеивающая запутанную, невразумительную орфографию романа И. И. Лажечникова «Басурманин»[1]: «Уже, в жару нездравом, ты / Коверкать стал правописанье!» – нарушающую одну из задач творчества – «передавать друг другу свои мысли», находит разрешение в необычайно широкой постановке вопроса. Исторический анекдот о безумии неаполитанского рыбака: «…двенадцать дней он градом правил; / И что же? – / Непривычный ум, / Устав от венценосных дум, / Его в три-

[1] *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. С. 643.

надцатый оставил» – становится откликом на непроницаемость, ведущую к помраченности человеческого сознания.

После «Недоноска» следуют произведения, где наблюдается своеобразная перекличка античной и романтической культур, где каждая акцентирована на телесном или душевном началах. Скульптурная пластика антологических стихов с выпуклой формой и словно затвердевшим содержанием («Алкивиад» (1835), «Ропот») находит объяснение в стихотворении «Мудрецу» (1840). Мерность искусства – эквивалент философского покоя «меж бурною жизнью и хладною смертью». Его сменяет хаотичное движение романтических порывов и страстей, в которых пребывает, с «развитием спеша», «безумная душа». Ее разобщенность с плотью: «Свой подвиг ты свершила прежде тела…» – оставляет последнюю наедине с существованием без смысла («На что вы, дни. Юдольный мир явленья…» (1840)). В данном контексте смысл – размер, ритм бытия, смена дня и ночи, которые отрываются от своего содержания.

Финал цикла – обращение к проблеме творчества. Его открывает своеобразный триптих, где переход от одного возраста человека и творчества к другому, от радостного «Здравствуй, отрок сладкогласый…» к скорбному «Бедный старец, слышу чувство…» («Что за звуки. Мимоходом…») – это приобщение трагизма человеческой жизни к всемирной гармонии, отдельного и конечного к согласию бытия. Старость – критическая фаза индивидуального существования и порожденного им искусства, которое определяется попеченьем «в здешнем мире». В третьей части «Все мысль да мысль! Художник бедный слова…» утверждаются положения нового искусства, где максимально ослабленная указанием на «бедность» индивидуальная составляющая позволяет видеть мир в его данности, когда простая констатация фактов являет бытие как сущностное начало: «Все тут, да тут и человек, и свет, / И смерть, и жизнь, и правда без покрова…» Естественная природа искусства, которую предвосхищает «мира невежда, младенец, как будто закон его чуя», переходящая в «заботу» – «лиру, палитру, резец» («Мудрецу»), качественно изменяется. «Резец, орган, кисть» уходят «за грань», становятся мыслью, перед которой «бледнеет жизнь земная».

В понимании творчества Е. А. Баратынский корректирует романтическую традицию. На месте звука и цвета («лира» – «орган», «палитра» – «кисть»), музыки и живописи оказывается античный резец, с которым связывается мотив проницания и снятия покровов как пересечения сокровенного и телесного, мудрости и пластики. В «Скульпторе» миф о Пигмалионе и Галатее получает романтическую интерпретацию. Резец перевоплощается в страсть, мудрость-искусство – в негу. Творче-

ство образует замкнутый круг, выходом из которого становится заявленный в элегии «Осень» «тот глагол, / Что страстное земное перешел». Ему предшествует откровение о бесчеловечности как крайней степени индивидуального начала. «Негодованья крик», «вопль тоски великой» становятся приговором: «И заживо б в нем умер человек». Гипертрофированное «страстное земное» в контексте двух завершающих строф стихотворения выступает как эквивалент предельно малых величин, неразличимых в мировой гармонии, где «не поражает ухо мира» ни «неправильный полет» падающей звезды, ни «новорожденный свет» только что явившейся. Поэт не умаляет, а открывает взгляд с другой стороны, иную точку зрения, уподобляющую известное зиме, когда «со смертью жизнь, богатство с нищетой – / Все образы годины бывшей / Сравняются под снежной пеленой, / Однообразно их покрывшей…»

Е. А. Баратынский параллельно с А. С. Пушкиным изменяет традиционное для элегии соотношение пейзажного и философского начал. Пейзаж не растворяется в авторском сознании, не служит его выражением, а становится равнозначным смысловым элементом. Философское содержание распадается на ритмическую (природа как сознание) и диссонансную (сознание лирического героя) составляющие. Индивидуальное, которое видит в себе всемирное, или омертвляет его, или по закону творческого созвучия, где есть только бытие, преображается в личностное начало. В данном аспекте пространно развернутые скорбные мотивы элегии «Осень» преломляются в антологическом этюде (с присущей ему афористической краткостью) «Благословен святое возвестивший…» (1839). В нем вселенское – «две области: сияния и тьмы» – обрамляется частным, конкретным, оказывающимся своеобразным смысловым центром: «Какой-нибудь неправедный изгиб / Сердец людских…», «Плод яблони со древа упадает».

Отношение света и тьмы – отношение удаленного, грядущего и максимально приближенного, настоящего, добродетели и порока. Лирический герой не находит себя в «святом», т. е. далевом, перспективном образе мира, а погружен «в дикий смысл порока», где должен измениться. Сфера действия – глубокое переживание несоответствия своего настоящего и действительного. Поэт, обращаясь неоднократно к проблеме порока и добродетели («Предисловие к отдельному изданию поэмы “Наложница”», «Антикритика» (1831)), мыслит ее в понятиях своего времени, но понимает под ней проблему личностного и безличностного бытия. «Что истинно, то нравственно»[1], – утверждает Е. А. Баратынский в полемике

[1] Европеец. Журнал И. В. Киреевского. 1832. С. 238.

с Н. И. Надеждиным. Истинна не абстрактная грядущая добродетель, а настоящее человека, честное отношение к себе.

Завершает «Сумерки» стихотворение «Рифма» (1841). Постепенно переходя от «восторгов мусикийских», где «гармония текла», с которыми поэт расстался в финале сборника 1835 года: «Но все проходит. Остываю / Я и к гармонии стихов…» («Бывало, отрок, звонким кликом…») – к «торжественному глаголу» гражданской лирики, он открывает созвучность взаимно противоположных смыслов. Рифма становится не формой, а содержанием, приобщением к согласию мироздания, его внутренней точкой зрения на себя. «Вопрос неразрешимый» антиномий индивидуального жизненного опыта, где человек «сам судия и подсудимый», упирающегося в ситуацию «безжизненного сна», «гробового хлада света», находит свой исход в откровении о всемирной гармонии. Его опорным элементом становится рифма, преобразуясь из прикладного, декоративного аксессуара речи в то, что связывает «с Божественным порывом», является «отзывом», привносящим его в сознание поэта.

«Сумерки» стали итоговым произведением, зафиксировавшим сущностные этапы творческой эволюции Е. А. Баратынского. Исследователи, отмечая ориентацию первого сборника стихов поэта 1827 года на «Опыты в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова и «Стихотворения Александра Пушкина» 1826 года, указывают на стремление «обновить структуру поэтического сборника»[1]. Элегии разделены на три книги по идейно-тематическому признаку: философские и относящиеся к двум тональностям – унылой и эротической – чувственно-психологических состояний (любви и дружбы). Конструкция сборника в некоторой степени была инициирована полемикой вокруг судьбы элегической поэзии как совокупности художественных принципов, начавшейся после появления статьи В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824)[2]. Хотя критик говорит не о кризисе, а об изначальной бесперспективности предрасположенного к подражательности и творческой ограниченности элегического направления, упрек в однообразии: «Прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, знаешь все. Чувств у нас уже давно нет: чувство уныния поглотило все прочие»[3] – имеет непосредственное отношение к динамике его развития. В классификации типов элегии, предложенной Е. А. Баратынским, прослеживается стремление подчерк-

[1] *Фризман Л. Г.* Поэт и его книги. С. 509.

[2] Там же.

[3] Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. С. 573.

нуть значимость собственно философской темы, отделив ее от чувствительного восприятия жизни, а чувству, в свою очередь, дать более глубокое осмысление. При этом философская направленность была отлична от ее вида, который сложился в «поэзии мысли». Поэт открывал философское содержание непосредственно в действительности. Его лирический герой не поэт-мыслитель, противопоставленный повседневности, а человек, размышляющий о своей судьбе, носитель не «размытой чувством мысли»[1], а осмысленного чувства, в поле зрение которого попадало и индивидуальное начало, открывающееся как вечный диссонанс с миром, источник скорби и тревожных состояний. Если первоначальный творческий импульс сводился к тому, чтобы разнообразить чувственную палитру элегий, расширить ее за счет философской окрашенности состояний и переживаний, то на следующем этапе речь уже идет о степени заостренности, критичности чувства как индивидуальной формы самовыражения, когда оно в качестве мысли обнаруживает свою исчерпанность и ограниченность. Данное обстоятельство проявилось в следующих чертах сборника 1835 года: во-первых, в его итоговом характере[2]; во-вторых, в отказе от жанрового, тематического, хронологического построения; в-третьих, в своеобразной спонтанности, неупорядоченности художественных потоков. Лирический герой находится в постоянном внутреннем движении, у которого обнаруживается алгоритм. Его чувства и переживания принимают вид точек зрения, позволяющих оглядывать себя с разных сторон. Общее свойство произведений поэта – трагическое, скорбное видение судьбы человека – проходит путь от эмоциональной окрашенности жизненных впечатлений, обусловленной обстоятельствами, к скрытой под ними духовной константе – скорби и страдании как общем уделе человечества на земле после грехопадения. Этот момент осознания чувства – предел индивидуальной природы, когда она не отличает себя от других, а узнается в них, не замыкается, а открывается. В человеке выдвигается наружу то, что скрывала под собой его индивидуальность. Данным звучанием произведения поэта наделяются именно в контексте цикла.

В сборнике 1835 года меняется внутреннее отношение к антиномиям, на которых строится художественное пространство ранних стихотворений: страданье – счастье («…страданье нужно нам; / Не испытав его нельзя понять и счастья»); чувственность – чувство («Им дали чувственность, а чувство дали нам»; «Поверь, мой милый друг, страданье нужно

[1] *Сахаров В. И.* Русский романтизм XIX века. Лирика и лирики. М., 2006. С. 17.
[2] *Фризман Л. Г.* Поэт и его книги. С. 520.

нам…» («Коншину»)); печаль – весна («На звук цевницы голосистой…» (1823)); жизнь – смерть («Череп» (1825)). В них на первый план выходит не противопоставление, а разность, из которой складывается ситуация развития, изменения. Положение этих стихов в завершающей части цикла трансформирует исключительное состояние в одно из многих в череде жизненных впечатлений. Контрастность сохраняется, но вовлекается в поток смыслов. В стихотворении «На звук цевницы голосистой…» резкость разлада «красы лугов» с «уныньем» снимается не только ситуацией смены времен, предполагающей возможность совпадения «поры любви с порой цветов», но и переходом «весны» в «музу» в следующем стихотворении «Не ослеплен я музою моею…» (1830). Пробуждение природы: «Толпой забав окружена, / Летит прекрасная весна» – буквально повторяется, только с отрицательным значением в образе поэзии: «Не ослеплен я музою моею: / Красавицей ее не назовут, / И юноши, узрев ее, за нею / Влюбленною толпой не побегут». За рядами исключительных, выразительных состояний – весна, печаль, измена, унынье – открывается не общее, но простое: «Но поражен бывает мельком свет / Ее лица необщим выраженьем, / Ее речей спокойной простотой»[1]. Манифестация поэтических взглядов упирается в смысловую паузу. Простота приводит к общему, которое созерцает в «Черепе» «мыслящий наследник разрушенья», и оно «ни мудрость, ни всезнанье». Однако образ предельной, немыслимой пустоты, которая остается от человека и которую он несет в себе, оказывается примиряющим с жизнью началом: «Нам надобны и страсти, и мечты, / В них бытия условие и пища». Сопряжение в финале цветения жизни и науки смерти: «Пусть радости живущим жизнь, дарит, / А смерть сама их умереть научит» – перекликается и, соответственно, получает неожиданное развитие в граничащем с «Черепом» стихотворении: «О мысль! тебе удел цветка: / Он свежий манит мотылька, / Прельщает пчелку золотую…» Предельная степень замкнутости, ограниченности индивидуальной природы, воплощенной в образе черепа, акцентирует внимание не на нем, а на ситуации зарождения мысли в другом сознании, в «мыслящем наследнике», взявшем череп в руки. Одновременно происходит переоценка индивидуального бытия: «Где пчелка, мошка, мотылек? / Забыт он роем их летучим…» – на фоне которого происходит таинство зарождения новой жизни-мысли: «А тут зерном своим падучим / Он зарождает новый цвет». Изменение черепа

[1] Особенность, отмеченная в литературоведении: «…слова отрицания – “не”, “ни”, “нет” – господствуют в нем» – См.: *Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М., 1985. С. 69.

в «зерно» будущей жизни – момент самоотречения: «И никому в нем нужды нет». Мотив исхода с поверхности бытия в его глубину, движение к сокровенному центру для индивидуального начала – превращение в прах: «Я зрел на нем ход постепенный тленья» («Череп»). Ситуация мысли-цветка связывает смерть с образом зерна, будущей жизни, отмиранием-освобождением человека от самообольщения и самовыражения. Индивидуальное не просто смертно по природе – оно должно умереть в человеке. В этом отношении творчество Е. А. Баратынского предвосхищает концепцию последнего романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», сконцентрированную в эпиграфе – евангельской притче о пшеничном зерне (Евангелие от Иоанна, 12:24).

Последним стихам поэта («На посев леса» (1843), «Пироскаф» и «Дядьке-итальянцу» (1844)), не вошедшим в прижизненные сборники сочинений, присуща привязанность к конкретному событию, которое разворачивается в непрерывный поток набегающих образов. Он не членится на периоды, при этом имеет строгую биографическую подоплеку, поступательную и одновременно демонстрирующую исчерпанность, завершенность, готовность перейти в иное качество. Именно поэтому явления повседневности легко наполняются символическим значением. Автор насыщает художественное пространство предметно-вещественными реалиями, бытовыми фактами. Их подчеркнутая смысловая непроницаемость, однозначность посредством ритмической организации создают ситуацию увиденного впервые или в последний раз. В стихотворении «На посев леса» изменяется характер обращения поэта к будущему, скорбный, трагический и безысходный образ которого представлен в стихах «Последняя смерть», «Последний поэт», «Осень». Теперь к грядущему он идет не через творчество, воспевая «подвиг благостный» «возделывать отеческое поле» («Я возвращуся к вам, поля моих отцов…» (1821)), а через отказ от сложившегося на индивидуальных устремлениях жизненного, мировоззренческого, художественного, социального опыта. Данное состояние несводимо к литературным трениям с «юными литераторами» из кружка Н. В. Станкевича или к разладу с И. В. Киреевским, Н. М. Языковым и кругом «Москвитянина»[1], славянофильские убеждения которых не разделял автор. Хотя поэтом движет чувство обиды, когда он называет новое поколение «пустоцветным колосом», оказавшись в ситуации «ответа нет», его реакция отличается от бегства, отчуждения, определяющим творческую направленность, которую обозначил «лесок уединенный», отождествляющий

[1] *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. С. 667.

«и мирный заступ мой, и мирную цевницу» («Я возвращусь к вам, поля моих отцов…»). В «Посеве леса» противопоставление-отождествление сменяется преображением сознания, которое не декларируется, а осуществляется пластически. Это последовательность, смена поколений, за которой стоят прощание с настоящим и вера в грядущее: «Простяся с лирою моей, / Я верую: ее заменят эти / Поэзии таинственных скорбей / Могучие и сумрачные дети». Для рождающейся личности «лира» и «лес» равнозначны как фазы, этапы ее бытия, когда выразительная способность поэзии становится воплощением, позволяющим увидеть себя через отражение в ином сознании.

Устремленность в будущее[1] пронизывает «Пироскаф». Стихотворение проникнуто ритмом свободы. Она позволяет соединять и гармонизировать детализированную, максимально приближенную реальность и поэтические образы дали, «океана». Для поэта это выглядит как освобождение от бытующих форм художественного сознания с их мировоззренческими установками «“высокого косноязычия” философской лирики»[2], безжизненных штампов «унылой» элегии, изощренной эстетичности «гармонической точности» и отстраненности от действительности поэтики «невыразимого». Сигнализирующие об определенной направленности слова и состояния – «волны», «океан», «берег», «парус», «лодка рыбачья», «меж вод и небес» – наделяются способностью быть тем, чем они являются по своей природе. Автор среди прочего оставляет позади себя их «насильственное» переосмысление. Реалии действительности свободно существуют в своем прямом значении, способном расширяться до символов и знаков духовных состояний и переживаний. Сопряжение материального, повседневного и духовного обнаруживает себя не через воздействие со стороны, а как неотъемлемое свойство бытия, образ которого не искажается индивидуальным началом. Своеобразным центром возрожденной в творчестве словесности мира и человека становится преображение «века», который «шествует путем своим железным», и душевной смуты в категории царства духа и свободы: «Много мятежных решил я вопросов, / Прежде чем руки марсельских матросов / Подняли якорь, надежды символ!» Жизнь и творчество отзываются в реальности, выражение становится воплощением, наделенным абсолютной степенью самодостаточности. Высокопарное влечение «в область свободную влажного бога» соседствует с физиологией: «Кротко щадит меня немочь морская», которая, в свою очередь, переходит в символику пира: «Пеною здравия брызжет мне вал». При этом ав-

[1] *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. С. 531.

[2] *Сахаров В. И.* Русский романтизм XIX века … С. 17.

тора совершенно не смущает, что бог «влажный», а немочь «морская». Делая выбор между точностью использования эпитетов, он допускает вольность в трактовке поэтического штампа, но корректен в определении морской болезни. Автор сбрасывает пережитки прошлого, реализуя это состояние емко и лаконично в одном слове – «завтра». Оно и рефрен, ритм, и сокровенное видение, вокруг которого выстраиваются земные, поэтические и духовные образы: «Завтра увижу я башни Ливурны, / Завтра увижу Элизий земной».

В стихотворении «Дядьке-итальянцу» русская посмертная биография гувернера-поэта представлена на трех уровнях: характерологическом, историческом и культурном. Личность Жьячинто становится не поводом, а причиной их появления, причем на совершенно неожиданном уровне. Знаковые для русского романтизма понятия «беглец», «Италия» образуют неожиданное биографическое единство, становятся экспозицией, а не ядром романтического конфликта. Соответственно, вокруг них выстраивается не мировоззренческий, а бытовой, авантюрный контекст: «корыстью уязвленный», «…мы та из наций, / Где брату вашему все меньше спекуляций». Культура Италии, исторические события (войны, революции) и личности (А. В. Суворов, Наполеон) даны сквозь призму сознания человека, испытавшего на себе их воздействие. Мелочные, на первый взгляд, подробности, отвечающие мышлению, не поднимающемуся над своими частными интересами, открывают за внешним, поверхностным сущностное: «Но ты, ты не забыл серебряные ложки, / Которые, среди блестящих общих грез, / Ты контрибуции назначенной принес». Поэт свободно ставит в один ряд с вершителями судеб человечества, окончившими земное поприще, своего умершего воспитателя: «Свой ратоборный дух, на битвы не усталый, / В картечи эпиграмм Суворов испустил. / Злодей твой на скале пустынной опочил; / Ты сам глаза сомкнул…» Это уже не сентименталистское равенство перед смертью, а различение существенного и несущественного в бытии человека, которое в финале стихотворения в контексте мотива «тайны душ» позволит сравнить судьбы безвестного итальянца и «дитя Британии», поэтического властителя мира Байрона не в пользу последнего: «Молил рассеянья от думы роковой, / Владеющей его измученной душой, / Напрасно!..» Один не избыл «груди своей отравы», для другого «мир сердцу… дал пасмурный навес / Метелью полгода скрываемых небес». Изменение художественной концепции предшествует разрушению мировоззренческих стереотипов. Поэт первоначально не выражает свою точку зрения, а реконструирует сознание персонажа. Экскурсу в историю предшествует замечание: «Именовал ты нам и принцев и прелатов…» В образе Италии традиционный мотив ро-

скоши и богатства культуры совмещен «с памятью живых твоих речей», ситуацией взаимопроникновения сознаний, между которыми при этом устанавливается очевидная разница. Если автору сопутствует свободное взаимодействие сюжетной и внесюжетной позиций, то его герой четко обусловлен определенной повествовательной стратегией. Это не эманация поэта, а источник его впечатлений, который наблюдается в развитии, изменении: «Вздохнув, оставил ты / В глушь севера тебя привлекшие мечты; / Зато воскрес в тебе сей ум, на все пригодный, Твой итальянский ум, и с нашим очень сходный!» – и влиянии. Концепт сходства умов на фоне климатического контраста и различия культур знаменателен. Из понятия «национальный» выделяется ядро – «народный» как совокупность насущного, существенного и в данном значении первоначального в человеке. Оно позволяет автору соединять в своих воспоминаниях высокую культуру Италии с элементами повседневного быта ее народа: «Ты был вожатый мой в столице нашей древней. / Всех макаронщиков тогда узнал я в ней, / Ментора моего полуденных друзей».

Во второй отдел сборника 1835 года автор включил свои поэмы: «Эда» (1826), «Пиры» (1821), «Бал» (1828), «Телема и Макар» (1827), «Переселение душ» (1828), «Цыганка» (1831). Перед этим четыре поэмы были опубликованы отдельными изданиями, каждое из которых преследовало определенные цели и имело концептуальное значение как для творчества писателя, так и для развития литературного процесса в целом. Книга «Эда, финляндская повесть, и Пиры, описательная поэма» вышла в 1826 году. «Пиры», созданные в период заочного участия поэта в Вольном обществе любителей российской словесности, начала дружбы с А. А. Дельвигом, знакомства с А. С. Пушкиным, В. К. Кюхельбекером, Н. И. Гнедичем, Ф. Н. Глинкой, отразили кратковременное вовлечение Е. А. Баратынского в поток идей, которые впоследствии оформились в движение декабристов. Однако жизненная ситуация (вынужденное пребывание-изгнание в Финляндии за подростковую шалость), определявшая это сближение, не переросла в мировоззренческую ситуацию. Уже в «Пирах» заявила о себе отличительная черта художественного мышления автора поэмы. Замечание, что «“Пиры” – произведение, созвучное декабристской поэзии. Пиры, которые здесь воспеваются, – это дружеские сходки вольнодумцев»[1], верно лишь отчасти. В описании пира как проявления избыточности, изобилия, полноты бытия, когда материальное, телесное, повседневное разворачиваются в исключительное и чувственное, граничащее с духовным, поэт исходит из традиции поэзии Г. Р. Державин-

[1] *Фризман Л. Г.* Поэт и его книги. С. 534.

на («Приглашение к обеду», «Жизнь Званская»). Однако обозначенный в ней мотив приобщения к простым радостям жизни, подспудно осложненный противопоставлением индивидуального, частного и всеобщего, государственного, идущий от личности предшественника, не идеализируется, не замыкается в своей единственности и однозначности. Державинская линия открывает череду «пиров» в поэме, данных в определенной, восходящей смысловой градации, в которой заключена авторская позиция. «Роскошное довольство» «продолжительных пиров» московской знати сменяет «шумный круг» «в углу безвестном Петрограда», воспоминание о котором переходит в мечту соединить «у вод домашнего ручья / Друзей, разбросанных по свету…» Изначально «пир» у Е. А. Баратынского обнаруживается за границами устойчивых характеристик «родной Москвы». Его природа предметна, вещественна, знакома и одновременно находится в отрицательной позиции ко всем традиционным представлениям, которые наделяются апофатической равнозначностью: «Как не любить родной Москвы! / Но в ней не град первопрестольный, / Не золоченые главы, / Не гул потехи колокольной, / Не сплетни вестницы-молвы». Многозначительна ситуация тождественности высоких патриотических и поэтических общих мест («град первопрестольный», «золоченые главы») и низменной сплетни, которая наделяется смысловой полифонией, собирая вокруг себя в значении «вестница-молва» разнородные культурные и мировоззренческие контексты.

Бытийная равнозначность явлений ослабляет роль сентименталистской оппозиции «богатство – бедность». В поэме Е. А. Баратынского она становится формальным элементом в строении сюжета, обеспечивая переход от «московского» пира к «петербургскому». Нахождение явлений рядом друг с другом, а не в иерархии оказывает эффект обратного действия, когда энергия освобождающихся смыслов интерпретируется как ситуация их формирования в рамках концепта «вольнодумия». В «петербургских» пирах исследователь видит «дружеские сходки вольнодумцев», где вино – «символ свободолюбия»[1]. Данной точке зрения предшествует цензурное запрещение при подготовке издания 1826 года сравнения «шампанского с пылким умом»[2], на которое наложили свой отпечаток события декабристского восстания: «Она свободою кипит, / Как пылкий ум, не зная плена, / Рвет пробку резвою волной, / И брызжет радостная пена, / Подобье жизни молодой». Аналогия с идеями декабризма – результат смысловой избыточности, внутренней свободы,

[1] *Фризман Л. Г.* Поэт и его книги. С. 534.

[2] *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. С. 622.

которой наделяются реалии действительности в художественном пространстве. Концепт вольнолюбия в данном контексте выступает как ее ограничение, придание однозначности. Именно поэтому в поэме Е. А. Баратынского то, на чем акцентируется внимание цензора, современников, позднейших интерпретаторов, оказывается лишь переходным моментом. Для автора концептуально сравнение пира и творчества, причем в аспекте понятия «новой поэзии».

Своеобразным смысловым ядром произведения становится характеристика современной литературы, возникающая внутри «мечтательного» пира. Последний обнаруживает в расположении явлений не линейное, а круговое строение. Призыву «Сберемтесь дружеской толпой / Под мирный кров домашней сени» предшествует возврат к традиции домашних державинских пиров: «За много лет до наших дней / Там чаши чашами стучали, / Любили пламенно друзей / И с ними шумно пировали…» Круг пиров восходит к идее непрерывного движения бытия, где явления располагаются не напротив, а возле друг друга, предполагая принцип художественной равнозначности. Его Е. А. Баратынский открывает как отличительную черту творчества А. С. Пушкина: «…кому дано / Петь и героев, и вино, / И страсти молодости пылкой». Финал поэмы – сгущенное на грани тавтологии стремление дать поэтическое определение жизни. Ее первичная предметность: «Богатой жизни юных лет» – распадается на ряд признаков, определений состояний индивидуального начала: «живые сновиденья», «безжизненные лета», «утешением живым». Они прообразуют замкнутое пространство – «угол наш», внутри которого «стуком чаш» вызывается ритмическая и смысловая ассоциация с кругом, создавая, с одной стороны, ситуацию поэтического отклика, а с другой – исхода из состояния индивидуальной отчужденности. Лирическое событие тяготеет не к исключительности, а к тождественности явлениям действительности. Оно не выпадает, а включается в них. Это наблюдается на уровне совмещения в одной книге описательной поэмы и «финляндской повести». Ключевой мотив «мечтательного» пира опирается на концепты изгнанничества и чужбины: «О, если б, теплою мольбой / Обезоружив гнев судьбины, / Перенестись от скал чужбины / Мне можно было в край родной!» В его контексте подзаголовок «Эды» – «финляндская повесть» – оформляется как определение типа художественного отношения к миру и человеку.

В «Предисловии к первому изданию поэмы “Эда”» (1826) автор, отталкиваясь от «южных поэм» А. С. Пушкина («не осмеливаясь вступить в состязание с певцом Кавказского Пленника и Бахчисарайского Фонтана»), перечисляет характерные черты выбранного вида повествования.

В размышлениях Е. А. Баратынского прослеживается тенденция к обусловленности литературной формы особенностями жизненного материала. Художественную специфику поэмы автор относит к «недостаткам» «своего стихотворного опыта», которые он видит в том, что «ежели б она в себе заключала более поэзии и менее мелочных подробностей». Указывая на две магистральные линии в развитии поэзии – «очень необыкновенное и совершенно простое», – он связывает отличительную черту «Эды» с тем, что «не принял лирического тона в своей повести»[1]. Это отсутствие «лирического тона» проявляется в том, что «Финляндия» выступает как самостоятельный элемент художественной структуры, эмансипирующийся от авторского начала. На первый план выступает не концепт «чужбина», являющийся производной от «изгнанничества» и «бегства», а рассуждение: «Страна сия имеет некоторые права на внимание наших соотечественников любопытною природою, совершенно отличною от русской»[2]. Потом к «природе» писатель добавит «нравы ее жителей». Именно эти качества произведения привели к его отрицательной оценке в декабристской критике и среде[3]. Подчеркнутое смещение акцентов изображения с исключительного героя и сопутствующих ему мотивов бегства и отчуждения на олицетворяемую образом Эды «Финляндию» было поворотом от возвышенных идей романтизма к человеческому существу, скрывающему под обыденностью и повседневностью внутреннее напряжение духовных состояний. Отмеченное в «Предисловии…» желание идти «собственною дорогою», а не следовать за «певцом Кавказского Пленника и Бахчисарайского Фонтана»[4] было обусловлено художественной ситуацией, в рамках которой «Баратынский, стремясь уйти от Пушкина, шел к Пушкину. Он не хотел следовать за Пушкиным вчерашним, но благодаря этому оказался близок Пушкину сегодняшнему и завтрашнему. Созданием “Эды” начинается в период наибольшей творческой близости обоих поэтов…»[5]

Главная художественная особенность поэмы «Эда» – расстановка персонажей. В рамках коллизии соблазнения на первый план выдвигается мотив превращения «Эды бедной» из дочери в «не дочь», смещающий образ героя, который лишается своей исключительности и отступает в качестве безымянного гусара на второй план. Он не просто сдвигается из центра на периферию – меняется его художественная природа.

[1] *Боратынский Е. А.* Разума великолепный пир … С. 78.
[2] Там же. С. 77.
[3] *Фризман Л. Г.* Поэт и его книги. С. 535.
[4] *Боратынский Е. А.* Разума великолепный пир … С. 78.
[5] *Фризман Л. Г.* Поэт и его книги. С. 535–536.

Чем очевиднее в поэме представлен мотив принесения героини в жертву страстям соблазнителя, тем явственнее утрата героем не только личностных, но и индивидуальных качеств. Он полностью растворяется в процессе соблазнения. Описание эротических сцен с участием героини не локализует действие вокруг Эды, а словно высвечивает ситуацию безымянности гусара, актуализирует его своеобразное бытийное отсутствие в сюжете, превращение в сюжетную функцию, мундир и в итоге абстракцию, даже в маску. На это указывает ряд моментов, относящихся к истории текста. Прежде всего варианты, где сохранились следы стремления автора индивидуализировать персонаж, наделить его чувствами. Желание внести конкретику в описание внешнего облика героя («два черных локона», «ловкой стан»[1]) заканчивается в последней редакции тем, что вместо них остается финский пейзаж. Варианты «Эды» свидетельствуют об устойчивой тенденции к детализации образа героя. В сцене увлечения героини у него первоначально есть даже имя (Владимир), потом появляются слова-характеристики (предатель, лукавец)[2], но окончательным становится общее и безотносительное обращение «гусар», поступки которого определяет «хладное искусство». Если в вариантах это понятие еще восходит к пушкинской («Евгений Онегин») «науке» «страсти нежной», которой владеет герой (отсюда часто встречающийся в черновых набросках эпитет «хитрый»), то непосредственно в поэме уже «искусство» владеет гусаром. Его неопределенность и безымянность закрепляются в механике процесса, поглощающего, всасывающего в себя все индивидуальные качества. Следы эволюции героя от конкретного, вбирающего в себя весь объем духовно-нравственных состояний, которые в современной культуре связывались мотивом соблазнения, к безличностному, совершенно неожиданно открывающемуся в данном мотиве, можно увидеть в попытке решить финал поэмы в духе Н. М. Карамзина, где «лукавый соблазнитель неожидаемый летел»[3] к покинутой Эде. Однако его «умысел» разрушал безличный слой, почти первобытную материю, которые сопутствовали этому типу героя. Карамзинский финал был открыт для живых впечатлений и переживаний, в частности, мог провести параллель между историей Эды и рижским эпизодом из биографии К. Н. Батюшкова (Эмилия Мюгель).

Соблазнение Эды является своего рода катализатором развоплощения героя. Механичность и функциональность доходят до той степени ограниченности человеческого существа, при которой становятся един-

[1] *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. С. 439.
[2] Там же. С. 441.
[3] Там же. С. 447.

ственной характерной чертой. Образ героини оказывается двунаправленным, ее судьба открывает духовные пустоты в гусаре. Знаменательно, что данный поворот в традиционном сюжете зафиксирован в структурной особенности поэмы. Автор пересматривает шаблон «кладбищенского» финала жизни Эды. Появляется эпилог, разрушающий, на первый взгляд, внутреннее единство произведения. Сюжет соблазнения завершается панорамным изображением событий русско-шведской войны. Образ гусара – пространство, где стираются различия между кладбищенским и батальным началами. Развоплощенность позволяет ему отождествляться или с искусством соблазна, или с искусством войны. И то и другое как сфера его выражения, данная в значении «искусство», противоестественно и в этом смысле представляет собой сгусток греховности в человеческой природе. Сущность данного явления будет позднее выражена Е. А. Баратынским в стихотворении «Недоносок» и шире – в мотиве недовоплощенности. В эпилоге безымянный гусар рассеивается, трансформируется в панораму. Если он, как бесплотная сущность, беспрепятственно проникает из «кладбищенского» эпизода в героический, то событийность автора ограничена внутренней установкой: «Но не мне, / Певцу, не знающему славы, / Петь славу храбрых на войне»[1]. Поворот к теме войны, обозначенный через обращение к Д. В. Давыдову как к другому сознанию, осложняет художественное пространство внесюжетным ответвлением. Одновременно сюжет группируется вокруг авторского самоощущения, персонифицируется «вне славы», компенсируя недовоплощенность и в конечном счете выпадение из жизненного пространства безымянного гусара. Различие между автором и героем в «постыдности», присущей первому и отсутствующей у второго. Изображение в тяготении к пейзажу знаменует утрату персонажем внутренней глубины своего человеческого существа.

В 1828 году А. С. Пушкин и Е. А. Баратынский издали в книге «Две повести в стихах» поэмы «Граф Нулин» и «Бал». Мотивы, подвигнувшие А. С. Пушкина осуществить это издание, были разными[2]. В записках «О русской словесности» поэт написал: «“Граф Нулин” писан 13 и 14 декабря. Бывают странные сближения». Замечание многогранно. С одной стороны, оно находится в русле идей проекта альтернативной истории: «Перечитывая “Лукрецию”, довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что, если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию?.. Лукреция б не зарезалась. Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история были бы не те. Итак, республикою, консулами,

[1] *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. С. 181.

[2] *Фризман Л. Г.* Поэт и его книги. С. 536–541.

диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде». Поэт исходным замыслом называет: «Мысль пародировать историю и Шекспира»[1]. В литературоведении в поэме А. С. Пушкина видят «завоевание для поэзии новой сферы действительности», обусловленное творческой неудовлетворенностью «романтическими сюжетами и романтическими приемами изображения»[2]. Возвышенное, историческое, известное получает «бытовое освещение» и «глубоко иронически осмысляется»[3]. Однако есть один нюанс: исследователь, говоря о «жажде конкретности» как писательской стратегии, фламандском стиле картин из провинциальной усадебной жизни, рассматривает их в аспекте введения в художественное пространство материала, чуждого «романтической стилистике» описаний в «южных поэмах»[4]. Таким образом, речь идет о противопоставлении разных сторон действительности. А. С. Пушкин, наоборот, пишет о «сближении», открывая в явлении многомерность и разносторонность органической целостности. А. А. Григорьев определил творческую личность поэта как «ничего не исключающую»[5]. Сложная, многоуровневая природа художественного пространства становится откровением о простом. Оно высвечивается внутри хитросплетений истории и культуры. Как И. А. Крылов в одноименной басне в антиномии «листов» и «корней» видит «дерево», так и А. С. Пушкин воспринимает действительность в единстве ее горизонтального и вертикального строений. Во фрагменте поэмы, где поэт стремится подчеркнуть, что «Граф Нулин» – это «двойное пародирование – истории и Шекспира»[6], указывая на параллель Нулина, Наташи и Тарквиния, Лукреции: «К Лукреции Тарквиний новый / Отправился, на все готовый», неожиданно возникает еще и басенный подтекст события. Сквозь слои Тарквиния, Нулина проступает их естественный, житейский первоисточник – «лукавый кот». Он не только снижает образ, но и обнаруживает в его «широте» «глубину», первоначальную архаику. Именно она сохраняется в остатке, когда автор вводит еще одну точку зрения – потусторонний смех соседа: «Смеялся Лидин, их сосед, / Помещик двадцати трех лет». Она привносит в произведение мотив лицемерия, распространяющийся как на бытовую, так

[1] *Пушкин А. С.* Собрание сочинений : в 10 т. М., 1959–1962. Т. 6 : Статьи и заметки (1824–1836). 1962. С. 368.

[2] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. М., 1981. С. 81.

[3] Там же. С. 84.

[4] Там же. С. 83.

[5] *Григорьев А. А.* Сочинения : в 2 т. М., 1990. Т. 2 : Статьи. Письма. С. 57.

[6] *Фризман Л. Г.* Поэт и его книги. С. 539.

и на историко-культурную составляющую художественной ситуации, обнаруживая ее внутреннюю пустоту.

Концептуальная многослойность художественной архитектоники образа действительности в поэме А. С. Пушкина служит возможным объяснением появления «Бала» Е. А. Баратынского и «Графа Нулина» в одной книге. Жизненный материал, освобожденный от романтической предвзятости отношения к нему, обнаруживал в себе способность не к разделению и противопоставлению, а к сопряжению. Именно этой особенностью восприятия мира и человека обусловлено взаимное притяжение «усадебной» комедии и «светской» трагедии. Провинциальный анекдот, обнаружив комическую шаткость культурно-исторических скреп, явил трагедию нравственной несостоятельности человечества. В данном значении финал «Графа Нулина» становится своеобразным прологом «Бала». Описание светского «быта» несет на себе черты буквального сходства с портретом. Экспрессивное изображение содержания: «Обширный зал; с высоких хоров / Ревут смычки; толпа гостей; / Гул танца с гулом разговоров» – обрамляется натуралистическим описанием формы-рамы: «В роскошных перьях и цветах, / С улыбкой мертвой на устах, / Обыкновенной рамой бала, / Старушки светские сидят». Контраст предметного, вещественного и беспредметного создает ситуацию тождественности роскошного и смертного, их поглощения друг другом, из которого возникает образ метафизической пустоты. Свободное движение высокого и низкого, бытового и философского значений внутри фактов действительности – результат их смысловой избыточности и самодостаточности, которые являют себя в художественном пространстве.

В контексте поэмы Е. А. Баратынского пушкинская «мысль пародировать историю и Шекспира» открывается как естественное свойство реальности, ее полнота, которая, в свою очередь, оказывается фундаментальным началом художественной образности. Под «пародированием» здесь понимается способность искусства видеть явление с разных сторон, в том числе оттуда, куда не проникает взгляд автора. Так, например, линия «Наташа – Лукреция» именно с точки зрения отсутствующего «соседа» обозначает себя в образе великосветской княгини Нины в свойственной поэту апофатической традиции, т. е. через указание на то, чего в героине не видят ни она, ни общество: «Слыть Пенелопой трудно было, / Презренья к мнению полна, / Над добродетелию женской / Не насмехается ль она, / Как над ужимкой деревенской?» Однако наличие указанных качеств у Натальи Павловны оборачивается в финале «Графа Нулина» как раз «ужимкой деревенской». Если в экспозиции «рамой бала» становятся «старушки светские» «с улыбкой мертвой на устах», то в завершающей сцене уже смерть выступает «в блистательном на-

ряде, / В богатых перьях, жемчугах…» Она изображается автором в натуралистических подробностях, предельно кратких и емких: «На ней поспешный смерти ход; / Глаза стоят и в пене рот…» Однако ее не подобающее общественному мнению, словно подсмотренное изображение сменяют «билеты роковые». Скрупулезно скопированная символика передает «бренности людской / Трофеи, модой принятые». «Сухощавые Сатурны», «траурные урны», «кости мертвые крестом… / Под гробовыми головами» – стилизация, условность, допущенная в этом качестве в повседневное течение событий. Смерть включается в поток житейских подробностей и, проходя разные стадии ассимиляции («священство», «князь», «поэт»), растворяется в них: «Обильна слухами столица; / Молва какая-то была…» Содержание «Бала» обращено к стороне жизни, о которой сообщалось «шепотом», «злословием», «слухами», «молвой».

В «Предисловии к отдельному изданию поэмы "Наложница"» Е. А. Баратынский очертил группу сочинений, по отношению к которым «г-да журналисты позволяли себе столь неприличные обвинения, называя развратными произведениями: Руслана, Онегина, Цыган, Нулина, Эду, Бал». Их рассмотрение проходило под знаком вопроса: «…в чем, по их мнению, состоит нравственность или безнравственность литературных произведений»[1]. Для автора речь шла не об использовании в литературе того или иного материала, а о взаимодействии истинного и ложного не столько в этическом, сколько в эстетическом аспекте как проблемы архитектоники художественного образа. В ней выделяются «характеры смешанные» и «действия», которые «не смешаны, как характеры»[2]. Эти составляющие мотивированы состоянием «наружного беспорядка в видимом мире», который «есть мир испытаний, где большею частью добродетель страждет, а порок благоденствует»[3]. Явление описывается в развитии от отдельного к целому: «…самое полное описание предмета есть в то же время и самое верное. Можно сказать недостаточную правду. Есть истины относительные, которых отдельное выражение внушает ложное понятие»[4]. История княгини Нины начинается с парадоксального утверждения: «Злословье правду говорило». Констатируется то «разногласие» действительности, за которым стоят «самые обыкновенные события, самые мелкие подробности жизни», имеющие, как замечал И. В. Киреевский, в творчестве Е. А. Баратынского «характер значительности поэтической, ибо тесно связываются с са-

[1] *Боратынский Е. А.* Разума великолепный пир … С. 101–102.
[2] Там же. С. 103.
[3] Там же. С. 102.
[4] Там же. С. 106.

мыми решительными опытами души»[1]. В центре внимания поэта находится истина, которая, по его утверждению, может быть «извлеченною из общего, а не из частного»[2].

В поэме Е. А. Баратынского вообще нет пороков и добродетелей в том значении, в каком они служат для определения друг друга. Среда, повседневность светского образа жизни реконструируются в произведении именно потому, что в них преобразуется вся система нравственно-этических устоев в аспекте временности, подвижности, неустойчивости, являющих себя на фоне повторяемости форм и мотивов общественного поведения. Одновременно моменты жизни, взятые в своем движении и развитии, обнаруживали под внешним слоем отношение истинного и ложного, где первое было точкой отсчета, ядром, второе – случайностью. Истина не в добродетели, играющей «второстепенную роль в свете», а в изображении состояний и ситуаций, которые определяет «торжествующий порок»[3]. В этом значении и происходит отождествление «злословья» и «правды». У Е. А. Баратынского истина обнаруживает себя в типичном для поэта апофатическом значении – как «неистина». Все утверждения оказываются в конечном счете тем, чем они не являлись в начале. Магическая сила разврата, определяющая образ героини: «Страшись прелестницы опасной, / Не подходи, обведена / Волшебным очерком она», оборачивается уродливой маской смерти. «Следы мучительных страстей, / Следы печальных размышлений» Арсения становятся историей об «Олиньке». Характеристика, которую дает ее изображению героиня: «…жеманная девчонка / Со сладкой глупостью в глазах, / В кудрях мохнатых, как болонка, / С улыбкой сонной на устах!» – соседствует с мотивом «тяжелых сердцу откровений» героя. «Мрак души моей» оказывается литературной «памятью сердца» К. Н. Батюшкова. Арсений оформляет «страсти» как цитату. Его воспоминания – повторение, заимствование и одновременно осложнение портрета «пастушки несравненной»: «Ее мгновеньями иными / Еще я вижу пред собой / С очами темно-голубыми, / С темно-кудрявой головой». «Мрак души» являет себя буквально, затемняя светлые, почти солнечные черты «пастушки»: «очи голубые», «локоны златые». Бестелесность образа героини К. Н. Батюшкова привязывается к плоти, отягощается и опошляется ею. Воздушная линия «небрежно вьющихся власов» вытесняется «темно-кудрявой головой». В поэме Е. А. Баратынского правда искусства

[1] Европеец. Журнал И. В. Киреевского. 1832. С. 211.
[2] *Боратынский Е. А.* Разума великолепный пир … С. 102.
[3] Там же.

становится откровением о правде жизни, находя в исключительном герое посредственность. В ситуации отчуждения поэт открывает стихию обыденного и повседневного, круг мелочных психологических мотивировок и поведенческих установок. Она оказывается одним из многих событий в череде других, не обособляется, а вовлекается в жизненный поток («отодвигается в прошлое»[1]). Наблюдается стремление к освобождению художественного пространства от форм очевидного присутствия авторского начала в произведении. Чем глубже герои погружаются в подробности и детали своего существования, тем интенсивнее становится их самостоятельность и бытийность.

В диалектике высокого и низкого, обыденного и исключительного поэт открывает взаимодействие в человеке своего и чужого, индивидуального и общего. Эта внутренняя самостоятельность героев, «действие» в них, отличающее от инертности романтических персонажей, уже достигших своей исключительности, не были поняты современной тогда критикой. В полной мере непонимание отразилось в тезисе Н. А. Надеждина в отзыве об опубликованной отдельным изданием с авторским предисловием в 1831 году поэме «Наложница» («Цыганка»). Замечалось, что она «составлена кое-как из произвольного сцепления случаев»[2]. Ответ автора строился на утверждении самобытности героя: «…все следствие любви и характера Елецкого: он действует и создает обстоятельства»[3]. В этом ряду оказывается тенденция к трансформации любовной коллизии в творчестве поэта. Изменяется ее исключительная направленность в рамках конфликта отчуждения от мужского персонажа к женскому, которой определяется второстепенная функция чувства. В центре «Эды» и «Бала» находятся женские образы, которые, по природе отличаясь от автора, предполагают внутреннюю суверенность, вокруг которой выстраивается еще одна точка зрения на события. Она, в свою очередь, влияет на снижение роли и качеств героев-мужчин. В отношении «Цыганки» можно говорить о выравнивании, равнозначности главных действующих лиц – Сары и Елецкого. «Двугеройность романтической поэмы»[4] свидетельствует прежде всего о художественной равноценности явлений, когда ни мировоззренческие, ни социальные аспекты не определяют действие по существу, а оказываются деталями, из которых складывается картина действительности.

[1] *Манн Ю. В.* История русской литературы первой трети XIX века. С. 189.
[2] *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. С. 639.
[3] Европеец. Журнал И. В. Киреевского. 1832. С. 248.
[4] *Манн Ю. В.* История русской литературы первой трети XIX века. С. 183.

Одним из важных пунктов в «Антикритике» Е. А. Баратынского было продолжение спора о вопросе «В чем состоит нравственность литературных произведений?»[1], начатого еще в «Предисловии к отдельному изданию…». Речь шла о названии произведения – «Наложница». Автора удивляет, что слово, смыслом которого «светская утонченность не оскорбляется», вызвало столько нареканий как «имя поэмы», тогда как непосредственно «Наложница» была в результате объявлена критиком, по словам автора «Антикритики», «совершенно невинной»[2], так как «она безвредна, потому что ничтожна»[3]. Связь «имени» и характеристики содержания концептуальна и указывает на кризис романтизма. Он превращался из антинормативного искусства в свою противоположность, лишенную в этом качестве способности к развитию. Понятие «наложница» в контексте экзотических нравов восточных гаремов было вполне допустимо в аспекте исключительности ситуации, растворяющей в себе персонажей. Е. А. Баратынский, вводя его в житейскую повседневность, насыщенную подробностями легко узнаваемого быта, укрупнял именно образ героини, фокусировал внимание на нем. Разрушался принцип оппозиций, когда одно явление определялось за счет другого. Теперь они наделялись внутренней самодостаточностью и самобытностью. Равнозначность художественного статуса образа Сары, лишенной мировоззренческого, идеологического, социального, нравственного ореола, образу Елецкого в полной мере не осознавалась автором. Ошибку своего героя он видит в уповании «найти счастье в неровном союзе». Трагический финал предопределен неравенством, с помощью которого опознаются события и люди: «Унизившись до товарищества с невежеством, он, так или иначе, все был бы его жертвою»[4]. В данном аспекте художественное видение выходит за рамки сознания писателя. Понимание исходного бытийного равенства людей, «вычитающего» из их природы наносное, поверхностное, сакральной, сокровенной сущности человека, определяемой апофатически как «бедность» или «ничто», придет уже к А. С. Пушкину. Именно выступление героини в поэме в своем глубинном существе, допускающее ошибки, заблуждения, соблазны, пороки, невежество, суеверия, вызвали неприятие у современной литературной критики.

К началу 1830-х годов отношение Е. А. Баратынского к романтическому восприятию действительности становится двойственным. Его

[1] Европеец. Журнал И. В. Киреевского. 1832. С. 237.
[2] Там же. С. 236.
[3] Там же. С. 244.
[4] Там же. С. 247.

кризис поэт видит в подражательности и догматичности. Первое порождает декадентские формы художественного мышления как следствие гипертрофированности индивидуального начала, граничащего с проявлениями измененного сознания. В посвящении «Богдановичу» «новейшие поэты», подражатели В. А. Жуковского, подменяют творчество имитацией определенных состояний: «У всех унынием оделося чело, / Душа увянула и сердце отцвело». В стихотворении «Подражателям» (1830) отрыв «таинства страданья» от «напряженного мечтанья» порождает «плач», «жеманное вытье». Впоследствии поэт, отличая музу Н. М. Языкова от современного состояния поэзии, дает последней резкую характеристику: «Как его муза превосходит все наши бедные и хилые! У наших – истерика, а у ней настоящее вдохновение»[1]. Д. И. Давыдов в письмах к братьям Языковым упоминает еще более жесткое высказывание Е. А. Баратынского: «…но когда гнилая наша поэзия будет еще гнилее и будет пахнуть мертвечиной…»[2] В повести «Перстень» (1831) декадентские черты опрощают романтическую часть сюжета. Она не объясняется фактами реальности: болезнью, злой шуткой, а является ими, оттеняясь ясной простотой и внутренней объемностью образов. История Опальского выступает в своем прямом значении. Она мотивирована его несчастьем: «…был слаб головой». Мистика становится питательной почвой болезни: «…разговор о таинствах природы, сочинения Эккартсгаузена навели Опальского на предмет его помешательства»[3]. Концепцией образа героя продиктована сближающая с прозой А. С. Пушкина гармония смысла и изысканной лаконичности, прозрачности стиля. Краткость, понятность, простота описания Дубровина в экспозиции складывается из деталей его жизни и повседневных забот. Конкретика не самоцель, она внутренне связана с природой персонажа, обнаруживает круг его размышлений, переживаний и состояний. Этот материал не рамочное повествование, он включает фантастическую историю Антонио в повседневность. Вставной текст оказывается в ряду других событий, посредством которых являет себя сознание героя. Обнаруживая в рукописи нарушение естественной целостности бытия, он делает предположение: «Это перевод какой-нибудь из этих модных повестей, в которых чепуху выдают за гениальное своенравие»[4], отождествляю-

[1] *Боратынский Е. А.* Разума великолепный пир … С. 135.

[2] Русская старина : ежемесяч. ист. изд. / ред. М. И. Семевский. СПб., 1884. Т. 41, кн. 3. С. 145.

[3] Европеец. Журнал И. В. Киреевского. 1832. С. 138.

[4] Там же. С. 136.

щее направленность современной литературы с реальной природой записок как бреда сумасшедшего. При этом поэт не отделяет себя от собирательного образа «нашей поэзии».

Критика романтизма как догмы первоначально связана с индивидуалистическим посылом, присущим данной литературно-эстетической концепции, не подражать существующим художественным образцам. Е. А. Баратынский, впечатленный поэмой «Чернец», замечает, что, создавая «Эду», он «увлекся немного тщеславием; мне не хотелось идти избитой дорогой, я не хотел подражать ни Байрону, ни Пушкину». Импульс быть оригинальным привел к внешнему, механическому соединению содержания («прозаические подробности») с формой («рифмованная проза»)[1]. В отличие от суждений, высказанных в письме к поэту И. И. Козлову (1825), в «Предисловии к первому изданию поэмы "Эда"» автор мотивирует желание «идти новою собственною дорогою» художественными достоинствами «южных поэм» А. С. Пушкина. Они не позволяют «вступить в состязание»[2]. В свою очередь, А. С. Пушкина поэмы подводят к черте, за которой открывается «даль свободная романа».

В романтизме Е. А. Баратынский начинает видеть состояние, когда автор останавливается в развитии или теряет чувство движения времени, полностью растворяясь в нем. Отзыв о «Евгении Онегине»: «…но большее число его не понимает. Ищут романтической завязки, ищут обыкновенного и, разумеется, его не находят. Высокая поэтическая простота твоего создания кажется им бедностью вымысла, они не замечают, что старая и новая Россия, жизнь во всех ее изменениях, проходит перед их глазами…» – основан на идее творческой личности: «Поэт развивается». В данном контексте к романтизму относится то, что писатели создают «в первых, незрелых своих опытах» и что должно перерасти в пишущееся «с большою обдуманностью, с большим глубокомыслием»[3]. К творческим константам – вдохновение, одаренность – добавляется истина. Это коррелят гармонизации, взаимного соответствия друг другу временного и вечного в эстетических категориях. Творческое развитие – это не только факт художественной эволюции, а важное свойство поэзии как таковой, свидетельствующее о ее жизненности, несущей в образах своего настоящего свернутые моменты будущего. Если А. С. Пушкин для Е. А. Баратынского – пример того, как поэт судит о явлениях не с точки зрения ограниченности отдельного созна-

[1] *Боратынский Е. А.* Разума великолепный пир … С. 66.
[2] Там же. С. 78.
[3] Там же. С. 90.

ния, отождествляющего себя с современностью, эпохой, а с позиции поэзии, творчества, погруженных в непрерывность бытия, то произведения Н. М. Языкова – образец слияния жизни и искусства. Неслучайно творениям Н. М. Языкова Баратынский дает «возрастное» определение «музы молодой» («Н. М. Языкову» (1831)), «Камена молодая» («Бывало, свет позабывая…» (1832)). Оно устойчиво повторяется в двух посланиях к поэту. Под «возрастом» понимается развитие, движение к полноте художественных возможностей. «Лирическая младость» в «лирических грехах» объясняется не столько юностью как периодом жизни, сколько творческой силой, ищущей выхода в способах воплощения. «Студенческие элегии» Н. М. Языкова Е. А. Баратынский воспринимает в аспекте самостоятельного бытия творчества, когда оно из акта выражения являет себя в процессе воплощения. На первый план выходит пластическая сторона искусства: «Приходит все своим чредом; / Послушный голосу природы, / Предупредить не должен годы / Ты педантическим пером» («Н. М. Языкову»). «Избрать другую дорогу» мотивировано последовательностью и поступательностью внутреннего развития: «С возмужалостью поэта должна мужать и его поэзия, без этого не будет истины и настоящего вдохновения»[1]. Романтическая коллизия любовника (поэта) и менады (музы): «Лишь для любовника она / Наряд менады надевает» – изменяет узнаваемую символику «эротической» традиции элегий К. Н. Батюшкова в поток событий («взросления» и «переодевания»). Этот процесс оказывается творческим актом. Е. А. Баратынский предлагает адресату послания, как скульптору, освободить «Камену» от всего лишнего и явить ее истинный облик: «Яви ж, яви ее скорей, / Певец, в достойном блеске миру…»

Творчество ***Н. М. Языкова*** (1803–1846) показательно. В нем в полной мере заявила о себе кризисная тенденция в романтизме. Литературную деятельность поэта сопровождало ожидание прорыва, эволюции, качественного изменения. «С появлением первых стихов его всем послышалась новая лира»[2], – писал Н. В. Гоголь. Несмотря на достижения, современники считали, что Н. М. Языков не раскрыл всех возможностей своего дарования. О «порывах» творческой молодости поэта, Н. В. Гоголь замечал, что «хмель перешел меру»[3]. В отзыве он ориентировался на реакцию А. С. Пушкина на сборник стихов Н. М. Языкова 1833 года: «Зачем он назвал их: “Стихотворения Языкова”! Их бы следовало назвать

[1] *Боратынский Е. А.* Разума великолепный пир … С. 134.
[2] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. С. 338.
[3] Там же. С. 340.

просто: “хмель”! Человек с обыкновенными силами ничего не сделает подобного; тут потребно буйство сил»[1]. В судьбе Н. М. Языкова как поэта романтические мотивы порыва чувств, избыточности сил, пиршественных состояний, буйства страстей стали реакцией на норму поведения, в том числе литературного. Лирический герой словно открывает мир заново, переживая восторг от ощущения бытия, простых его проявлений, действий и поступков (сцена купания в стихотворении «Тригорское»). Однако точно так же предельно обостренно, даже обреченно присутствует видение деформации фундаментальных основ реальности. В поэзии Н. М. Языкова представление о духовной свободе каждого мгновения сопутствует осознанию силы ограничения и несовершенства, утраты первоначальной целостности и полноты.

В творчестве Н. М. Языкова неслучайно видели линию в русской поэзии, которая шла от наследия Г. Р. Державина. Их связывала острота переживания «переходности», только не времени, эпохи, а существа человека, как бы зависающего между крайностями своего бытия. Н. В. Гоголь отмечал в биографии поэта «хмель юности» и «пошлость болезненной жизни», которую «изобразишь так, что содрогнется человек от проснувшихся железных сил своих и возблагодарит Бога за недуг, давший ему это почувствовать». Как у Г. Р. Державина в оде «Бог» от «ничто» начинается восхождение к Божественному сыновству, так и в поэзии Н. М. Языкова антиномии указывают не на разрыв, противопоставление, а на единство. Оно определяется изначальной избыточностью творения, его духовной первоосновой, не укладывающейся в нормы и правила, не подчиняющейся закономерностям. На данном уровне Г. Р. Державин на место разума ставил вдохновение. Н. В. Гоголь применял к поэзии Н. М. Языкова понятия «дифирамба и гимна» как антитезы «элегий и антологических стихотворений», отличая законченное от несложившегося, рождающегося. Он писал: «…предмет у него только тогда жив, когда он или движется, или звучит, или сияет, а не тогда, когда пребывает в покое»[2]. Н. М. Языков воспринимает явление как таковое, а не рефлексирует. Возникает лирическая ситуация выхода из индивидуального сознания, которое выступает в качестве промежуточного состояния человека, своей ограниченностью противопоставленного великолепию и величию бытия.

Если А. С. Пушкин отражает реальность с точки зрения личностного начала, то в творчестве Н. М. Языкова созерцание проявлений дей-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. С. 339.

[2] Там же. С. 341.

ствительности обостряет ощущение индивидуальной замкнутости. Личностное в стихах поэта – отрицание индивидуального. Это ведет к тому, что в его лирике сложившийся поэтический канон стремится перерасти себя же. Романтический конфликт отчуждения, бегства перенаправляется на индивидуальное существование. «Студенческий» этап творчества, «раздолье Вакха и свободы» («Воспоминание» (1824)), безудержная попытка раздвинуть до бесконечности внешние ограничения несут в себе «далевой» образ перерождения творчества, художественную ситуацию ломки, изменения. Первоначально это двойное отрицание мыслится поэтом в рамках тематического перехода от индивидуального к гражданскому, выступающему в виде сентиментально-оссианской традиции. «Поклонник суеты», ищущий «счастия во мраке заблуждений», приветствует «роскошный пир восторгам и мечтам», когда, «очистив юный ум в горниле просвещенья, / Я стану петь дела воинственных славян, / И яркие лучи святого вдохновенья / Прорежут древности туман» («В. М. Княжевичу» (1823)).

К середине 1820-х годов в творчестве Н. М. Языкова идеализированный образ Дерпта («Ливонских Афин»), где обитает «мыслящий студент» («К халату» (1823)), наполняется бытовыми подробностями, овеществляется, становясь местом, «где любят в долг, дарят не даром» («Н. Д. Киселеву» («Скажи, как жить…») (1824)). Это не столько разочарование, сколько осознание предела индивидуальной свободы. Мотивы любви и вина сводятся к «бумажной» подоплеке: «Когда у Господа финансов / Я умилительно прошу / И ни студенческих романсов, / Ни важных песен не пишу» («А. С. Дириной» («Когда в моем уединенье…») (1824)). «Сии минуты роковые» сопровождают «кармана радости былые». Концепт «мечты» претерпевает метаморфозу: «По Дерпту целому летают / Искать бумажного добра». Однако в стихах Н. М. Языкова высокое не снижается, а сокращает дистанцию с повседневным в рамках индивидуального бытия, что проявляется в вещности, конкретности, материальности образов. Мотивы свободы и тирании обнаруживают себя в виде бытовых реалий – халата («К халату») и ливреи («Н. Д. Киселеву» («В стране, где я забыл мирские наслажденья…») (1823)). «Далевой» творческой установке: «Покинув край непросвещенный, / Душой высокое любя…» – предшествует эмпирическая составляющая вдохновения, которая лишь подчеркивается экзальтацией: «Целуй меня, моя Лилета, / Целуй, целуй! / Опять с тобой / Восторги вольного поэта» («Родина» («Краса полуночной природы…») (1825)). Поэзия – метаморфоза переодевания, смена одежд. Конкретное и идеальное не оказываются на разных полюсах лирическо-

го переживания, а вступают в диалогические отношения. Вольнолюбие «дерптского» отрезка творчества, отступая в прошлое как возрастное, располагается между «молодечеством стихов» и воспоминанием-размышлением: «Моя беспечная весна / Промчалась. / Чувствую и знаю, / Не целомудренна она / Была – и радостно встречаю / Мои другие времена» («А. П. Елагиной» («Таков я был в минувши лета…») (1832)). «Другие времена» – то, что позволяет увидеть в искусстве «гармоническую ложь»: «Раздумья лени или скуки, / Пустую смесь обычных снов / Он рядит в сладостные звуки, В музыку мыслей и стихов» («Поэт» («Раздумье рабствует поэту») (1831)). Однако в гармонии заключено предвидение. «Вот это пестрое собранье / Моих рифмованных проказ» («А. Н. Вульфу» («Прошли младые наши годы…») (1833)) подспудно обращено непосредственно на себя как отрицание: «Предвижу царство пустоты / И прозаические годы…» («Извиненье» (1825)). Ситуация прощания и ожидания: «Прощай, поэзия святая, / И здравствуй, рабства тишина!» – одновременно и статична, как «наши времена», и динамична. Движение от поэзии к прозе – этап жизни, переход от молодости к зрелости.

Состоянию взросления в творчестве Н. М. Языкова сопутствует устойчивый лейтмотив выхода «на православную дорогу»: «П. А. Осиповой» («Благодарю вас за цветы…») (1827), «А. Н. Вульфу» («Прошли младые наши годы…»). И если в первом случае речь идет о конкретном событии – возвращении из Дерпта на родину, то в послании к А. Н. Вульфу – о внутренних изменениях, когда «мил мне Божий свет!» и «Мой гений благородный» («Н. Д. Киселеву» («В стране, где я забыл мирские наслажденья…»)) проходят путь от знания: «Научится богов высоким языком / Презрительно шутить над знатью и царем» – к прозрению, переживанию бренной, физиологической природы источника стихосложения: «Речь его струится / Безмятежно весела, / А в руке еще таится / Жребий бренного стекла!» («Кубок» (1831)). Концепт «вино», в рамках которого реализуется столь важное для «студенческого» периода жизни Н. М. Языкова представление об избыточности-свободе творчества, эмансипируется от индивидуального начала, превращаясь в самостоятельную субстанцию-«влагу». Сопутствующая ей прикладная функция: «Услаждающая влага / Оживит тебя всего» – трансформируется в самобытную творящую стихию: «Много силы чародейской / В этой влаге золотой» («Кубок»). Она подчиняет себе человека и подменяет его собой. Если в первом случае «влага» определяется через отношение к «тебя», то во втором – утверждается в своих признаках и качестве. Этим переходом обозначена бренная, материальная природа вдохновения, ко-

торую подчеркивает экзальтация: «Горделивый и свободный, / Чудно пьянствует поэт! / Кубок взял: душе угодны / Этот образ, этот цвет».

Подспудно Н. М. Языков приходит к переосмыслению ключевых позиций романтической концепции мира – гения и творения. Вспоминая «свою поэзию во хмеле» («А. С. Пушкину» («О ты, чья дружба…») (1826)), «разгульну лиру» («А. Н. Вульфу» («Прошли младые наши годы…»)), поэт принципиально сближает действия «пил» и «пел»: «И пил да пел… я долго пил» («Ау» (1831)) – под знаком «Не сотворит себе кумира!». В данном контексте пиршественные мотивы в его творчестве приводят к религиозному первоисточнику, деформированному светской культурой. Раскаяние не только заявляется, но и приводит к перестройке художественной образности, кристаллизации индивидуального начала в личность, к разорванной, рассеянной многообразности и разнородности чувственных проявлений в духовное единство. Формирование нового качества лирического героя ознаменовано переосмыслением образов «пир», «чаша», «пьянство». Переход к личностному началу очищал их от однозначности, привнесенной индивидуальным пониманием свободы, замкнутой в «вещественной и блудной многострастности»[1]. Поэт не проникает «вовнутрь священных символов»[2], используя ситуацию опьянения «в низком смысле» и «сопутствующее пьянству умоисступление» для апофатического выражения превосходства Божия, «соответственно которому возвышается над мышлением Сущий выше мышления, выше разумения и выше самого бытия»[3]. Он переживает свой индивидуальный жизненный опыт и его художественное преломление через обращенное к страстной стороне своей душевной деятельности отрицание, посредством которого воплощается «бесстрастная часть души»[4]. Это то неизреченное и невидимое в человеческом существе, которое не противопоставлено индивидуальному как низшему, а открывает в нем способность к воплощению невыразимого.

В указанном аспекте характерна архитектоника художественного пространства стихотворения «Ау», построенного на принципе оклика и отзвука, ситуации звучания и вслушивания. Развернутые перечисления, множественность тем и мотивов поэтического прошлого: «Еще в те дни, как пел я радость / И жизни праздничную сладость» – и настоящего: «Вот небеса мои родные! / Здесь наша матушка-Россия…» – возни-

[1] *Дионисий Ареопагит.* О церковной иерархии. Послания. СПб., 2001. С. 255.
[2] Там же. С. 263.
[3] Там же. С. 271.
[4] Там же. С. 259.

кают внутри оклика-обращения: «Голубоокая, младая, / Мой чернобровый ангел рая», тяготеющего, в свою очередь, к неделимому голосовому единству «Ау». Оно как бы заключает в себе многословность и многообразность предшествующего творческого опыта, который в этом качестве открывается в виде отпечатка, следа, знака действительных смыслов и значений. Автор возвращается к звучанию как первоэлементу, сохранившемуся под наслоениями ложных представлений. Из отношения первоначального и ложного рождается призыв: «…ищите русских слов», который по своей структуре и смысловой направленности предвосхищает тираду героя Ф. М. Достоевского князя Мышкина: «…откройте русскому человеку русский Свет…»[1] Звуковая, звучащая составляющая творчества – сквозной мотив стихотворения. Первоначально автор наблюдает, как изменяются характеристики звучания, знаменующего собой базовые положения культуры: «весть благую» и «не сотворит себе кумира». Громогласность, «голосистость» стихов, «звонких звоном веча», оглушается полным отождествлением «пел» с «пил», звука с материей, которое сопровождает преобразование множественного в неразличимое и одновременно в искреннее единство: «…все: бодрость чувств и сил, / Ученье, дружбу, вольность нашу, / Гульбу, шум, праздность, лень – я слил / В одну торжественную чашу». Определение творчества по «веществу» (кумиротворение) сменяется указанием на его функцию, обнаруживающую динамическую природу звучания в переходе внешнего, развернутого во внутреннее, сжатое, формы в содержание, вестника в весть: «Поэта вестник расторопный, / Мой бойкий ямб четверостопный, / Мой говорливый скороход: / Тебе он скажет весть благую». Энергия движения внешнего во внутреннее оформляется как проблема творчества и складывается в оппозицию тем «великолепья старины» и «мимоходящей новизны», которая перерастает в мотив «жизни новой». Горизонтальное (историческое и географическое) измерение старого и нового, Запада (Дерпта) и Востока (Москва) сменяется вертикальным (судьба), где в верхних слоях оказывается «полет желаний», в нижних – «свобода сердца». В результате «жизнь новая» оказывается переходом от индивидуального рассеяния к сжатию, сосредоточенности личностного начала. В художественном значении данное изменение ознаменовано перестройкой архитектоники образа, где выразительное и отдельное (цвет) сменяет отсутствие красок и звуков. Состояния не фиксируются на эмоциональном, эмпирическом индивидуальном уровне, а проходят через безличную среду образа действия («ясно, тихо»), внутри которой

[1] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений … Т. 8. 1973. С. 453.

складывается новое, личностное качество человеческого существа: «Как много мне судьба дала! / Денницей ярко-пурпуровой / Как ясно, тихо жизни новой / Она восток мне убрала». Смещение к «много» и «восток», определяющим личность, возникает как пропуск, апофатическое отрицание первого члена антиномии – «мало» и «запад», в координатах которых располагается индивид. Это движение из известного (прошлое) в неизвестность (грядущее). В дальнейшем в контексте русской литературы будущее человека и человечества окажутся диаметрально противоположными величинами. Если человек подспудно ориентирован на неизвестность своей сущностной полноты, то человечество как совокупность индивидуальностей, стремясь к известности, действует в направлении, которое обозначил герой Ф. М. Достоевского: «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил»[1].

Финал «Ау» парадоксален. Автор возвращается от гражданской тематики к любовной лирике. Однако внутри этого поворота кардинально изменяются основы творчества. Если в экспозиции жизнь включается в «пел» как предмет изображения, то восклицание «Пестро, неправильно я жил» вбирает в себя «пел», низводя его в конечном итоге до «пил». Индивидуалистический произвол в искусстве над строем мироздания – отражение внутреннего мира поэта. Характеристики «пестро» и «неправильно» сопутствуют состоянию отторжения от бытия, которое приводит к мольбе автора: «Моли судьбу, да всеблагая / Не отнимает у меня: / Ни одиночества дневного, / Ни одиночества ночного, / Ни дум деятельного дня, / Ни тихих снов ленивой ночи». Антитезой пестроты становится однообразие внутренней доминанты, подчиненной открытому и при этом замкнутому в повторяющемся понятии «одиночество» ритму смены дня и ночи как самой узнаваемой черте бытийной архитектоники, которому вторит чередование состояний героя – «дум» и «снов». В мольбе миропорядок выступает в виде программы творчества, внутри которой автор заявляет о себе «скромной песнею любви». Он не отклоняется от штампов «эротической» образности, скрупулезно повторяя элегический канон. Однако именно «каноничность» необычна, в своей несамостоятельности выступая в качестве «скромного» покрова, скрывающего действительное содержание. Оно проявляется не в образах, понятиях, словах, а в звуках: «Мечта любовью раскипится, / И в звуки выльется она!» – приобщая к бытию, от которого отпал лирический герой. Звучание остается от слов и их значений. Ознаменованная им невыразимость подлинных переживаний создает ситуацию

[1] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений … Т. 14. 1976. С. 100.

«плетения словес», когда сравнение отзывается в действии, инобытие – в повседневности: «И будут звуки те прекрасны, / И будет сладость их нежна, / Как сон пленительный и ясный, / Тебя поднявший с ложа сна».

Одним из важных моментов программы, сформулированной в «Ау», является ситуация погружения в бытие, восприятие его без посредничества индивидуального сознания. Поиск того, что связывает, а не разделяет человека и мир, можно увидеть уже в стихотворении «Тригорское» (1826). Вступление складывается из нескольких самостоятельных тематических ответвлений: гражданственного («В стране, где вольные живали / Сыны воинственных славян…»), пейзажного («…где Сороть голубая…»), поэта и поэзии («Приют свободного поэта»), воспоминания («Воспоминание живое / И ныне радует меня»). Организующим эту полифонию началом становится выделяющееся из описания природы ее бытие как «реки» и «горы», образующие центры связи: «Свои изгибы расстилая…» – и притяжения: «Гора трихолмная стоит». Они выступают точками отсчета течения времени, описывающего в основной части произведения суточный круг вечно повторяющей себя природы, внутри которого образуются сцены-сгустки неповторимого бытия лирического героя. Действие делится на утро, полдень с отдельной сценой купания, вечер, который становится продолжением «свободных, дружеских бесед, / Когда за пенистою чашей / С поэтом говорит поэт», ночь с изображением грозы и утро нового дня.

Типу лирической ситуации, описанной в «Тригорском», предшествует изображение повседневного досуга в стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» (1807) Г. Р. Державина. Однако у предшественника Н. М. Языкова естественное течение жизни сознательно организуется оппозициями «текущее – вечное», «личное – государственное», которые примиряются в образе автора, возвышающемся над событиями. В «Тригорском» центр картины – «…в царственном покое, / Великое светило дня…» Это точка зрения на мир и человека, воспринимающая их в равновесии, сущностной равнозначности, в которую включается и индивидуальное начало. Кульминация приходится на полуденное солнцестояние, когда «солнце без лучей / Стоит и рдеет в бездне пара». Видение достигает вселенской полноты, проникая во все уголки живой и неживой природы, следующие друг за другом в перечислении как одно целое: «Тяжелый воздух полон жара; / Вода чуть движется; над ней / Склонилась темными ветвями / Дерев безжизненная тень; / На поле жатвы, меж скирдами / Невольная почиет лень, / И кони спутанные бродят, / И псы валяются, молчат / Село и холмы; душен сад, / И птицы песен не заводят…» Одушевленные явления находятся в состоянии неодушевленных («…псы валяются»), кото-

рые, в свою очередь, наделяются способностью молчать («…молчат / Село и холмы…»). Апофеозом родства человека и природы становится сцена купания. Однако выступающая на первый план эмоциональность выделяет ее из картины всемирного покоя и созерцательности, где первичный чувственный посыл («…когда один, восторга полный») затухает, переходя в полноту внутреннего видения. Оно задано точкой зрения «горы прибережной с высот», приближенной эпитетом к земле, а по природе, обращенной на «неба свод». Лирический герой попадает в поле притяжения гармонии равнозначности, открывающейся в действительности, и растворяется в потоке направленных на нее определений. В сцене же купания его чувства выходят на первый план. Создается ситуация олицетворения стихии: «Как сладострастна, как нежна / Меня обнявшая прохлада». Краткое погружение в бытие, самозабвение оборачивается экзальтацией чувств, возвращающих к бренности своего существа. Описание «дружеских бесед», следующих за этим эпизодом, накладывает неизгладимый отпечаток на изображение вечера и грозы. Эпическая созерцательность осложняется мотивом утраты, нарушающим бытийную полноту смены дня и ночи: «Вот за далекими горами / Скрывается прекрасный день». В нее проникают мысли об изменчивости, временности индивидуального существования: «Придут ли дни? Увижу ль снова / Твои холмы, твои поля…» День выпадает из течения жизни, ему приписываются отношения свободы и несвободы, он замыкается в себе, смещаясь из реальности в «потерянные годы», исход из которых тоже подсказан романтическим сознанием. Это бегство, отчуждение, данное в противопоставлении «священных памятников Пскова» и «мира хладной суеты». Однако «узнику младому», на котором лежит «груз цепей», сопутствует расщепление на атомы природы индивидуального сознания. Романтический состав мотива сердца, «надежды и мечты», превращающий его в ограниченную, внутренне неделимую «субстанцию», являет себя в качестве «страстей», где «слабеют силы бытия». Индивидуальное из ценности, трансплантируемой в другую реальность: «В прекрасный мир, в сады природы / Себя, свободного, укрыть», превращается в состояние «и вдруг и гордо позабыть», негативно направленное непосредственно на себя. В этом значении вокруг него складывается ситуация вслушивания, вычленения «в шуме нестерпимом» страстной стороны человеческого существа «силы бытия». Сформированный отчуждением от этой силы лирический герой видит себя через приобщение к ней.

В творчестве Н. М. Языкова понятие «бытие» максимально приближено к судьбоносным, но жизненным обстоятельствам. Он, в отличие от Е. А. Баратынского, для которого актуально словосочетание «пусты-

ня бытия», сопрягает его с ситуацией выбора, вставшего перед поэтом к середине 1820-х годов. Связывая бытие со скукой и темнотой, он видит в нем необозримую, но тем не менее конкретную пространственную категорию: «Я выбрал лучшую дорогу / На скучной степи бытия» («Слава Богу» (1824)); «Мне скучно в поле бытия» («К А. А. Воейковой» («Забуду ль вас…») (1825)); «…что буду я / На темном поле бытия» («А. С. Пушкину» («Не вовсе чуя Бога света…») (1825)). Бытие для него явлено, а затем становится явленностью, данной в своих феноменах. Индивидуалистическое переживание себя и действительности, на которое накладывается дерптский опыт студенческой свободы, изменяется в состояние нахождения вне сущностных начал жизни. Его преодоление формирует лирическую ситуацию выхода «на православную дорогу», возвращения на Русь и в Россию. Движение от «священных памятников» к Сороти, от рукотворной истории к нерукотворному творению протекает под знаком слияния с миром как выхода из собственной замкнутости и ограниченности. Ситуация возвращения акцентирована на мотиве соединения, через который бытие в аспекте пронизывающей его «силы», связывающей и притягивающей, а в конечном счете и являющей, подводится к архитектонике человеческого существа. Наоборот, вне ее действия наблюдается состояние распада, разъединения. К середине 1820-х годов для Н. М. Языкова становится важной пушкинская тема, в которой выделяется мотив союза двух поэтов как превращения «ты да я» в «мы»: «Постановили своенравно / Наш поэтический союз» («А. С. Пушкину» («О ты, чья дружба мне дороже»)). Здесь на первый план выходит представление не о сотворчестве, а о «союзности» («соборности») как новом качестве творческой индивидуальности, которое Н. М. Языков увидел в А. С. Пушкине. Высказывание: «…спеша в Тригорское, один – / Вольтер, и Гете, и Расин – / Являлся Пушкин знаменитый…» («П. А. Осиповой» («Благодарю вас за цветы…»)) – предвосхищает понятие «всемирная отзывчивость» Ф. М. Достоевского, которое в контексте тяготения Н. М. Языкова к бытийности открывается с точки зрения не своего предмета, а признака, всемирности как искомой полноты человека.

В творчестве поэт начинает сосредоточиваться на самобытности феноменов жизни и природы, открывая в них равновесие строя бытия, утраченное в сознании и существовании людей. Явление диктует свой ракурс видения: не в мгновенности, фрагментарности, исключительности переживания и впечатления, а в течении, продолжении, развитии, где крайности оказываются частями целого. В стихотворении «Конь» (1831) антиномии свободы и несвободы, воли и неволи образуют дихотомическое единство в рамках диахронического цикла. Он складыва-

ется из периодов наблюдения и размышления, которые одновременно оказываются различными уровнями восприятия и стадиями развития явления. Коллизия перехода органического буйства сил, естественного, стихийного в рукотворное, ограниченное, упорядоченное обнаруживает себя как временные интервалы настоящего и будущего, которые в рамках самоощущения автора принимают вид возрастных категорий юности и зрелости. Жизненный феномен открывается с точки зрения своего внутреннего ритма, содержательно актуализирующего стиховую форму произведения, где ситуация воли и неволи выступает в качестве чередования неакцентированного и акцентированного, нечетного и четного, соответствующего хореическому размеру. На уровне строфического распределения материала прослеживается тенденция к движению от развернутых, максимально свободных периодов к их внутреннему свертыванию и сжатию. Причем это происходит на фоне абсолютной соразмерности частей произведения, обозначенных ситуациями наблюдения и размышления, как с точки зрения их строения, так и в количественном отношении. Каждая из них делится на две строфы, первая из которых состоит из трех четверостиший, вторая – из двух трехстиший. Стихотворение по структуре представляет собой повторяющееся движение от строфы в 12 строк к шестистишию, различающееся внутренним открытым: «Он широким перепрыгом / Через них – и был таков!» – и внешним закрытым: «Стройно-верными шагами / Ты пойдешь под седоком» – финалами. Момент несвободы, подчинения не рождает смысловой диссонанс с мироощущением автора, а включается в гармоническую совокупность взаимодействующих друг с другом формального и содержательного уровней произведения. Данное положение пересекается с размышлениями Н. М. Языкова о своей творческой судьбе, со снисходительным и критическим отношением к поэзии «во хмеле», ее «студенческому звуку». Из возрастной «свободы стихового “поведения” автора»[1] вырастает представление о бытийной свободе, вдохновенной откровенности, стихийной непреднамеренности стиховой речи, обусловленное новым содержанием, устремленным «к бессмертной области светил» («Поэт» («Искать ли славного венца…») (1825)).

В последних произведениях Н. М. Языкова, в частности знаменитом «Землетрясении» (1844), творчество сближается с религиозным служением и духовным состоянием. Сюжетно произведение восходит к событию, отмечаемому Церковью 8 ноября, когда в Константинопо-

[1] *Карпов И. П.* Судьба Николая Языкова // Сочинения / Н. М. Языков. Л., 1982. С. 3–20.

ле произошло разрушительное землетрясение. В религиозном сюжете Н. М. Языков видит свободное соединение конкретного, исторического материала и его символической проекции. Природное явление, разворачиваясь «в годину страха / И колебания земли», связывает физическое, естественное и нравственное, духовное состояния в единое целое. Центром, камертоном совпадения природы и человека становится ритм – дрожание. В экспозиции автор рисует картину природного катаклизма, шаткости цивилизации: «И геллеспонтская пучина, / И берег с грудой гор и скал / Дрожали, – и царей палаты, / И храм, и цирк, и гипподром, / И стен градских верхи зубчаты, / И все поморие кругом». «Дрожали» – смысловой акцент, переход от природы к цивилизации, где принцип перечисления, фиксации ставит в один безразличный ряд храм и атрибуты языческой культуры. В данном аспекте «сенат, синклит, народа волны / И сам благочестивый царь» восходят к понятию «прах», которое открывает человека с сущностной стороны с помощью преобразования смыслового рефрена произведения в определение «дрожащим», обращенное к людям. К «дрожащим людям» направлено творчество, которое должно быть «превыше праха». В данном контексте ничтожность человека становится откровением о его существе, к которому обращены «молитвы с горней вышины». Понимание ничтожности претерпевает глубокое изменение по сравнению со значением, в каком оно использовалось в раннем стихотворении Н. М. Языкова «Рок (на смерть М. А. Мойер)» (1823). Здесь восклицание «Во прах, невинные, во прах!» говорит о несправедливости, роковой обреченности высокого превращаться в прах. В «Землетрясении» «прах» изначально присущ «дрожащим людям». Это начальная фаза их бытия, внутреннее колебание, ритмическая архитектоника, которая предполагает акт восстания из праха, движение из него, а не к нему. Грядущее предназначение задается извне, «с горней вышины» и художественно реализуется на уровне формы, ритмической структуры стиха, образуя созвучие: «людям» – «будем». В данном аспекте сочетание «дрожащим людям» восходит к циклу «Подражания Корану» (посвящение П. А. Осиповой) (1824) А. С. Пушкина. Лейтмотив произведения – борьба гордыни, отлученной от «небесной книги», и смирения, позволяющего ее слышать: «…и мой Коран / Дрожащей твари проповедуй». У А. С. Пушкина «дрожащая тварь» растворяет человека в бытии, делает равнозначным природе и выделяет из нее способностью внимать «Божественному глаголу», который свободен в своем явлении, обнаруживая себя в реалиях повседневности. Сопряжение низкого и высокого, естественное для религиозной куль-

туры, поэт в «Примечаниях» именует: «…странный сей риторический оборот». Однако по тому же типу он создает апофатический образ «дрожащей твари», «праха», внимающего проповеди пророка. В отличие от А. С. Пушкина, уловившего сущностные черты ориентальной религиозной антропологии, идущей от «общей» тварной природы человека к дрожанию духа в нем, Н. М. Языков создает свой образ в рамках православной культуры. Именно поэтому он смягчает мотив тварности, заменяя его социальным концептом «люди», который обращен к грядущему, напрямую связанному с личностным бытием и его ядром – «верой».

В поэзии Н. М. Языкова прослеживается конфликт индивидуального и личного в человеке. Свойственное индивидуальному началу выделение, отторжение строит картину мира на основе разделения и противопоставления. Индивид выносит себя за рамки естественной материальной природы именно потому, что определяется ее однородностью и неизменностью. Эта конфликтность двух картин мира – бытийной и индивидуальной – сопровождает творчество поэта на всем протяжении. Прежде всего она представлена неприятием байронического уклона в мировой поэзии, которое показано в ранней поэме «Валдайский узник» (1823). Знаменательно, что тема Дж. Г. Байрона у Н. М. Языкова неотделима от проблемы подражательности в искусстве. Произведение – реакция не собственно на поэму «Шильонский узник», а на вышедший в 1822 году перевод В. А. Жуковского, восторженно встреченный современниками. А. С. Пушкин приветствовал виртуозное соответствие оригиналу (в письме Н. И. Гнедичу из Кишинева 27 сентября 1822 года). В. Г. Белинский отмечал способность языка отражать определенное содержание: «…удар топора, отделяющий от туловища невинно осужденную голову…»[1] Н. М. Языков откликнулся пародией. Он критически относился к влиянию на русскую литературу «байронизма», мировоззренческая основа которого была отмечена подражательностью. В одной из своих поэтических деклараций: «…мои стихи / Живит неложная свобода, / Им не закон – чужая мода, / В них нет заемной чепухи / И перевода с перевода; / В них неподдельная природа, / Свое добро, свои грехи!» («Н. Д. Киселеву. Отчет о любви» (1825)) – автор на первый план выносит понятие «неложная свобода». Романтическое понимание свободы, принимающее в творчестве Дж. Г. Байрона «демоническую» направленность, в своем обратном воздействии формирует вокруг себя мировоззренческую ситуацию подчинения и ограничения, «закона». Ее социальным эквивалентом становится понятие «моды»,

[1] *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений … Т. 7. М., 1955. С. 209.

а художественным – принцип «перевода с перевода», подражательности, заложенной в сущности индивидуального начала, воспринимающего окружающий мир в однообразии своих отражений. Индивидуализму как константе поэт противопоставляет неправильность, живую подвижность «неподдельной природы». Отрицательный характер эпитетов «неложный», «неподдельный» предвосхищает апофатический образ Байрона в раннем творчестве М. Ю. Лермонтова: «Нет, я не Байрон, я другой…» (1832). Единственность, неповторимость высказывания помещается в центр художественного мышления, определяя порог личностного бытия. Ему противостоит понятие толпы-«черни», к тому времени уже освоенное А. С. Пушкиным («Поэт и чернь» (1828)) как безличностное начало, ставя задачу: «…кто / Толпе мои расскажет думы?» Решение: «Я – или Бог – или никто!» – разделяет подражание и непереводимую, незаемную самобытность творчества, где избранничество – то, что не является толпой. Она лишает «думы» способности быть собой.

В свою очередь, Н. М. Языков в переводе В. А. Жуковского открывает сущностную сторону индивидуалистического мировосприятия оригинала в его связанности с безличной стихией толпы. Используя традицию ирои-комической поэмы, где низменная сторона действительности изображалась высоким слогом, поэт демонстрирует легкость, с которой идеи романтизма способны претворяться в свою противоположность, «переводиться» на язык посредственности. Для этого он подчеркнуто формализует поэму Байрона, сводя ее содержание к ритмической структуре. Автор апеллирует не собственно к «Шильонскому узнику», а к его русскому изводу, дублируя четырехстопный ямб с парными мужскими рифмами перевода В. А. Жуковского, тогда как в оригинале наблюдается вариативность в размере и рифмовке. Однако в «Валдайском узнике» пародийная сторона принципа «перевода с перевода» получает и апофатическое звучание. Осмеяние становится отрицанием как иным уровнем восприятия. Низведение идеи до способов ее формального выражения открывает в низменном пласте реальности не только среду уничижения высокого, но и способность к обнаружению явления в аспекте его апофатической равнозначности. В восьмой главе «Валдайского узника» исповедь, использующаяся для «перевода», узнавания в пошлых обстоятельствах жизни героя опорных элементов романтического конфликта, приводит к совпадению двух несовместимых уровней. Первоначально низкий герой гипертрофирует ситуацию отчуждения, однако на следующем этапе преувеличение оказывается чистым отрицанием, отсутствием всего, т. е. собственно отчуждением. Низменное становится универсальным и всемирным: жизнью «почти

без бытия», погружением в дотварный «хаос без дней и лет». Тринадцатикратное повторение предлога «без» завершается абсолютным несовпадением индивидуалистической картины мира и творения: «Ни день, ни ночь, ни свет, ни тьма». Травестия романтического конфликта приводит к парадоксальному результату – узнаванию в ней характерных черт индивидуалистического типа сознания. Его выступление в качестве исповеди неслучайно. Она задействуется именно как форма высказывания, лишенная своего духовного содержания. Именно поэтому большую роль в пародии Н. М. Языкова на перевод В. А. Жуковского играет повторение метрической и интонационной модели. В свою очередь, ее использует в поэме «Мцыри» (1839) М. Ю. Лермонтов. Складывается своеобразная триада: перевод «Шильонского узника», пародия на него, которая в том числе вскрывает вторичность, неподлинность исповедального мотива, как в переводе, так и в первоисточнике, и поэтическое воспроизведение исповедального канона в поэме «Мцыри». Последнее пересматривает не только «байроническую» тенденцию в литературе, но и романтическую концепцию в целом в аспекте преобладания в ней безличностной стихии.

Во втором периоде творчества Н. М. Языкова, наступившем после возвращения из Дерпта в 1829 году, тема подражательности перейдет в проблему национальной самобытности. Она будет развиваться под знаком увлечения поэта славянофильскими идеями, которые в то время складывались в культурно-религиозное движение, а после публикации первого философического письма П. Я. Чаадаева обрели публицистическую, полемическую интонацию в споре со сторонниками европейского либерализма и гуманизма (западниками). До 1833 года Н. М. Языков жил в доме А. П. Елагиной и тесно сблизился с ее сыновьями: одним из основоположников славянофильства И. В. Киреевским и фольклористом П. В. Киреевским. В знаменитом литературном салоне Е. П. Елагиной поэт общался с известными московскими литераторами. В 1833 году из-за тяжелой болезни он уехал в симбирское имение, где увлеченно собирал фольклор для П. В. Киреевского. В 1837 году он покинул Россию. Начались его скитания по курортам Европы (Германия, Франция, Италия), там он познакомился и сблизился с Н. В. Гоголем.

В произведениях поэта в новых творческих и жизненных обстоятельствах наблюдается интерес к одной теме – любовь к России. Один из ее уровней – описание природы, где выделяется мотив Волги, к которому восходят изображения озерно-речных ландшафтов: псковская Сороть, новгородское Чудское озеро («Две картины» (1825)). Они первоначально соединяют в себе бытийное и историческое начала, вокруг

которых складываются два эмоционально-стилевых потока: пафосный и медитативный. В дальнейшем бытийный элемент становится определяющим, включая историческую тематику и эмоциональную экзальтацию в непрерывность и целостность своих проявлений. Отдельно стоят случаи, когда в рамках темы Родины заявляет о себе индивидуальное сознание. Эти произведения напрямую связаны со славянофильской проблематикой («К ненашим», «К Чаадаеву» («Вполне чужда тебе Россия…») (1844), «А. С. Хомякову» («Прими ты мой поклон заздравный…») (1845)). В них наблюдается «родовая» печать славянофильства, в силу своего генезиса обреченного отталкиваться от европеизма, противопоставлять себя ему. Индивидуалистическая подоплека полемических посланий Н. М. Языкова выливается в резкие портретные характеристики, уничижение оппонентов («жалкий ли старик», «сладкоречивый книжник, / Оракул юношей-невежд», «восприниматель достослезный / Чужих суждений и грехов» («К ненашим»); «плешивый идол» («К Чаадаеву»); «…наша немчура: / Вся сволочь званых и незваных, / Дрянных прилипчивых гостей, / И просветителей поганых, / И просвещенных палачей!» («А. С. Хомякову»)). Принцип разделения на «наших» и «ненаших» возбуждается социально-политическим импульсом, привнесенным процессом европеизации русской культуры. Однако у превращения любви к России в неприятие ее «врагов» есть особенность. В искренности, открытости чувства и переживания утверждается «неложная свобода» своего добра и своих грехов. В стихотворении «К ненашим» индивидуальное, установочное и возможное («хотите»), превращается в личное, в данность («Простосердечный мой возглас!»). Автор не прячется за абстрактными понятиями, в своей откровенности поэт обречен на конкретность, призван называть вещи своими именами. В этом качестве он оказывается непонятым современниками, что является сознательным выбором. Герои посланий Н. М. Языкова – А. С. Хомяков, С. П. Шевырев («С. П. Шевыреву» («Тебе хвала, и честь и слава!..») (1845)), П. В. Киреевский («П. В. Киреевскому» («Ты крепкий, праведный стоятель…») (1845)) – проповедуют культуру («в твоих беседах ожила / Святая Русь» («С. П. Шевыреву»)), оказавшуюся на периферии интересов и образа жизни среды, в которой они рождены и воспитаны. Сталкиваются не просто взгляды, а состояние человека, определяемое «гордыней», и ее производная – «молва». Присущее произведениям полемического цикла 1844–1845 годов интонационное и ритмическое однообразие, повторяемость понятий, эпитетов, смыслов и образов, опрощение способов и средств художественной выразительности, точнее своеобразный эстетический минимализм, – позиция автора, которую он

противопоставляет оппонентам. В его посланиях «неметчине лукавой» («Константину Аксакову» («Ты молодец! В тебе прекрасно…») (1845)), чужому и заимствованному сопутствует образ «книжника» («К ненашим», «А. С. Хомякову»). В нем мотив мертвого знания пересекается с нравственным состоянием – бессознательным лицемерием, которое сопровождают витиеватость суждений, общественный успех. Западники – те, «кто гордую науку / И торжествующую ложь / Глубокомысленно становит / Превыше истины святой» («Константину Аксакову»). В полемических стихах, выбирая между индивидуальной выразительностью и общественным служением, автор сознательно ставит себя в ситуацию непонимания, разрыва сложившихся социальных связей и жизненных стереотипов. Его художественная позиция сродни бескомпромиссности, о которой он пишет в послании к К. С. Аксакову, подающему «ту же руку» «своим врагам». В данной ситуации «враги» – это не носители конкретных взглядов, а то «старое», «ветхое» в человеке, от которого нужно освободиться безвозвратно, чтобы не поворачиваться вспять. Разделяются уже не люди, а истина и ложь в них. В какой-то мере позиция поэта была предвосхищена в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», где «домашние» героя становятся «врагами», «пережитком» на пути к будущему в своей неспособности к внутренним изменениям.

На фоне указанных общественных переживаний в стихах Н. М. Языкова усиливается тяга к изображению бытийной гармонии, где то, что на уровне социальных отношений являет себя разрывами и противопоставлениями, занимает свое место в картине мира, в частности Восток и Запад. В данном аспекте и выдвигается на первый план в его произведениях многоплановая и многоуровневая речная тематика. В ней поэт следует творчеству Г. Р. Державина, где жизнь представлена в движении от быстротечности земной славы, которую заключают в себе «водопады мира», к вечности: «Не жизнь ли человеков нам / Сей водопад изображает» («Водопад» (1791–1794)). Это путь от вертикали, образующей точечную проекцию («в твоем жерле») на развернутой, горизонтальной плоскости истории человечества к медитативно окрашенному первообразу: «Не так ли с неба время льется». Впоследствии поэт совместил в нем духовные интуиции и эмблематический характер эпохи, связав образ с популярной в конце XVIII – начале XIX века исторической картой Ф. Страсса: «Река Времен, или Эмблематическое изображение всемирной истории от сотворения мира по конец XVIII столетия»[1]. В творчестве Г. Р. Державина в контексте образа «Река Времен» намечены две

[1] Река времен: книга истории и культуры. С. 5–6.

линии воплощения всемирного: индивидуальное переживание вечности в границах бренности человеческого существа («Река Времен в своем стремленьи / Уносит все дела людей…») и приобщение к бытийному началу, смещение от «водопадов», которым предназначено «с высот блистать», к теченью. В данном аспекте «водопад» и «течение» – две мировоззренческие позиции. Их связь в творчестве Г. Р. Державина с конкретным феноменом природы – рекой Суной – позволяет индивидуальному и бытийному моментам не распадаться на противоположности, а удерживаться в единстве и равновесии. Состояние «то тихое твое теченье – / Где ты сама себе равна» становится действием, когда «великолепный свой ты ход / Вливаешь в светлый сонм Онеги», изменением качества через претворение «хода» в «сонм». Однако у Г. Р. Державина новое значение Суны, которая оказывается «подобна небесам», неотделимо от созерцания природного явления. Н. М. Языков делает этот акт самостоятельным. Природа не созерцается автором, а определяет его сознание. Видение становится погружением, что первоначально было использовано поэтом в сценах купания.

Изменения наблюдаются в степени персонификации феномена. Если в «Тригорском» ныряние в Сороть замыкается на интенсивном протекании эмоций, вызывающих мифологические ассоциации: «Как сладострастна, как нежна / Меня обнявшая Наяда!» – то в «Морском купании» (1840) не стихия превращается в антропоморфный образ, а лирический герой испытывает на себе ее воздействие. Видение и погружение – стадии одного цикла. Пауза между ними («…словно в раздумьи, она отступила») разительно отличается от ситуации олицетворения. Сравнение как элемент художественного мышления одновременно является моментом сопряжения автора и бытия. Он понимает условность произошедшего с ним физического обновления, мгновенность эмоционального подъема: «Мне чудится, словно прошло мое горе…» – но это не отнимает радости переживаемого. Индивидуальное и находящееся за его пределами не отталкиваются, а восполняют друг друга. Легкая ирония, которой окрашена чувственная ткань образа: «И юность такая ж, как прежде была, / Во мне встрепенулась, и жизнь моя снова / Гулять, распевать, красоваться готова…» – подчеркивает его ритмическую структуру. Мотив жизненных сил возвращает к постоянству и непрерывности прилива и отлива волны, позволяя обозревать жизнь и смерть человеческого существа в безграничности мироздания: «…веселее гляжу / На берег, на горы, на светлое море…»

Река – ось культуры и одновременно ее граница. В этом значении вокруг нее фокусируются исторические судьбы человечества, обуслов-

ленные индивидуальным началом. В бытийном отношении реки – символ всеобщей связи, свободно перемещающий смыслы из пространства во время. В стихотворении «К Рейну» (1840) Н. М. Языков совмещает два ответвления речной тематики: соперничества культур и связи явлений. Первое заявляет о себе изначально явно, но не концептуально в теме «приветы Волги» сравнением масштабов русской и германской рек. Более существенен скрытый мотив, наделяющий Рейн пограничным значением. Он образуется внутренним соотнесением «К Рейну» Н. М. Языкова с исторической элегией К. Н. Батюшкова «Переход через Рейн. 1814» (1816), где образ реки привязан к эпохе войны с Наполеоном. В экспозиции обоих произведений наблюдается своеобразное общее место, их созерцательный, медитативный фокус, где связываются настоящее и прошлое, внутреннее, переживаемое и окружающее, – оглядывание окрестностей. К. Н. Батюшков восклицает: «И, жадные с холмов в окрестность брося взоры, / Приветствую поля и горы, / И замки рыцарей в туманных облаках; / И всю страну обильну славой…» У Н. М. Языкова ландшафт развернут, но все смысловые акценты сохраняются: «И горы, и на них высокие могилы / Твоих былых богатырей, / Могилы рыцарства, и доблести, и силы / Давно, давно минувших дней!» Перекличка с предшественником не сознательный выбор Н. М. Языкова. Она заключена в природе изображаемого явления. Рейн – мировоззренческая константа для двух разнонаправленных тематических потоков: военного и мирного. В сопоставлении стихотворений разность обнаруживает себя именно как точка зрения. Если у К. Н. Батюшкова центром высказывания становится «…я стою при Реинских водах», то у Н. М. Языкова созерцание определяет не берег, а «твои зелены волны: / Они, при вешнем свете дня, / Играя и шумя, летучим блеском полны, / Качали ласково меня». В элегии К. Н. Батюшкова державинский мотив вечности: «Где с Альпов, вечною струей, / Ты льешься, Реин величавой» – растворяется в индивидуальном переживании. Н. М. Языков, напротив, именно его делает опорным для своего произведения. Историческое, текущее выносится на периферию художественного пространства и в этом качестве совпадает со смыслом, который вкладывается в понятие «берег» К. Н. Батюшковым. Происходит подспудное обращение к содержанию элегии предшественника: «Блистай, красуйся, Рейн! да ни грозы военной, / Ни песен радостных врага / Не слышишь вечно ты; да мир благословенный / Твои покоит берега!» Между финальным восклицанием и созерцанием Рейна помещается описание собирания русских земель вокруг Волги и ее притоков. Этот мотив представлен не только в прямом обращении к рекам, их перечислении и изображении, но и в ми-

ровоззренческом отношении. Реалии бытия оказываются в состоянии взаимного притяжения. Берег и вода, природа и человек, рукотворное и нерукотворное не противопоставлены друг другу, а образуют единое целое. Волга, властительница «обширных русских вод», открывает свое национальное своеобразие через приобщение к всемирности. В данном аспекте экзотическое для русской поэзии сравнение Волги с Нилом, появляющееся в раннем творчестве поэта: «И, как Нил-благотворитель, / На поля богатство льет…» («Чужбина» (1823)) – отразило тенденцию его внутреннего развития. Национальное, осознаваясь как сфера личного, а не индивидуального бытия, проявляло себя через связь и соединение, сдвигая противопоставление на периферию художественного образа. Погружение человеческого существа в творческую архитектонику мироустройства, прорастание из индивидуального начала личностного в художественном аспекте предвосхищало формирование внутри эстетического модуса выражения тенденции к воплощению.

Тема 4

ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА: ОТ УЧЕНИЧЕСТВА К ВЕРШИНАМ РОМАНТИЗМА

Наследие А. С. Пушкина занимает особое место в истории русской культуры. Это абсолютная художественная и духовная величина в развитии светской литературы. Сразу после смерти поэта возникла метафора, определявшая это положение, и не статично, а в динамике отношения апологетики и отрицания, являющихся такой же константой в оценке творчества А. С. Пушкина в русской истории, как и место и роль в ней. Сообщение о кончине поэта В. Ф. Одоевский начал словами: «Солнце нашей поэзии закатилось!»[1] Они вольно или невольно отсылали к восклицанию, сопровождавшему видение митрополита Владимирского Кирилла о кончине князя Александра Ярославича Невского: «Братия, знайте, что уже зашло солнце земли Русской»[2]. Развернутая характеристика этой метафоры и ее контекст в статье «Судьба Пушкина» (1897) В. С. Соловьева были философской и морализаторской реминисценцией евангельского смысла солнечной символики, заключенной в свернутом виде в утверждении А. А. Григорьева: «Пушкин – наше все»[3]. Его эстетический итог: «Пушкин выносил в себе все» – обусловлен первичной национальной особенностью: «…наше славянское коренное и типовое есть вместе и наиболее удобная подкладка для истинно человеческого, то есть христианского…»[4] Художественным эквивалентом «всего», «истинно человеческого» является «удивительная отзывчивость» поэта «на вся добрая и злая»[5]. Данная усеченная отсылка к Евангелию, оформленная как цитата, скрывает внутри себя понятие «солнце»: *…яко солнце свое сияет на злыя и благия и дождит на праведныя и на неправедныя* (Евангелие от Матфея, 5:45). В. С. Соловьев снимает евангельские координаты. Понятие «солнце» включается в оппозицию «одиночество гения – самолюбие», соотносясь с нравственным состоянием: «И солнце одно на небе, но оно живет во всем, что оно живит, и никто не увидит

[1] «Литературные прибавления» к «Русскому инвалиду» от 30 января 1837 г.
[2] *Ростовский Д.* Жития святых. Август. М., 1992. С. 560.
[3] *Григорьев А. А.* Сочинения … С. 56.
[4] Там же. С. 66.
[5] Там же. С. 70.

в нем символ высокомерного обособления. Не подобало такое высокомерие и солнцу нашей поэзии»[1].

Указанные перипетии говорят об изначальной сложности восприятия наследия А. С. Пушкина как фундаментального начала русской светской литературы. К концу XIX века окончательно сложились два вектора его постижения: религиозный, ведущий начало от А. А. Григорьева, и субъективный, мировоззренческие основы которого обозначил В. С. Соловьев. Последний проявил себя в применении к творчеству А. С. Пушкина системы взглядов, которую В. С. Непомнящий называл «мой Пушкин»: «Мы на каждом шагу расходимся в моментах именно ключевых и фундаментальных; и каждый из "моих Пушкиных" – результат попыток "разодрать"-таки целое, чтобы переделать по своему вкусу»[2].

Самодостаточность, целостность и полнота творчества А. С. Пушкина как отличительные признаки данного художественного явления стали исходным и устойчивым положением в пушкинистике. Различия в трактовках связаны с методологией: наследие поэта – факт материальной или духовной культуры, включающей в себя и первое. Прежде чем прозвучало «Пушкин – наше все» А. А. Григорьева, где глубинное отражение народного сознания в произведениях поэта проецировалось на религиозную, христианскую подоплеку, В. Г. Белинский определил наследие поэта через отношение к текущему моменту действительности в аспекте масштабности воспроизведения ее социальной и исторической сторон. Знаменательно, как в заключении девятой статьи пушкинского цикла критик от характеристики: «…такой полной и подробной поэмы русской жизни», ориентированной на эстетические вопросы, приходит к «материальному» их эквиваленту, к полноте эмпирического знания, «энциклопедизму»: «"Онегина" можно назвать энциклопедией русской жизни и в высшем смысле народным произведением»[3]. Восприятие полноты наследия поэта в эстетическом и «реальном» контекстах одновременно принимало вид и противопоставления, и сообщающихся сосудов. Биографическое и текстологическое направления в изучении наследия А. С. Пушкина привели к появлению двух взаимосвязанных тенденций. Одна видела в литературе особую, развивающуюся по своим внутренним законам систему (формализм), другая – открытую структуру, получающую объяснение в рамках историко-литературного, социаль-

[1] *Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика. С. 286.

[2] *Непомнящий В. С.* Пушкин «духовными глазами» // Собрание трудов : в 5 т. / В. С. Непомнящий. М., 2019. Т. IV. С. 64.

[3] *Белинский В. Г.* Избранные произведения. С. 356.

ного, философского комментария. В итоге «все» А. А. Григорьева трансформировалось или в художественный принцип-прием, обусловленный вероятно-множественной логикой[1], категорией «возможности» «в творческом мире Пушкина»[2], или в концепцию восприимчивости, масштабности охвата культурных явлений, вовлеченных в творческий процесс, «энциклопедизма», «протеизма»[3] поэта. Параллельно им в русской культуре складывалась концепция «отзвука» Н. В. Гоголя[4], окончательно оформившаяся в понятии «всемирной отзывчивости» Ф. М. Достоевского, где центральное место занимает духовный императив выбора.

Проблема наследия А. С. Пушкина возвращает к ситуации, когда на восточнославянской почве посредством южнославянского влияния византийская религиозная культура породила уникальный духовный феномен – древнерусскую письменность. В данном процессе поражает его историческая стремительность, за которую принимается преображение суммы культурных фактов и явлений в качественно новое образование. В свою очередь, творчество А. С. Пушкина становится вехой в развитии русской литературы и языка, переходом от предпушкинского этапа к золотому веку с его внутренней логикой, когда писатели будут видеть в произведениях А. С. Пушкина сосредоточие своих художественных исканий. Творчество Пушкина и начало древнерусской словесности роднит общая духовная ситуация выбора.

Восприимчивость А. С. Пушкина, дар к перевоплощению связаны со способностью быть собой на художественном уровне как характерной чертой творчества поэта. Представление о полноте погружения в действительность, сложившееся в общее утверждение, что «тексты поэта говорят о том, что он изначально видит как целое то, что обычно кажется противоположным»[5], как и «мысль о синтезирующем характере пушкинского поэтического слова, о способности его абсорбировать различные источники, прежде бывшие разобщенными и даже несовмести-

---

[1] *Бройтман С. Н.* Лирика XIX – начала XX века в свете исторической логики. Субъективно-образная структура. М., 1997. С. 114.

[2] *Бочаров С. Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 23.

[3] *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999. С. 19–20.

[4] Правда, некоторые исследователи считают, что в отношении А. С. Пушкина образ «поэта как такового», «протея», мастера мимикрии, форм ввел еще Гоголь, и в самых благих целях», – *Сузи В. Н. С.* Пушкинский контекст в русской литературе. Петрозаводск, 2010. С. 4.

[5] *Бройтман С. Н.* Поэтика русской классической неклассической лирики. М., 2008. С. 62.

мыми, и заставить их взаимодействовать между собой, образуя новое единство»[1], должны сопровождаться положением о полноте личностного начала, которое выкристаллизовывается в произведениях А. С. Пушкина. Его наследие свидетельствует о невозможности отлучения «дара от личности»[2]. В ней гениальность оказывается естественным свойством человеческого существа. В свою очередь, определяющим моментом становления личности является ситуация духовного выбора, где важно не противопоставить себя творению, а найти свое место в нем.

Вопросы заимствования, «чужого» слова, формы и стиля в творчестве А. С. Пушкина подспудно решались в контексте проблемы выбора. Б. В. Томашевский, связывая строфику стихотворения «Воспоминания в Царском Селе» (1815) с элегией К. Н. Батюшкова «На развалинах замка в Швеции» (1814), замечал: «Но для Пушкина выбор строфы никогда не был вопросом чистой "формы". Структура строфы всегда определялась выбором стиля, обусловленного в конечном счете темой и отношением к ней автора»[3]. Е. А. Маймин, придерживаясь версии влияния Г. Р. Державина, не отрицал роли К. Н. Батюшкова: «Для юного Пушкина это достаточно характерно: он пишет, испытывая влияние не одного, а сразу нескольких поэтов»[4]. Подспудно в «ученическом», написанном в духе времени произведении, поэт оказывается в ситуации заимствования, освоения и поиска решения, когда эстетическая множественность как данность предполагает динамику творческой единственности. На основе анализа еще лицейского периода жизни поэта Б. В. Томашевский указывал на «органическую принадлежность» ему ответов на основные вопросы творчества, которые Пушкин «часто находил готовыми у любимых им поэтов». В данном случае решающим становилось то, что «уже определенный выбор ответа есть проявление индивидуальности, особенно когда этот выбор активен, т. е. сопровождается отрицанием других ответов. А у Пушкина это заметно с самого начала его поэтической деятельности… принимая один ответ, Пушкин всегда с живостью отвергал ответ противоположный. Он был прирожденный полемист и в жизни, и в творчестве. Поэтому он никогда не был ни эклектиком, ни эпигоном, даже в самых подражательных стихах»[5]. В данном аспекте характерно замечание святителя Игнатия Брянчанинова о «методе Пушкина», ко-

[1] *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина … С. 10.
[2] *Сузи В. Н. С.* Пушкинский контекст в русской литературе. С. 4.
[3] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая (1813–1824). М. ; Л., 1956. С. 58.
[4] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 16.
[5] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 79–80.

торый выгодно отличал его от светских поэтов, пишущих на религиозные темы. Он только на первый взгляд имел стилистическую направленность «вычитки и выработки», когда поэт «беспощадно вымарывал в своих сочинениях излишние слова и выражения». По сути, методом определяется структура художественного пространства, выстраивающаяся вокруг ситуации выбора, где, по замечанию святителя, «нет слова лишнего», благодаря чему «сочинения получали необыкновенную чистоту слога и ясность смысла»[1], достигая равновесия содержания и его выражения. Личность стремилась не противопоставить себя полноте окружающих ее художественных явлений, а обнаружить себя в них.

Восприимчивость А. С. Пушкина к многообразию культурного и литературного окружения сложилась в концепцию амальгамного строения художественного опыта поэта. В. С. Соловьев называл творческие устремления А. С. Пушкина по их составу, процессу превращения одних элементов в другие «гениальным перерождением жизни в поэзию»[2]. Данной характеристике родственна марксистская теория слоя, образующего зеркальную поверхность. Она представлена в предисловии А. В. Луначарского ко второму изданию полного собрания сочинений А. С. Пушкина 1934 года словами о Л. Н. Толстом и цитатой из статьи В. И. Ленина: «Лев Толстой как зеркало русской революции». Сказалась генетическая связь с культурой «переходов и амальгам»[3] декаданса начала XX века. Формула В. С. Соловьева стоит у истоков изучения наследия А. С. Пушкина путем создания разветвленных литературных, культурно-исторических, литературно-бытовых и интертекстуальных комментариев. Б. М. Гаспаров помещал творчество поэта в контекст «культурной амальгамы»[4], которую определяли «синхронизация русской и общеевропейской культурной жизни», «стремительное сближение во времени с европейскими литературными процессами»[5], приводившие к образованию «герметизированной системы». Она, в свою очередь, являлась предпосылкой «для возникновения творческой системы, уникальной по своей поливалентности и способности к сплавлению и переплетению всех компонентов, служивших для нее материалом, откуда бы эти

[1] Творения святителя Игнатия Брянчанинова : в 8 т. / сост. О. И. Шафранова ; под общ. ред. А. Н. Стрижева. М., 2003. Т. 8. С. 119.

[2] *Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика. С. 277.

[3] *Луначарский А. В.* Александр Сергеевич Пушкин // Полное собрание сочинений : в 6 т. / А. С. Пушкин ; под общ. ред. Демьяна Бедного [и др.]. М. ; Л., 1934. Т. 1. С. 14.

[4] *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина … С. 14.

[5] Там же. С. 75–76.

компоненты ни появлялись. Наивысшим воплощением этого принципа стал творческий мир Пушкина»[1]. В данном аспекте европейский культурный контекст в рамках процесса синхронизации выступает, несмотря на всю свою плодотворную многообразность, в виде творческой закономерности, художественной константы. Это ситуация предпочтений внутри системы, а не выхода за ее пределы, который предполагает духовный акт выбора. Для пушкинского наследия концептуально введение в двучлен «материал – искусство», на котором строится индивидуалистическая модель творчества, третьего компонента – архитектоники как пространства осуществления личностного начала. С данной точки зрения художественная позиция А. С. Пушкина родственна той, которая обозначается в памятнике древнерусской письменности «Слово о полку Игореве».

В пушкинскую эпоху «Слово…» становится предметом страстной литературной полемики между сторонниками его подлинности и неподлинности, живой до настоящего времени. И. А. Гончаров описал сцену, где А. С. Пушкин в университетской аудитории оказался свидетелем обмена мнениями между И. И. Давыдовым и М. Т. Каченовским[2]. Спор носил не только «археологический» характер. Древнерусский памятник в самом своем начале емко и лаконично указал на доминантную проблему современной русской литературы. Решение вопроса древнерусским автором о художественной манере: «Начати же ся тъй песни / по былинам сего времени, / а не позамышлению Бояню» – относится к проблеме выбора, которая пронизывает произведение на всех уровнях. Автор отказывается от художественного совершенства, сопутствующего внутренней аморфности славянского «протея»: «Боян бо вещий, / Аще кому хотяше песнь творити, / то растекашется мыслию по древу, серымъ вълкомъ по земли, / шизымъ орломъ подъ облакы»[3]. В понимании пушкинского наследия освоение поэтом мирового литературного контекста нельзя отождествлять с характером процесса, который был присущ школе Н. М. Карамзина. Она подошла к границе, за которой работа с материалом вела к растворению в нем, подчинению. Это был предел, положенный индивидуальным основанием европейской культуры. Из нее должно было выделиться личностное начало как пространство творческой свободы. Именно оно выкристаллизовывается и обусловли-

[1] *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина … С. 77.

[2] См.: *Лощиц Ю. М.* Гончаров. М., 1986. С. 51–52.

[3] Древняя русская литература : хрестоматия / сост. Н. И. Прокофьев. М., 1980. С. 74.

вает смысловую стратегию бытования у А. С. Пушкина «чужого» слова, о чем свидетельствуют его координаты: «…глубоко личная нужда в определенном высказывании» и «…когда видел, что нужное ему высказывание уже существует; раз существует – выдумывать своего уже не надо»[1].

Идея «тотального комментария» как принципа изучения «Евгения Онегина», к которой пришло литературоведение в начале XXI века[2], исходит из цельности художественного мышления А. С. Пушкина и исчерпанности применяемых к нему дискретных форм сознания. Сужение творчества до «материальной» данности – текста – ведет к рассечению целого в исходном положении «тотального комментария»: «Но для сознания эмпирический мир гетерогенен и отдельностен»[3]. Именно поэтому вернуться к цельности и полноте художественного феномена можно при «его медленном невыборочном чтении-анализе»[4]. Однако данный момент противоречит внутренней объемности, «нелинейности» пушкинского художественного пространства. В контексте идеи «разрушения линейного письма» в рамках современной виртуальной культуры «в художественной системе Пушкина» видят «эстетический код преодоления линейного письма и, соответственно, линейного принципа чтения»[5]. Тем не менее средневековую рукопись трудно свести к принципам линейного письма. Ее черты можно наблюдать в структуре некоторых текстов А. С. Пушкина, в частности в сосуществовании в ряде произведений основного и «маргинального» (авторских комментариев и примечаний) текстов. «Линейность» приходит в русскую литературу вместе с европейским влиянием, усиленным принципом подражания.

Творчество А. С. Пушкина складывается в ситуации, когда внутри единого процесса европейских заимствований (влияния) обозначились две разнонаправленные – асинхронная и синхронная – тенденции. Перенос на русскую почву в рамках классицизма модели светской культуры в ее суммарности осложнился вовлечением в контексте сентименталистских устремлений в естественный, поступательный ход развития европейского литературного движения. Первая составляю-

---

[1] *Непомнящий В. С.* Пушкин «духовными глазами» … С. 45.

[2] *Чудаков А.* К проблеме тотального комментария «Евгения Онегина» // Пушкинский сборник / сост.: И. Лощилов, И. Сурат. М., 2005. С. 210–237.

[3] Там же. С. 210.

[4] Там же. С. 211.

[5] *Афанасьева Э. М.* Творчество А. С. Пушкина и пушкинистика эпохи цифровых коммуникаций // Пушкинский чтения : сб. науч. работ по итогам XXVIII междунар. науч.-практ. конф., Москва, 17–19 окт. 2018 г. / Гос. ин-т рус. яз. им. А. С. Пушкина. М., 2019. С. 12.

щая в начале XIX века находилась в состоянии эстетического преломления и преобразования, которые протекали под знаком формирования национально-самобытной концепции искусства, заявившей о себе в художественной практике Г. Р. Державина. Вторая связана с деятельностью Н. М. Карамзина и карамзинистов и протекала в русле становления и формирования сентиментализма, а потом романтизма. В результате литературной ситуации оказались внутренне присущи две позиции: современный (в значении «европейский») статус и стратегия будущего развития в его национально-самобытном, народном аспекте.

Пушкинское наследие выполнило уникальную задачу, несводимую к борьбе двух полярных тенденций, описываемой «динамической моделью» культуры[1], или к прогрессистской идее стадиального движения к реализму (Г. А. Гуковский). Оно сложилось в классическое равновесие, норму, канон, которые «непреложны и несомненны»[2] как внутренняя закономерность существования и развития русской литературы и языка. Основной художественной единице словесности и одновременно ее бытийному ядру – слову – А. С. Пушкин вернул творческое положение сосредоточения динамических линий реальности. Выступая в этом качестве как «скупое и экономное»[3], оно находилось над антиномией притяжения и отражения: «Слово не только притягивало к себе, как магнит, близкие литературные образы и символы, но и отражало их в себе, как система зеркал. Пушкинское слово было окружено атмосферой литературных тем, сюжетов, образов»[4]. Соответственно, снималась дилемма своего и чужого. Направленность слова на отдельные признаки была характерной чертой светского искусства. Творчество А. С. Пушкина отмечено ее преодолением. Процесс наблюдают в стиле под знаком «углубления смысловой перспективы слова», приобщающей в этом качестве «его к содержанию всемирного художественного творчества»[5]. То же явление видят в исключительной творческой памяти поэта, «способной вместить все это разнообразие сменявших друг друга исторических обстоятельств, идеологических и литературных течений, стилистических тональностей»[6]. В произведениях А. С. Пушкина изменяется отношение к слову. Ему возвращается значение, привнесенное кирилло-мефоди-

[1] *Лотман Ю. М.* Динамическая модель семиотической системы // Семиотика культуры / отв. ред. Ю. М. Лотман. Тарту, 1978. С. 18–33.

[2] *Сузи В. Н. С.* Пушкинский контекст в русской литературе. С. 4–5.

[3] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. М., 2008. С. 105.

[4] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 117.

[5] Там же. С. 428.

[6] *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина … С. 78.

евской традицией перевода и переписывания памятников церковной книжности, стоящей у истоков древнерусской словесности. В результате наследие А. С. Пушкина оказалось над социальной, культурной и мировоззренческой разобщенностью. Сохранив светскую форму, оно преобразило содержание, сделав литературу народной, т. е. способной проникать без ущерба для себя как искусства слова во все сферы существования и изменять их по законам красоты, созерцая в духе. На это указывают центральные выводы пушкиноведения, затрагивающие проблемы «стиха Пушкина», выделяя в нем «живое слияние стихии разговорной речи, живой речи со стихией поэзии»[1], и языка произведений, где поэт «сблизил "язык богов" с живой русской речью и сделал поэзию общенациональным достоянием»[2].

Творчество А. С. Пушкина поступательно и непрерывно в своем развитии. В нем выделяются соотносимые с определенными фазами жизни поэта этапы, которые подводят к периоду писательской зрелости, итогов художественной и духовной эволюции. Этапы наделены биографической конкретикой, возрастной пластикой, образуя внутренне целостное и устойчивое по месту, по которому названо, времени и литературно-эстетическим стремлениям единство. Первый период творчества А. С. Пушкина обозначен хронотопами «Лицей», «Петербург», «Юг», «Михайловское». Им соответствуют следующие этапы: лицейский (1811–1817), петербургский (1817–1820), южной ссылки (южный) (1820–1824), ссылки в Михайловское (1824–1826). Второй период (1826–1837) характеризуют восходящая цельность и полнота реализации художественных исканий, поступательное расширение родовых, жанровых, проблемно-тематических сфер писательских интересов, участия в литературной жизни, непрерывность духовного и мировоззренческого развития. В отличие от первого периода отсутствие знаковых жизненных обстоятельств, вокруг которых строилась совокупность определенных художественных действий и решений, указывало на преобладание внутренних состояний над внешними впечатлениями. В конце 1820-х – начале 1830-х годов связи его произведений с действительностью стали не выборочными, обусловленными средой и индивидуальными предпочтениями, а максимально широкими. Они определялись архитектоникой художественного мышления, восходившей к гармонии бытия, что привело к представлению об аполитичности, «безыдейности» насле-

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая. Материалы и монографии (1824–1837). М. ; Л., 1961. С. 441.

[2] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. С. 373.

дия А. С. Пушкина, суждению о нем как о «чистом художнике». По замечанию Б. В. Томашевского, в отношении поэта всегда сохраняется искус вернуться «к старой формуле, что Пушкин был, по существу, бессодержательным писателем и пробавлялся техническим совершенством и музыкальностью стиха»[1]. А. С. Пушкин никогда не был реформатором в том смысле, что не ставил задачи сломать сложившуюся литературно-эстетическую систему взглядов. Проблемы текущего, современного состояния литературного процесса не заслонялись перспективным восприятием и не подменялись проектами стратегий будущего развития.

А. С. Пушкин родился 6 июня (26 мая) 1799 года в Москве. Род отца восходил к XIII веку. Активную роль Пушкины стали играть после правления Иоанна Грозного в эпоху Смуты. Предком матери был воспитанник и любимец Петра I арап Абрам Петрович Ганнибал. Соединение в семейных преданиях «московской» Руси и «петровской» России наложило отпечаток на цельность восприятия поэтом истории в ее противоречиях и неоднозначности, но не в противопоставлении старого и нового, что было общим местом для сознания современников.

Мотив семьи, повседневных нужд и забот человека сопровождал поэта на всем протяжении творчества. В проекте «Родословная Пушкиных и Ганибалов», датированном 1830-ми годами, он писал: «Несколько раз принимался я за ежедневные записки и всегда отступал из лености. В 1821 году начал я свою биографию и несколько лет сряду занимался ею. В конце 1825 года, при открытии несчастного заговора, я принужден был сжечь сии записки»[2]. К тому времени относится и «Программа записок», оборванная на 1815 году. Нереализованное стремление художественно воссоздать автобиографию тем не менее проявилось в биографическом принципе восприятия мира и человека в его произведениях. Последовательность, соразмерность, равнозначность позволяют автору выстраивать отношения между собой и другими. «Неосмотрительность» первого мемуарного опыта приводит А. С. Пушкина к важному творческому положению: «…и если записки будут менее живы, то более достоверны»[3]. От максимального приближения к себе он движется к тем, о ком пишет.

Систематическое представление о жизни поэта начинается с Лицея, Царского Села, Петербурга. В 11 лет А. С. Пушкин оказывается вне

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 442.

[2] Полное собрание сочинений : в 6 т. / А. С. Пушкин ; под общ. ред. Д. Бедного [и др.]. М. ; Л., 1934. Т. 6. С. 381–382.

[3] Там же. С. 382.

семьи в закрытом учебном заведении. О московском детстве он почти не вспоминал, но всегда подчеркивал, что родился в Москве. «Невинные странности москвичей были признаком их независимости»[1], – писал А. С. Пушкин в «Путешествии из Москвы в Петербург» (1833–1835). За грустным признанием: «…горе от ума есть уже картина обветшалая, печальный анахронизм. Вы уже в Москве не найдете ни Фамусова… ни Татьяны Юрьевны…» – следует наблюдение: «Петр I не любил Москвы, где на каждом шагу встречал воспоминания мятежей и казней, закоренелую старину и упрямое сопротивление суеверия и предрассудков»[2]. Оно открывает другую сторону русской действительности – официальный, «надменный Петербург». В «Путешествии…» А. С. Пушкина чтение «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева в обратном порядке для времяпрепровождения погружает просветительские фрагменты в «московские» впечатления, в ткань жизни. Редкие и отрывистые заметки о детстве – это тоже своего рода книга наоборот, возникающая внутри творчества. В неоконченной статье «О Байроне и о предметах важных» (1835), основанной на мемуарах Дж. Г. Байрона, А. С. Пушкин среди биографических фактов акцентирует внимание на следующем моменте: «Достойно замечания и то, что Байрон никогда не упоминал о домашних обстоятельствах своего детства, находя их унизительными»[3]. Если конец фразы не актуален для А. С. Пушкина, то «домашние обстоятельства» – важный мотив. В письме от 24 сентября 1820 года он писал брату о путешествии с семьей Раевских на Кавказ и в Крым: «Суди, был ли я счастлив: свободная беспечная жизнь в кругу милого семейства; жизнь, которую я так люблю и которой никогда не наслаждался…»[4] Словно в продолжение этих строк, спустя годы поэт в главе «Отрывки из путешествия Онегина» вслед за описанием посещения героем Крыма выскажется о своем прошлом и настоящем. Понимание счастья выразится в словах: «Мой идеал теперь – хозяйка, / Мои желания – покой, / Да щей горшок, да сам большой». Он мечтает о родовом гнезде, отличном от дома родителей, не привязанных к устроенному быту, любящих многолюдность, блеск светской жизни. Исследователи отмечали: «В московском доме, в доме пушкинского детства, собиралось замечательное общество – преимущественно писателей; сюда заходили образован-

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 109.
[2] Там же. С. 111.
[3] *Пушкин А. С.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 6. С. 416.
[4] Цит. по: *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 7.

ные и много видевшие французы-эмигранты: здесь были славные гости и остроумные беседы – но самого дома, в глубоком значении этого слова, не было»[1]. Из семейного воспитания будущий поэт вынес свободное даже по меркам аристократической франкоговорящей среды владение французским языком, бессистемную начитанность, знакомство во французских переводах со многими произведениями мировой литературы, сочинениями философов-просветителей из библиотеки отца. Он видел и слушал посещавших Пушкиных Н. М. Карамзина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского, И. И. Дмитриева, В. Л. Пушкина, известного поэта и дяди по отцу. Бабушка по материнской линии привила ему уважение к русскому языку и обучила грамоте.

Летом 1811 года В. Л. Пушкин привез своего племянника в Петербург для подготовки к поступлению в Лицей. В «Программе записок» это событие отражено в следующей последовательности: «Дядя Василий Львович. – Дмитриев. Дашков. Блудов… Светская жизнь. – Лицей. Открытие. Государь…»[2] Б. В. Томашевский предположил, что А. С. Пушкин стал свидетелем очередной волны полемики между сторонниками Н. М. Карамзина и последователями А. С. Шишкова[3]. А. Д. Илличевский в 1812 году сообщал в письме о товарище по Лицею, «который, живши между лучшими стихотворцами, приобрел много в поэзии знаний и вкуса»[4]. Категория вкуса не случайна. Она указывает на сочувственное отношение в лицейской среде к «карамзинистскому» направлению. Причем важнее литературно-эстетической составляющей было совпадение сентиментализма с атмосферой жизни Лицея, ее неофициальной, дружеской стороной, облекавшейся в рифмы. Шутливые характеристики отношения между лицеистами и преподавателями, размышления о чувствах, переживаниях, мечты, собрания вне классов стали предметом стихотворческих упражнений в учебном заведении. Это был своеобразный язык жизни подростков, в полной мере известной только посвященным. Он позволял мыслить заимствованными ситуациями и образами, эвфемизмами, перифразами, играть рифмами, подражать известным поэтам и тем самым соответствовать современной культуре. Сентиментализм, «легкая поэзия» связывались со свободой от ограничений, условностей жизненного регламента. Произведения А. С. Пушкина лицейского периода отразили как данный жизненный фон, так и ученице-

[1] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 7.
[2] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 381.
[3] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 9.
[4] Там же. С. 11.

скую, подражательную, эклектичную фазу творческого развития поэта. Однако он, восприняв современный карамзинизм в аспекте культа внутренней свободы, распространил его и на творчество.

Стремительное освоение опыта поэтов-современников, подражание переходило в перерастание их возможностей, осознание ограниченности поэтического материала и поиск новых путей. Главная черта лицейского периода – разнообразие, разносторонность литературных интересов А. С. Пушкина. Она была связана с другим постоянным качеством его художественного развития – отвечать современному состоянию искусства, но только до тех пор, пока оно соответствовало кругу его жизненных впечатлений и наблюдений. До определенного момента сентиментализм не был просто сферой ученичества и подражания, а полностью соответствовал ритму жизни. Однако последняя шла дальше, а поэзия оставалось все той же, внутренне неподвижной. Поиск основы для преодоления этой статичности и заключался в освоении различных пластов литературы. Их множественность – антитеза стилевого канона. Застывшие образы и метафоры, символы и иносказания А. С. Пушкин воспринял как искусство слова, особый язык поэзии, в котором, следуя сентименталистской тенденции, нужно отделить от собственно творчества «тяжелые плоды полунощных трудов, / Усопших од, поэм забвенные могилы!» («К Жуковскому» (1816)) эпигонов классицизма. В первом опубликованном в «Вестнике Европы» стихотворении «К другу стихотворцу» (1814) изложена мысль: «…не тот поэт, кто рифмы плеть умеет». В послании «К Дельвигу» (1815) это уже плод раздумий. Восклицание «Увы мне, метроману» сопутствует разочарованию в подражании великим. Однако им не отменяется ученичество. В послании «Городок» (1815), осознанно ориентированном на послание К. Н. Батюшкова «Мои пенаты», автор замечает: «Хоть страшно стихоткачу / Лагарпа видеть вкус, / Но часто, признаюсь, / Над ним я время трачу». В данном аспекте сентиментализм в творчестве сближает, а не разделяет. Так, дав к перифразу: «Под сенью мирною Минервиной эгиды» («К другу стихотворцу») – комментарий: «То есть в школе», поэт нарочитое использование тропа связал с классицистическим продолжением: «Сокрыт другой отец второй “Телемахиды”». А. С. Пушкин приходит к виртуозному «роевому» использованию литературных стереотипов. Однако в конце 1810-х годов «вступает в решительную борьбу с условным формализмом литературной стилистики»[1] уже сентиментализма, воспринятого в своей современности. Он не механически воспроизводил образец,

[1] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. С. 17.

а сближал с внутренним миром, преобразуя ученичество и подражание в пространство свободы. Лицейский период творчества поэта, протекая под знаком общности с новоевропейской школой в русской литературе, шел в направлении освоения стилистических и жанровых форм в их живом, действенном значении. Он не копирует индивидуальные особенности великих предшественников и современников, не дифференцирует их, а использует как материал для новых художественных построений[1]. Сентиментализм, будучи первоначально в его сознании модной тенденцией, оказывается пространством, где сокращается дистанция между художественными мирами, и образец становится диалогом. Это отправная точка эпических замыслов начинающего поэта.

Пушкин-лицеист стремился написать большое произведение, о чем свидетельствуют неоконченная поэма «Монах» (1814) и отрывок из поэмы «Бова» (1815). Два разнородных сюжета – житийный в «Монахе» и авантюрно-приключенческий в «Бове» – связаны общим литературным ориентиром – автором драмы «Орлеанская девственница» Вольтером. Роль его наследия в этот период особенно значима для А. С. Пушкина. В отношении к личности и произведениям Вольтера в «Городке» выделяются две взаимосвязанные линии: живое, неиссякающее воздействие («Всех больше перечитан, / Всех менее томит») и родовое, жанровое разнообразие писательских интересов («Он все: везде велик / Единственный старик»). Здесь истоки дружеской фамильярности. «Фернейский мудрец» во вступлении к первой песне поэмы «Монах» превращается в обращение «фернейский старичок». Вольтер – поэт не отдельной мысли, идеи, темы, знания, а их живого разнообразия, с которым смыкается представление о житейской мудрости. Она инициирует диалог юности и зрелости, где заявляется принцип авторской суверенности, неподражаемости, самостоятельности: «Но дай лишь мне твою златую лиру / Я буду с ней всему известен миру, / Ты хмуришься и говоришь: не дам». Во вступлении к «Бове» выбору Вольтера «моею музою» предшествует уже целый сюжет. Характеристики Гомера, Вергилия, Клопштока, Мильтона, Камоэнса связывает ситуация поиска, блуждания в неизвестности и случайности: «Но вчера, в архивах рояся, / Отыскал я книжку славную…» Наравне с «музою» Вольтер выступает судьей в вопросе о состоятельности начинающего поэта: «Петь тоже вознамерился, / Но сравняюсь ли с Радищевым?»

Увлечение Вольтером, которым отмечен именно лицейский этап, во многом объясняется тем, что А. С. Пушкин в Лицее интересовался раз-

[1] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. С. 130–131.

личными жанрами и родами словесности (сюда относятся несохранившиеся романы «Цыган», «Фатам, или Разум человеческий» и комедия «Философ»). Это отличало его от жанровой специализации и ограниченности жанровых предпочтений карамзинистов. Вольтер на какое-то время стал единомышленником. В данном аспекте интерес Пушкина-лицеиста к «жанрам промежуточного порядка между лирикой и эпосом»[1] свидетельствовал как о подвижности его исканий, так и о том, что они были обусловлены свободой выбора, а не исключительно эстетическими установками современности.

Изначально разделявший художественные взгляды последователей Н. М. Карамзина, заочно принятый в общество «Арзамас», А. С. Пушкин активно участвовал в полемике со сторонниками «старого» слога и объединением «Беседа любителей русского слова». Свои литературные симпатии и антипатии он выскажет в «К другу стихотворцу». Следуя за К. Н. Батюшковым, автором «Видения на берегах Леты» и «Певца в "Беседе любителей русского слова"», напишет «Тень Фонвизина» (1815). Однако даже в этих традиционных поэтических декларациях есть особенность. Поэзия для юного Пушкина – образ жизни, который лично для него осложняется проблемой выбора будущего пути. В произведениях спор карамзинистов и шишковистов – это в большей степени сопоставление двух типов творчества, чем противопоставление тем и образов. Идеал задан поэзией К. Н. Батюшкова, где поэт – «парнасский счастливый любимец» («К Батюшкову» (1814)). Искусство, увитое «венком из роз душистых» своей эротической и эпикурейской направленности, особенно близкой А. С. Пушкину в 1814–1815 годах, значимо внутренней свободой, противостоящей подражательности и ограниченности: «Поэт! В твоей предметы воле!» В контексте этого идеала всему есть место: «пой кроваву брань», «вооружись сатиры жалом». Однако эстетическая подоплека спора «новых» и «старых» поэтов в сознании автора послания носит маргинальный оттенок: «Но Тредиаковского оставь». В сочинениях оппонентов Н. М. Карамзина неприемлема вымученность: «Сижу, сижу три ночи сряду / И высижу – трехстопный вздор» («Моему Аристарху» (1815)). Это безрадостный труд ремесленника. Истинную поэзию сопровождают «праздность и покой», она приходит «нечаянной порой», неотделимая от природы и сознания: «Задумаюсь – взмахну руками, / На рифмах вдруг заговорю». Внутри дилеммы «музы праздности счастливой» и «поэзии трудолюбивой» определения творчества связаны с формой: «летучие посланья», «резвыми стихами» («Моему Аристарху»).

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 356.

Произведения К. Н. Батюшкова вызывают у начинающего поэта искреннее восхищение. Пиршественность и лень – признаки истинной поэзии, приобщенной к наслаждению избыточностью бытия и этим отменяющей все установки, условности, ограничения. В данном аспекте понимается «литературность» поэзии К. Н. Батюшкова. Жизнь воспринимается в своих метаморфозах, в способности к непрерывному изменению и перевоплощению. Если у старшего современника это итог превратностей судьбы, то у начинающего поэта – первый жизненный опыт, которым становится творчество.

Так, в сознании А. С. Пушкина пребывание в закрытом учебном заведении уподобляется монашескому затворничеству («Послание к Наталье», «К сестре» (1814)), «тишине святой» поэтического убежища от житейской суеты («Городок»). Погружение в мир реального послания «Мои пенаты» в вымышленном послании А. С. Пушкина выделяется в особый сюжет двух мест («великий град Петра» и «городок») и двух состояний: «От утра до утра / Два года все кружился / Без дела в хлопотах…»; «Философом ленивым, / От шума вдалеке, / Живу я в городке». Если К. Н. Батюшков в «Моих пенатах» серьезен, излагая творческую установку, то его последователь динамичен, что отражается в шутливой тональности послания. Для него опыт предшественника – опыт поэтизации жизни, ее пластического и образного ощущения, где нет ничего застывшего и омертвелого. Поэзия – поток образов, эстетическое переживание действительности с точки зрения ее непрерывности. Его видение творчества в лицейский период переплетается с моделью поведения: «В таком ленивом положеньи / Стихи текут и так и сяк». Ею определяется внутренняя архитектоника текста, особое отношение формы и содержания: «Возможно ли в своем творенье, / Уняв веселых мыслей шум, / Тогда вперять холодный ум, / Отделкой портить небылицы, / Плоды бродящих резвых дум, / И сокращать свои страницы?» («Моему Аристарху»). Из взаимодействия «небылиц» и «резвых дум» складывается повествовательная стратегия «несокращенных» страниц, в рамках которой вырисовывается будущий план поэмы «Руслан и Людмила», которая в данном значении восходит к сказке К. Н. Батюшкова «Странствователь и домосед». Опыт художественного замысла как непротиворечивого совмещения в переживании различных жизненных ситуаций А. С. Пушкин осуществил в «Послании к Юдину» (1815). Оно вырастает из «Городка» и одновременно переосмысливает художественную манеру создателя «Моих пенат». Автор решает эстетическую задачу: «Но можно ль резвому поэту, / Невольнику мечты младой, / В картине быстрой и живой / Изобразить в порядке свету / Все то, что в юности златой / Воображение мне кажет?»

«Лень» и уход «в пустынну сень» образуют определенное видение: «Своею цепью чувства вяжет, / И век мой тих, как ясный день». Сентименталистские концепты «чувство» и «хижина», преобразованные в мотив «бедных богачей», наделяются архитектоническим, а не смысловым посылом. Внутри традиционной иерархии поэтических состояний автор создает свою шкалу ценностей. Он не порывает с общей художественной направленностью, но осложняет поэтику чувства конкретностью предметного и пространственного рядов. Именно на этом уровне возникает смысловая градация. Неприемлемый образ жизни складывается из перечисления его атрибутов и уже в этом качестве переходит в сентименталистскую формулу: «Укрыться в мирном уголке», перетекающую в очередной поэтический штамп: «поэта сновиденья». Однако именно он, изменяя дилемму «сбыться – не сбыться» в «бывшее – небывшее», приводит к ситуации реального пространства-места: «Мне видится мое селенье, / Мое Захарово…» Мотив мечты привязывается к топосам «веселый сад» и «кабинет уединенный», которые одновременно связаны с вымыслом, воображением и действительностью, что отражает характер литературных заимствований и реминисценций. Чувствительность Н. М. Карамзина: «С Горацием и Лафонтеном / В приятных погружен мечтах» – свободно сосуществует с выпуклостью и рельефностью образа «хлеб-соль на чистом покрывале», восходящего к стихотворению «К Евгению. Жизнь Званская» Г. Р. Державина. Батальный сюжет возникает внутри конкретного события: «Я слышу топот, слышу ржанье. / Блеснув узорным черпаком, / В блестящем ментии сиянье / Гусар промчался под окном…» – погружающего автора в мечты о воинской доблести и ее финале: «Военной славою забытый, / Спешу в смиренный свой приют; / Нашед на поле битв и чести / Одни болезни, костыли…»

Ситуация возвращения переходит в лирический эпизод, который строится вокруг контрастной общим поэтическим формулам детали: «На костыли мои склоняясь…» Она взята из элегии «Воспоминание» К. Н. Батюшкова, фигурирующей в раннем послании «К Батюшкову» А. С. Пушкина. Однако от строк, с которыми перекликается образ лирического героя в «Послании к Юдину»: «Я помню утро то, как слабою рукою / Склонясь на костыли, поддержанный тобою, / Я первый раз узрел цветы и древеса…» – К. Н. Батюшков отказался. Напоминание о действительной утрате осталось за рамками сборника «Опыты в стихах и прозе». Вымысел в «Послании к Юдину» восходил к подлинному переживанию «на пути грозящих бед», которому противостоит творчество: «Судьбы всемощнее поэт».

Трагическое наполнение «литературности» К. Н. Батюшкова очень важно для А. С. Пушкина на лицейском этапе, и прежде всего в плане перехода от подражания, ученичества к горизонтам будущего развития. Он воспринял в поэзии старшего современника состояние перелома, кризиса сложившейся поэтической системы. Провозгласив в элегии «Воспоминания. Отрывок» (1815): «Я чувствую, мой дар в поэзии погас…» – К. Н. Батюшков обозначил вехи этого состояния: «Печальна опытность открыла / Пустыню новую для глаз… / Где счастья нет следов, / Ни тайных радостей, неизъяснимых снов, / Любимцам Фебовым от юности известных». А. С. Пушкин в отрывке «Сон» (1816) отказывается от традиционного отношения к поэзии: «Пускай поэт с кадильницей наемной / Гоняется за счастьем и молвой…» Пространство «неизъяснимых снов» заменяет сон-состояние: «Я сон пою, бесценный дар Морфея, / И научу, как должно в тишине / Покоиться в приятном крепком сне». Снимая метафору «жизнь – сон», поэт приходит к откровению о бытии: «Друзья мои, как утро здесь прекрасно! / В тиши полей, сквозь тайну сень дубрав, / Как ясный день сияет гордо, ясно!» В нем возникает потребность в естественности. Автор не хочет смотреть на мир «как общий друг Бершу», а приглашение «в рощи» – антитеза «садов» описательно-дидактических поэм. Сон в повседневном значении – утраченная гармония, и этим отождествляется с поэзий. Описания различных видов сна, классифицирующихся по месту и времени, на метрико-интонационном уровне сродни элегическим медитациям. Особо выделяется «нежданный сон» с предшествующими ему незатейливыми бытовыми подробностями: «Случалось ли ненастной вам порой…» Он возвращает «время золотое»: «Тогда толпой с лазурной высоты / На ложе роз крылатые мечты, / Волшебники, волшебницы слетали…» – утраченное в настоящем: «И юности уж возраст наступил». «Возрастом» ознаменовано ритмическое чередование начала и конца, пробуждения и сна. «Проснулся я» относится к поэзии вообще. «Беспечный сын Парнаса» отвергает не только «тяжелые плоды полунощных трудов», «гекзаметры сухие, / Спондеи жесткие и дактилы тугие» («К Жуковскому») оппонентов карамзинизма, а природу стихосложения: «В ночной тиши я с рифмами не бьюсь, / Не вижу ввек ни Феба, ни Пегаса, / Ни старый двор каких-то старых муз». Концовка отрывка, где перечисляются негативные состояния, которые автор не хочет видеть в себе, по сути, отождествляет стихосложение с нравственным нестроением, находя в этом главный творческий диссонанс.

Этапу ученичества А. С. Пушкина было присуще не отталкивание от традиции, а усвоение и преодоление «наследия ближайшего к нему

периода литературы» во всем его многообразии. Художественная свобода поэта носила первоначально особый «“цитатный” характер»[1]. Он знакомится с произведениями Дж. Макферсона и увлекается ими, пробует себя («Рассудок и любовь» (1815), «Фавн и пастушка. Картины» (1816)) в русле идиллических и пасторальных картин эротической направленности поэзии Э. Парни, использует его элегический опыт в стихах, связанных с влюбленностью в Е. П. Бакунину («Желание», «Осеннее утро», «Разлука», «Элегия» («Я думал, что любовь погасла навсегда…» (1816)), пишет кантату «Леда. Кантата» (1814) в духе Ж. Б. Руссо. В его произведениях находят следы фамильярных посланий Ж.-Б.-Л. Грессе, элементы дидактических жанров: сатир и посланий Н. Буало и Вольтера, описательных поэм Ж. Делиля. На восприятие данных авторов накладывали отпечаток тенденции, сложившиеся в русской литературе. Пушкин-лицеист не просто заимствует европейские образцы, а корректирует этот процесс своим отношением к творчеству отечественных авторов. Круг литературных симпатий и представленных в «Тени Фонвизина» антипатий показывает в нем «верного последователя карамзинистов»[2]. Однако и в этом он не столько заимствует творческие установки и следует им, сколько ищет свой путь в поэзии. Русские и европейские авторы в художественной практике А. С. Пушкина оказываются в сложном взаимодействии друг с другом, преобразуя ситуации притяжения и отталкивания в неожиданные эстетически конструктивные формы. Внутри их складывается присущая поэту уже на раннем этапе развития разность между лирическим героем и автором. Пиршественное и восторженное отношение к жизни в лирике 1814–1815 годов, отразившее непосредственные настроения поэта, соседствовало со взглядами, задававшими тон в исторических элегиях «Воспоминания в Царском Селе» (1814) и «Наполеон на Эльбе (1815)». Их выражение во многом зависело от сентиментального унылого пейзажа, построенного на литературных впечатлениях. В «оссиановских» произведениях А. С. Пушкина – «Кольна. Подражание Оссиану», «Эвлега», «Осгар» (1814) – изображение природы условно и служит задаче создания унылого, мрачного или мечтательного настроения. Подобные картины уже не заимствовались из Оссиана и его подражателей (Э. Парни), а стали неотъемлемой чертой русской поэзии от гражданственной лирики Г. Р. Державина к романтическим медитациям К. Н. Батюшкова и В. А. Жуковского. В своем отношении к творчеству современников А. С. Пушкин «полифоничен». Влияния

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 350.
[2] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 69.

и заимствования динамичны в своем стремлении сложиться в художественно обусловленное целое.

Эстетическая ситуация, лежащая в основе стихотворения «Воспоминания в Царском Селе» (1814), чужда карамзинистской ориентации поэта. Произведение пишется на заказ, по торжественному случаю, что предполагает его связь с державинской традицией высокой оды. Она к этому времени в сознании А. С. Пушкина выродилась на жанровом уровне в «славянских од громады» («К Жуковскому»), а ее тематика, образность и лексика трансформировались в «статей библейских преложенье» («Тень Фонвизина»), «Глупона псалмопенья» («Городок»). Однако омертвевшая в подражаниях формальная сторона гражданственной поэзии открывается в новом качестве, выражая живую мысль, чувство, переживание в изображении событий недавнего прошлого. Одические элементы непротиворечиво согласуются на метрико-интонационном уровне с элегическим медитативным строем поэзии К. Н. Батюшкова и В. А. Жуковского, сливаясь с ней в одной «структуре»[1]. Б. В. Томашевский находил в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1814) связь со стихотворением К. Н. Батюшкова «На развалинах замка в Швеции»[2], видя ее в структуре строфы, которая «всегда определялась выбором стиля, обусловленного в конечном счете темой и отношением к ней автора»[3]. Однако характер воспоминаний освобождал А. С. Пушкина «от следования за Батюшковым»[4]. Ю. М. Лотман замечал, что «тема поэтичности развалин перерастает у Пушкина-лицеиста в идею истории»[5].

Существует и другая точка зрения. Зависимости от К. Н. Батюшкова «противоречит общий эмоциональный рисунок стихотворения»[6], указывающий на влияние поэзии Г. Р. Державина, к которой «Воспоминания в Царском Селе» восходят «и по жанру (род высокой оды), и по тематике (высоко-значительной, отчасти гражданственной), и по своей чисто державинской стилистике»[7]. Изображение пейзажа в экспозиции стихотворения, его элементы – наступление ночи, вслушивание («Чуть слышится ручей…», «Чуть дышит ветерок…»), художественный культ луны («И тихая луна, как лебедь величавый…»), – предваряющие

[1] *Лотман Ю. М.* «Сады» Делиля в переводе Воейкова // Сады / Ж. Делиль. Л., 1987. С. 207.

[2] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 51.

[3] Там же. С. 58.

[4] Там же. С. 59.

[5] *Лотман Ю. М.* «Сады» Делиля в переводе Воейкова … С. 207.

[6] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 16.

[7] Там же. С. 15.

мотив «воспоминания», указывают на творчество К. Н. Батюшкова. Однако в выборе природных объектов и состояний просвечивается образность Г. Р. Державина. А. С. Пушкин не просто подражает знаменитым современникам, а чувствует связь романтического искусства с временем и историей. В исторической элегии «Наполеон на Эльбе (1815)» ночной пейзаж, составленный из традиционного набора реалий (заря, тучи, тьма, пучина, тишина, мгла, ночь, луна, скала) и эпитетов (вечерняя, туманная, дикая, мрачная), продолжен сознанием героя. Он выступает в роли смысловой паузы, возникающей на границе внешнего и внутреннего ландшафтов: «Во тьме ночной над дикою скалою / Сидел Наполеон. / В уме губителя теснились мрачны думы…» В монологе «губителя» об уготованных им судьбах мира узнается ритмический рисунок «сентиментально-унылого романса»[1]. Романтическая условность оказывается содержанием Наполеона и текущего исторического периода. В «Тени Фонвизина» «Гимн лиро-эпический на прогнание французов из отечества» Г. Р. Державина – «статей библейских преложенье». Однако параллель между современной и библейской историями: «Наполеон! Наполеон! / Париж и новый Вавилон» – рождает внутренний диссонанс. Аллегоризм обнаруживает себя как смысл явления, а не способ изображения. Полемика сторонников и противников Н. М. Карамзина видится в своей относительности. Именно поэтому Д. И. Фонвизин у А. С. Пушкина не сатирик, а «известный русский весельчак», который утверждает: «Весь свет бездельная игрушка, / И нет в игрушке перемен». В антиномиях бытия, времени и вечности открывается диапазон творчества, его начало и завершение, где Г. Р. Державин вечен и не современен: «…он вечно будет славен, / Но, ах, почто так долго жить?» – а К. Н. Батюшков, отождествляющий поэзию с образом жизни, близок и ленив: «Когда Хвостов трудиться станет, / А Батюшков спокойно спать, / Наш гений долго не восстанет, / И дело не пойдет на лад». Ситуация выбора учителя в творчестве приводит А. С. Пушкина не к подражанию, а к поиску своего пути в искусстве.

Если творчество Г. Р. Державина вечно, но не принимается в своем настоящем, то выбор между двумя великими современниками, наследниками Н. М. Карамзина, протекал сложно. В данном аспекте симптоматично стихотворение «Пирующие студенты» (1814), эпикурейским, пиршественным мотивам которого оказалась созвучна сатира К. Н. Батюшкова «Певец в беседе любителей русского слова» (1813). Последний, в свою очередь, использовал «жанр, ритм, строфику и фразеологию

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 65.

лиро-героического стихотворения В. А. Жуковского "Певец во стане русских воинов" с целью высмеять литературную воинственность писателей-архаистов»[1]. Это одна сторона пародии. Однако была и другая, скрытая, когда использование жанровой формы, открытой В. А. Жуковским, совмещающей героическую тематику с элегической образностью, становилось внутренней пародией на нее. Поместив туда высмеиваемое явление, К. Н. Батюшков уравновесил форму и содержание. Пушкин-лицеист откликнулся именно на этот опыт и пошел еще дальше, изобразив непосредственно пирующих студентов, т. е. буквально очистив произведение от героического начала. В творчестве К. Н. Батюшкова его привлекает цельность творческого импульса, где нет места внелитературным обстоятельствам. В деятельности В. А. Жуковского его смущает придворная сторона. К. Н. Батюшков, наоборот, является примером свободы творчества и чистого искусства. В стихотворении «На возвращение Государя Императора из Парижа в 1815 году», написанном вслед «Императору Александру» (1814) В. А. Жуковского, А. С. Пушкин в финале создает неожиданную сцену, переключающую на себя все внимание и снижающую роль пафосной официально-обязательной части, занимающей у В. А. Жуковского центральное положение. Он вводит в рамках идиллической конструкции сентименталистскую антитезу «война – мир», где концепт «император Александр» из настоящего переносится в прошлое и выступает в виде максимально обобщенного образа «доброго царя», а концепт «народ» конкретизируется и воплощается в сцене встречи будущего и прошлого, когда «юные сыны воинственных славян» «вкруг старца соберутся». Однако идиллия уступает место живой динамичной ситуации: «…и ветхим костылем / И стан, и ратный строй, и дальний бор с холмом / На прахе начертит он медленно пред ними…» В изображении «на прахе» узнается вся пафосная часть произведения, которая переосмысливается «словами истины, свободными, простыми…» Именно там находится место для «доброго царя», поглощающего характеристики: «наш храбрый царь», «царь-спаситель», «русский царь».

Если художественная линия В. А. Жуковского вытесняется, то линия К. К. Батюшкова заявляет о себе в колоритной детали – «ветхим костылем», вокруг которой строится финал. При этом такое отношение к В. А. Жуковскому – проявление того, что любит и ценит в его творчестве Пушкин-лицеист. Ему дорога мечтательная глубина и серьезность поэзии старшего современника. Так, в стихотворении «Мечтатель» (1815) можно увидеть параллелизм и отталкивание от героического начала

[1] *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 582.

«Певца во стане русских воинов»[1]. Мечтательность в поэзии В. А. Жуковского важна для А. С. Пушкина. Связывая в стихотворении «Наездники» (1816) свой идеал с образом поэта-воина, он именно «мечтает о военной службе» перед окончанием Лицея[2]. Мечта делает переживание обстоятельств жизни предметом творчества. К 1816 году он четко определился с выбором. Его учителем стал В. А. Жуковский, что было манифестировано в послании «К Жуковскому». От него он научился в том числе не противопоставлять, а соответственно, и не отождествлять жизнь и творчество. В выборе важную роль сыграли моменты, лежащие за рамками художественных симпатий и антипатий: «Именно Жуковского Пушкин избрал себе в руководители. Батюшков, который был ему ближе по направлению своих стихов, не годился в наставники ни по характеру, ни по тому, что в Петербурге он бывал случайно»[3]. В 1818 году, откликаясь на название сборника «Для немногих», в которое автор вкладывал чисто практический смысл, А. С. Пушкин осмыслит его концептуально: «Ты прав, творишь ты для немногих», ограничив творчество тесным кругом «священной истины друзей» и выделив в особую сферу внутренней жизни: «Блажен, кто знает сладострастье / Высоких мыслей и стихов» («Жуковскому» («Когда мечтательному миру…») (1818)). Идея чистой поэзии, «наслаждения прекрасным», имеющего оправдание непосредственно в себе, близка к формуле Б. Констана «искусство для искусства», т. е. «искусство без цели, ибо всякая цель искажает его. Искусство достигает цели, не ставя ее перед собой»[4]. В таком виде ее разделял К. Н. Батюшков[5]. Однако А. С. Пушкин формулирует свои взгляды, опираясь на книгу В. А. Жуковского, решавшего конкретную учебную задачу. Пример автора сборника «Для немногих» научил начинающего поэта не превращать внелитературные факторы в эстетические, ограничивая тем самым природу творчества.

Новую страницу в лицейском этапе открывают 1816–1817 годы. В лирике начинают преобладать «унылые» мотивы («Желание», «Осеннее утро», «Разлука», «Элегия» («Я думал, что любовь погасла навсегда…»), «Элегия» («Счастлив, кто в страсти сам себе…»), «Наслаждение»

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 85.

[2] Там же. С. 86.

[3] Там же. С. 114.

[4] Цит. по: *Мильчина В. А.* Вступительная статья // Эстетика раннего французского романтизма : сборник : пер. с фр. / сост., вступ. ст. и коммент. В. А. Мильчина. М., 1982. С. 20.

[5] *Башкиров Д. Л.* История русской литературы первой четверти XIX века. Минск, 2017. С. 104–105.

(1816)). Пришла пора «мучительной любви» и «памяти унылой» («К сну» (1816)). Движению человеческой жизни от счастья к несчастью подчиняется даже безмятежная фривольность цикла «Фавн и Пастушка. Картины», почерпнутая из подражаний античным пасторалям французских авторов. Жизнь замедляется: «Медлительно влекутся дни мои» («Желание»). Сознание отмечает, как время отделяется от события: «Часы идут, за ними дни проходят, / Но горести отрады не приводят» («Разлука»). Вместо смены чувств наступает состояние вглядывания, пристального внимания к ним. Характерный для «унылых» переживаний осенний пейзаж, которым «оглашено мое уединенье», традиционен для лирических медитаций и имеет отличительные черты. Обычно он замыкается на себе, обобщенно выражая переход от полноты к утрате. А. С. Пушкин видит в нем время года, что отражается в конкретности, деталях, имеющих самостоятельную эмоциональную ценность, переносит от осени к весне: «Хранители священной тишины! / Свидетели беспечные забавы! / Забыты вы… до сладостной весны!» («Осеннее утро»). Вне природного круга оказываются фаза «злых страстей», «мрачная любовь» («Элегия» («Я думал, что любовь погасла навсегда»)). За ними стоит необратимость изменений в лирическом герое: «Рассеянный сижу между друзьями, / Невнятен мне их шумный разговор, / Гляжу на них недвижными глазами, / Не узнает уж их мой хладный взор» («Разлука»). В «Элегии» («Опять я ваш, о юные друзья!..») поэт приходит к констатации: «Уж я не тот…» Это смесь трезвого понимания возрастных изменений, творческой эволюции и неизвестности новых состояний («Мне страшен мир…»), которые отражаются в восклицательной условности литературных штампов: «Опали вы, листы вчерашней розы!»; «Умчались вы, дни радости моей!». Новое, непонятное облекается в узнаваемое, литературное, которым является постоянный атрибут «унылой» элегии – образ смерти и вздох «над урной гробовой» («Элегия» («Я видел смерть; она в молчаньи села»)). Они отливаются в образ «певца любви, певца своей печали» («Певец») и одновременно обозначают рубеж творческого развития. Его определение дано в послании «К Шишкову» в антитезе сна: «Но скрылись от меня парнасские забавы!.. / Недолго был я усыплен» – и пробуждения: «Я строгим опытом невольно пробужден». Он подводит итог. Искусство стихосложения, «парнасские забавы» испытываются «строгим опытом».

Рядом со «строгим опытом» у итогов лицейского этапа стоит размышление о вере. Понятие «безверие» применительно к одноименному стихотворению символично. «Безверие» (1817) поэт пишет для выпускного экзамена по словесности. Это накладывает печать офи-

циальности, публичности, отстраненности от интимной сферы. При этом речь идет об отсутствии веры как о состоянии, в котором человек ее лишен, а не пришел к ее отрицанию. Безверие скорее чувство, тогда как неверие легко преобразуется в действие, процесс. Неверие несет в себе следы декларативности просветительских установок, оно созвучно элегической образности. Тон его пониманию задает эпитет «мрачное». Безверие не борьба света и тьмы, а порок, неспособность видеть свет. Ущербность не только физическая, а душевная, не приобретенная, а врожденная. «Отрадный сердцу свет» – это не метафора, а констатация неполноты человека в его замкнутости: «Уж видит с ужасом, что в свете он один». Безверие как состояние резонирует со знанием о жизни, которое было аккумулировано «унылой» элегией: «Настигнет ли его глухих судеб удар, / Отъемлется ли вдруг минутный счастья дар, / В любви ли, в дружестве обнимет он измену / И их почувствует обманчивую цену…» Лирический герой открывает в себе не философскую антиномию ума и сердца, а духовную разнонаправленность, нарушение строения человеческого существа: «Ум ищет божества, а сердце не находит».

В 1816 году изменился внутренний распорядок Лицея. Появилась возможность покидать его стены. Тогда же из заграничного похода в Царское Село возвратился лейб-гвардии Гусарский полк. Началось общение А. С. Пушкина с гусарами, чей образ жизни свободно сочетал высокую философию с плотскими удовольствиями и полковой рутиной. Так аксессуар гусарского быта – усы – оказался в центре размышлений о бренности бытия («Усы. Философическая ода» (1816)). Контраст формы и содержания, высокого жанра и низменного предмета здесь присутствует уже в остаточном виде. Принесенная с войны близость жизни и смерти накладывала свой отпечаток на восприятие действительности, где явления не обособлялись и разделялись, а сближались, притягивались друг к другу. Это не только проявлялось на уровне стихийных действий и поступков, но и становилось предметом глубокого внутреннего анализа, к которому были склонны некоторые офицеры гвардии. Особое влияние на Пушкина-лицеиста оказали П. Я. Чаадаев и П. П. Каверин. В послании «К Каверину» (1817), воспевая плотские наслаждения жизнью, «счастливые грехи», поэт приходит к пониманию неразделенности духовного и телесного начал. Она просвечивается в ходе человеческой жизни, где всему есть свое место: «…дружно можно жить / С Киферой, с портиком, и с книгой, и с бокалом» (в другом варианте: «С стихами, с картами, с Платоном и с бокалом»). «Ум высокий» не противопоставлен «безумной шалости», а скрыт ею. Здесь же впервые находит свое определение понятие «чернь», важное для А. С. Пушкина.

Под ним скрывается лицемерное стремление уравнять людей в их низменности. Ложная мораль противится бытию: «Все чередой идет определенной, / Всему пора, всему свой миг; / Смешон и ветреный старик, Смешон и юноша степенный». Образ череды возрастов противоречил одному из центральных мотивов поэзии сентименталистов – уходящей юности, бренности жизни и их кульминации в неотвратимой и оплаканной ранней смерти поэта. Это важный момент творческого движения А. С. Пушкина к полноте восприятия действительности. Он будет развит на петербургском этапе. В стихотворении «Стансы Толстому» (1819) эпикурейский призыв «Мгновенью жизни будь послушен» – это не общая философская сентенция и поэтический штамп, а конкретная черта определенного возраста, срока человеческой жизни: «Будь молод в юности своей».

Выпуск из Лицея выдвигает на первый план сквозной для лирики А. С. Пушкина мотив дружбы, лицейского братства. Он вбирает в себя важнейшие перипетии жизни поэта, мировоззренческих и духовных исканий среди идейных движений и соблазнов эпохи. С лицейскими впечатлениями будет связана тема природы, художественная роль конкретности, пластичности в психологической и духовной насыщенности пейзажа. Условные формы сентиментальной поэзии, пасторальные и идиллические реминисценции как неотъемлемая черта лицейских переживаний и состояний будут включены в царскосельский ландшафт, а он – в круг времен года, обретая свое место в движении человеческой жизни.

Прощальные послания друзьям («В альбом Илличевскому», «Послание к кн. А. М. Горчакову», «Товарищам», «В альбом А. Н. Зубову», «В альбом И. И. Пущину», «Кюхельбекеру», «К Дельвигу») представляют собой своеобразный цикл, который завершает лицейский этап. Центральные темы – новая жизнь, выбор жизненного поприща, с которым связаны размышления о поэзии, «лицейский уголок» и «наш братский верный круг». Из возможных поворотов судьбы: «Иной, под кивер спрятав ум»; «Другой рожденный быть вельможей, / Не честь, а почести любя» («Товарищам») – А. С. Пушкин склоняется к творчеству, хотя не без сомнений в своих силах и искушения воинской службой. Для выражения чувств он использует самые общие и условные сентиментальные средства и образы. Все лучшее остается в прошлом: «Где вы, лета беспечности недавной?» В настоящем – уныние: «Я слезы лью, я трачу век напрасно». Будущее ничего не сулит: «Чего мне ждать? В рядах забытый воин, / Среди толпы затерянный певец» («Послание к кн. А. М. Горчакову»). В послании «К Дельвигу» он оплакивает свой дар, который «враждою, завистью на жертву обреченный, / Погиб на утре лет, / Как ран-

ний на поляне цвет, / Косой безвременно сраженный». Ему видится «гроб несчастного», который «забвенья прорастет ползущей павиликой!» У потока сентименталистских общих мест есть своя «пороговая» подоплека. Поэт насыщает ими произведения как скрепами, которые соединяют прошлое и будущее, покидаемый «кров уединенья» («Товарищам») и неизвестный «новый свет» («Послание к кн. А. М. Горчакову»), «шумный свет» («В альбом А. Н. Зубову»).

Петербургский этап (1817 – май 1820 года) наполнен новыми интенсивными, разнообразными жизненными обстоятельствами, которые воздействуют на творческое развитие А. С. Пушкина. Он непосредственно, а не заочно участвует в литературном процессе: стал свидетелем закрытия «Арзамаса» в 1818 году, посещал собрания «Зеленой лампы», состоял с 1818 года в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств («Михайловское общество»). Сентиментальная мечтательность и пиршественная восторженность, культивировавшиеся в лицейском кругу, корректируются идеями политической свободы, преобразования социального строя, популярными в среде петербургской аристократии. Поэта окружает атмосфера зрелых мировоззренческих суждений, глубоких мыслей, различающих легковесное, наносное и сущностное, не принимающих инерции ни в творчестве, ни в жизни. Благосклонное отношение к его дару не отменяло критических суждений. Все стремительно менялось. Оппозиция лени и писательских усилий в рамках восприятия Пушкиным-лицеистом противостояния новизны элегических медитаций и художественной подражательности ушла в прошлое. Он попал на заседания «Арзамаса» как раз в тот момент, когда объединение, потеряв в лице «Беседы любителей русского слова» предмет своей сатирической направленности, вынуждено было искать внутренние ресурсы развития и не нашло их. Однако считается, что распад «Арзамаса» связан с попыткой его новых членов (Н. И. Тургенев, М. Ф. Орлов, Н. М. Муравьев) начать издавать журнал и политизировать общество. Поворот к общественным интересам проникал в сентименталистскую мечтательность, присущую консервативности социальных и исторических взглядов Н. М. Карамзина и В. А. Жуковского. С новой средой А. С. Пушкин знакомится в доме братьев Тургеневых. В центре внимания оказывается не просто чувство и мысль, а их движение, действие, превращение в идею, отношение образа жизни и мировоззрения осложняется. Большое впечатление на него производит Н. И. Тургенев: «Один лишь ты с глубокой ленью / К трудам охоту сочетал» («Тургенев, верный покровитель…» (1817)). «Ленивец милый на Парнасе» – «счастливый гонитель» «лености моей бесплодной», обнаруживающий состояние творческой инерции, в котором пребыва-

ет поэт: «Душой предавшись наслажденью, / Я сладко-сладко задремал». Иронизируя над путем будущего развития, очерченным Н. И. Тургеневым, он программно, по пунктам воспроизводит его замечания: «Не вызывай меня ты боле / К навек оставленным трудам, / Ни к поэтической неволе, / Ни к обработанным стихам». Элегические мотивы в его стихах приходят к тому, что начало: «Не спрашивай, зачем унылой думой…» – и завершение: «Останется уныние одно» – неожиданно замыкаются в повторяющихся смыслах («К ***» (1817)). Эпикурейство обнаруживает себя как красиво декорированное пространство отложенных вопросов: «Не пугай нас, милый друг, / Гроба близким новосельем» («Кривцову» (1817)). Бегство «шалунов» «к тихой Лете» – игра образов и слов, отражение в зеркале поэзии К. Н. Батюшкова, когда литературность как художественное осознание скорби выделяется в эпатажную форму: «Соберут их легкий пепел / В урны праздные пиров».

Уроки Н. И. Тургенева не проходят бесследно. Вскоре появляется одно из самых известных и судьбоносных для А. С. Пушкина (в том смысле, что подало повод для удаления поэта весной 1820 года из Петербурга) стихотворений этого этапа – ода «Вольность». Первая строфа – риторическое обращение к возвышенным мыслям: «Хочу воспеть свободу мира, / На тронах поразить порок». Однако предваряет его конкретный момент критического отношения к своему творчеству: «Приди, сорви с меня венок, / Разбей изнеженную лиру». Он вносит коррективы в звучание основных положений произведения: рабство, свобода, власть, закон, независимо от первоначального смысла, который в них вкладывал автор. Перед его глазами был опыт гражданской лирики А. Н. Радищева и Г. Р. Державина. У первого политический резонанс антагонизма власти и народа обрамлялся абстрактными пантеистическими рассуждениями и аллегориями. Для второго была характерна сформулированная в посыле к «властителям и судиям» библейская трактовка закона как божественного установления. А. С. Пушкин не склоняется ни к тому, ни к другому. Тирания и рабство – две крайности человеческого существа. Одно случайно: «Питомцы ветреной судьбы, / Тираны мира…» – а второе восходит к восстанию из праха как духовной архитектонике человека: «Восстаньте, падшие рабы!» Это понимание перекликается с отношением к своему творчеству, где автор срывает с себя «венок» случайной славы и разбивает «изнеженную лиру», в плену у которой оказался. Именно поэтому в отличие от своих предшественников он находится внутри лирической ситуации, а не над ней. Восклицание «Увы!», открывающее третью строфу, в соседстве с наречием «везде» обнаруживает живую, а не риторическую интонацию. Категории «народ»,

«власть», «закон» выстраиваются по возрастанию: «Владыки! вам венец и трон / Дает Закон – а не природа – / Стоите выше вы народа, / Но вечный выше вас Закон», где закон оказывается во внешней позиции. Однако лирическая ситуация лишает его однозначности. Обстоятельством, побудившим к написанию произведения, стало зрительное впечатление – вид из окна дома на Фонтанке братьев Тургеневых на Михайловский дворец (Инженерный замок), место убийства императора Павла I. Две трети оды, состоящей из 12 восьмистишных строф, представляют собой своеобразную смысловую экспозицию, предваряющую знакомую А. С. Пушкину элегическую ситуацию: «Глядит задумчивый певец / На грозно спящий средь тумана / Пустынный памятник тирана, / Забвенью брошенный дворец…» Однако вместо медитативного вглядывания и вслушивания возникает «Клии страшный глас», не приглушенный, а усиленный «страшными стенами». Убийство императора – неожиданный поворот тираноборческого мотива. «Калигула», «увенчанный злодей», не находит оправдания, но и рационалистический дуализм зла и добра, деспотизма и свободы недавнего прошлого перечеркивается конкретными деталями и четким психологическим рисунком торжества низменных человеческих страстей: «Он видит – в лентах и звездах, / Вином и злобой упоенны, / Идут убийцы потаенны, / На лицах дерзость, в сердце страх». Последняя строка – единственная оппозиция в сцене убийства.

Проблема дисгармонии «лица» и «сердца» как пространства индивидуального начала раскрывается в последней строфе – поучении, где перечисляются антиномии, входящие в структуру власти: «Ни наказанья, ни награды, / Ни кров темниц, ни алтари…» Человеческое существо, раздвигающее свои границы за счет полярных состояний, приходит к тому типу власти, который построен на взаимном уничтожении. Движение художественных образов приводит поэта к выводу, который еще сильно отстает от его взглядов: власть не расширение возможностей, а смирение, которое в рамках современной культуры отождествляется с законом. Однако ему, как абстрактному понятию, предшествует действие: «Склонитесь первые главой / Под сень надежную закона…» Закон в качестве правил и установлений, обязательных для всех, открывает свою духовную, а не юридическую подоплеку – побуждения (права) первых («о цари») склониться, т. е. изменить исторически сложившееся представление о власти. Смирение, понимаемое как закон, определяющий отношения между людьми, преобразуется в позднем творчестве А. С. Пушкина в милость, милосердие, в гармонию «лица» и «сердца», которой нет в «Вольности». Это сквозная линия в лирике поэта, вос-

ходящая к мотиву «милость к падшим» («Памятник» (1836)). Попытке склонить монарха помиловать декабристов сопутствовало стремление вернуть русскому самодержавию, вырождающемуся в социально-политический институт власти, религиозное содержание. Милость как отношение Бога к человеку выше закона, человеческих установлений, поэтому в милосердии монарх, уподобляя себя Создателю, возвращает власти ее сакральный смысл. В полной мере эти идеи А. С. Пушкин реализует в 1833 году в драматической поэме «Анджело», где героиня заявляет: «Подумай, если тот, чья праведная сила / Прощает и целит, судил бы грешных нас / Без милосердия; скажи: что было б с нами?» Проблема человека и закона, преступления и наказания решается ее снятием. Она отменяется высшим актом – прощением, у которого нет мотивировок, доводов, объяснения. Ему сродни найденная художественная форма – лаконичный, краткий, являющийся словно ниоткуда на последнее восклицание героини финал: «"…прости его!" И Дук его простил».

На петербургском этапе политика входит в круг интересов поэта, но именно как типическое явление времени, неотъемлемая черта образа жизни и внутреннего мира современников. В этом качестве она неудержимо влечет к себе поэта. Годы его пребывания в Петербурге ознаменованы бурным развитием дворянской оппозиции. В 1816 году начинает действовать конспиративно замкнутый Союз спасения, преобразованный летом 1818 года в более открытый Союз благоденствия. Он пропагандировал свои взгляды в том числе с помощью литературных объединений, среди которых была «Зеленая лампа». В творчестве А. С. Пушкина стремление связать свою жизнь с деятельностью тайных обществ проявилось не в нарастании идеалистических взглядов и настроений, а в конкретности и отчетливости выражения уже присутствовавших в его поэзии тем и мотивов. Неопределенные чувства и переживания соединились с жизненным материалом. К вопросу о свободе творчества, суверенности поэзии, которым отмечен лицейский период, А. С. Пушкин возвращается в послании Н. Я. Плюсковой («К Н. Я. П.» (1818)). Полное его название – «Ответ на вызов написать в стихи в честь Ее Императорского Величества Государыни Императрицы Елизаветы Алексеевны» – концептуально. В стихотворении жанру поздравительного мадригала подчеркнуто противопоставляется содержание, где провозглашается культ творческой свободы. Воспроизведенная в заголовке официальная торжественность придворного речевого этикета становится поводом для сравнения со «скромной, благородной» «стыдливой музою моей». Она определяется отрицанием искусства обязательных форм («не хвалил», «не кадил», «не рожден») и находится в состоянии

становления: «Свободу лишь учася славить». Свободой обусловливается сущность творчества, поступательно раскрываемая в произведении. Первоначально она характеризует авторскую позицию: «в гордости свободной», после чего выступает в качестве предмета изображения и способов выражения: «учася славить». В финале это сокровенный источник творчества: «любовь и тайная свобода». Он связывает разнородные для современной культуры эстетические установки – «сердце» и «гимн», воплощая их в неожиданном образе – «эхо русского народа». Поводом к обобщению становится конкретная ситуация – обаяние императрицы Елизаветы Алексеевны и ее чуждость придворному кругу. Однако позицию А. С. Пушкина как певца свободы осложняло сотрудничество с членом Союза спасения, а затем Союза благоденствия Ф. Н. Глинкой, связывавшим с императрицей оппозиционные планы. В данных обстоятельствах нежелание славить сильных мира сего тоже оказывалось «социальным заказом». Реально свобода осуществлялась только в творчестве. Там она не отрывалась от мятущегося, изменяющегося, погруженного в живое многообразие фактов и впечатлений человеческого существа, всегда находящегося в ситуации свободы выбора.

В дружеских посланиях поэт начинает тяготеть к точному воспроизведению окружающей среды, позволяющему увидеть в своем образе жизни текучесть, подвижность разнородных чувств, переживаний, состояний, за эмоциональными экзальтациями – душевные порывы. Если раньше дружеским пирам придавалось определенное мировоззренческое звучание и значение, то теперь на них лежит отблеск реальных жизненных обстоятельств и предпочтений. Пиршественная свобода не идеализируется, а описывается как бытовая ситуация раскрепощения, возникающая «в чаду большого света». «Младых повес счастливая семья» – живое, непосредственное изображение сменяющихся состояний: «Где ум кипит, где в мыслях волен я, / Где спорю вслух, где чувствую живее, / И где мы все – прекрасного друзья…» Оно наделено значением понимания себя в рамках сравнения: «Чем вялые, бездушные собранья». Их развернутая характеристика наполняет эпитет «бездушные» конкретными чертами, вызывающими эффект обратного действия. Пир «младых повес» одновременно становится свидетельством жизни души, антитезой состояния человека, «где ум хранит невольное молчанье, / Где холодом сердца поражены» («Послание к кн. А. М. Горчакову»). В первом послании «К Чаадаеву» тема «вольности святой» приходит на смену воспоминаниям об обманах юности: «Любви, надежды, тихой славы». Новые чувства, с одной стороны, идейная альтернатива прошлому, с другой – тождественны ему в художественном аспекте, со-

ставляя единый сравнительный оборот: «Мы ждем с томленьем упованья / Минуты вольности святой, / Как ждет любовник молодой / Минуты верного свидания». Переживания носят такой же исключительный характер, как и раньше. Это мгновенное время – «пока», совпадающее в этом значении с экзальтированным чувством: «Мой друг! Отчизне посвятим / Души прекрасные порывы». Оно предполагает идеальную материальность: «Звезда пленительного счастья», утверждаемую «на обломках самовластья» отжившей предметности.

После упомянутого стихотворения поэт в 1820–1824 годах еще дважды обращается к П. Я. Чаадаеву. Внутри посланий наблюдаются глубинные сдвиги в мотивах дружбы, молодости, свободолюбия, творчества. Они становятся единым целым, взаимосвязанным и перекликающимся друг с другом. В стихотворении «Чаадаеву» («К чему холодные сомненья?..» (1824)) «святое дружбы торжество» вбирает в себя отголоски первого послания, преобразуя свободолюбие в сердечность, внешнее во внутреннее. То, что виделось «с восторгом молодым», приходит в «сердце, бурями смиренном» к созидательному, а не к разрушительному итогу. Глагол будущего времени третьего лица «напишут», которому соответствует ситуация «на обломках самовластья», выступает в форме настоящего времени первого лица «пишу». На месте безличного и неопределенного поэт находит фундаментальное и личное настоящее: «На камне, дружбой освященном, / Пишу я наши имена». Переход от обломков «самовластья» к «камню» дружбы определяет строй поэзии А. С. Пушкина, выливающийся в творческую программу, которую он сформулирует во втором послании «Чаадаеву» («В стране, где я забыл тревоги прежних лет» (1821)). Она строится на переосмыслении творческих импульсов петербургского этапа, на фоне которого находят новое понимание «царскосельские хранительные сени». Прежде всего художественная динамика затрагивает мотив «пиров»: «Где праздный ум блестит, тогда как сердце дремлет» («Чаадаеву» (1821)). «Безумный круг» («Всеволожскому» (1819)) пиршественной атмосферы кипения ума, свободы мысли, живости чувств заседаний общества «Зеленая лампа» не затрагивает сердца как глубины восприятия явлений. Подспудно преобразуется слой петербургской лирики, связанный с увлечением жизнью тайных обществ. Их риторика и эмблематический характер отделяются в стихах от идеологической составляющей и выступают как поэтизируемая предметность сферы мысли и чувства.

В послании «К Ф. Ф. Юрьеву» (1819) ряд предметов и состояний указывает на определенное мироощущение: «Здорово, рыцари лихие / Любви, свободы и вина! / Для нас, союзники младые, / Надежды лампа

зажжена…» Структура обращения отражает ритм жизни тайных организаций, «код» узнаваемых узким кругом лиц атрибутов, которые одновременно являются признаками конкретных настроений. У А. С. Пушкина метафора «надежды лампа», с одной стороны, обладает широким смыслом, а с другой – не может развернуться, существуя в рамках прямой-«тайной» предметности в виде зеленой лампы в столовой Н. В. Всеволожского. Находясь под влиянием идей свободолюбия, на уровне художественного пространства поэт приходит к осознанию их ограниченности и индивидуальной замкнутости. В послании «Чаадаеву» (1821) понимание свободы не связано уже с «мятежной младостью», она, как «сети» и «заблужденья», сдвигается в прошлое. На первый план выходит совсем другое состояние: «Для сердца новую вкушаю тишину». На петербургском этапе перед поэтом возникает дилемма: влечение «в шумный круг безумцев молодых», погружение в соблазны великосветской жизни и неразрывная связь творчества с уединением. Его благотворность он ощутил во время посещений Михайловского сразу после окончания Лицея в 1817 году и летом 1819 года. Спустя два года «в стране, где я забыл тревоги прежних лет» («Чаадаеву»), ему удается привести к согласию полюсы своего творческого бытия – уединение и «мой своенравный гений»: «Познал и тихий труд, и жажду размышлений, / Владею днем моим; с порядком дружен ум; / Учусь удерживать вниманье долгих дум…» Его внимание опять привлекает «старинный звук»: «Пою мои мечты, природу и любовь, / И дружбу верную, и милые предметы, / Пленявшие меня в младенческие леты…» Однако речь идет не столько о возвращении к поэтическому прошлому, сколько о новом его понимании, построенном на выстраданном отношении к свободе и несвободе. Творчество не произвол: «когда, еще не знаемый никем, / Не зная ни забот, ни цели, ни систем, / Я пеньем оглашал…» – а состояние постоянного выбора и ответственности за него.

Дилемму уединения и гражданской жизни, ее импульсов, интересов поэт решает в одном из центральных произведений петербургского этапа – элегии «Деревня» (1819). Она условно разделяется на две части: природоописательную и гражданскую. Начало элегии – узнаваемая в рамках сентиментальной чувствительности оппозиция «пустынный уголок – порочный двор цирцей», симметрично разделяющаяся фразой, по своей структуре восходящей к слезной поэтике, однако наделенной не эмпирическим, а метафизическим содержанием: «Где льется дней моих невидимый поток». Она устанавливает определенную точку зрения на природу, созерцая ее не чувствительно и медитативно, а бытийно. После традиционного для элегии соизмерения с помощью словес-

ной конструкции «я променял… на…» двух типов явлений А. С. Пушкин перечисляет конкретные элементы пейзажа, не выстраивая их, а открывая гармонию в их данности, в следовании друг за другом. Этой архитектоникой картины природы подготовлена вторая часть произведения. Дидактическая преамбула строится на констатации факта: «Везде следы довольства и труда», которая соединяет созерцательную и морализаторскую стороны художественного пространства: «Учуся в истине блаженство находить». Уже из свободного сосуществования двух разнородных содержательных пластов рождается образ пересечения описательной и гражданственной стихий: «В уединенье величавом / Слышнее ваш отрадный глас…» Деревенское уединение и петербургские политические споры в доме Тургеневых образуют ритмическое и стилистическое единство, пафосное обличение зарождается внутри идиллического описания окрестностей Михайловского и первоначально имеет вид элегической медитации: «И ваши творческие думы / В душевной зреют глубине». Переход к обличительной части обозначает себя как выделение из множественного числа («думы») единственного («мысль ужасная»). Одновременно она не отрывается от описательности, однако конкретный пейзаж становится общим местом: «Среди цветущих нив и гор / Мудрец печальный замечает…» Поэт преодолевает жанровую и стилистическую обособленность тематических блоков. Единство жизненного материала представлено визуально на уровне стиха и как особое свойство творчества воспринимать явления в их свободном, незаданном сопряжении друг с другом, которое наблюдается в бытии. Отрицательное звучание риторического вопроса «И не дан мне судьбой витийства грозный дар?» привносит в интонацию смысловое значение, вычленяя «витийство» из элегии. Выпадая, оно принимает двоякий вид: душевного страдания («напрасный жар») и стиховой структуры, которая оказывается за границей созерцательности как проявление задания и несвободы. В финальной части «Деревня» замыкается в риторической конструкции. Отсутствие пространства для выбора подспудно воздействует на антиномию рабства и свободы, обнаруживая противоречия в программе утверждения «свободы просвещенной»: «И рабство, падшее по манию царя…»

Сферу действительной свободы А. С. Пушкин находит только в творчестве. Он воплощает эту сторону искусства, существуя в ситуации и прекрасно владея языковой, стилевой, жанрово-тематической, стиховой регламентацией. Итогом петербургского этапа стала поэма «Руслан и Людмила». В ней реализовалось стремление еще Пушкина-лицеиста создать большое эпическое произведение. В предисловии к первому изданию 1820 года автор писал: «Автору было двадцать лет отроду, когда

кончил он “Руслана и Людмилу”. Он начал свою поэму будучи еще воспитанником Царскосельского лицея и продолжил ее среди самой рассеянной жизни. Этим до некоторой степени можно извинить ее недостатки»[1]. Произведению предшествовали лицейские эпические опыты («Монах», «Бова»), отразившие общую тенденцию по созданию «национальной, волшебно-богатырской поэмы»[2]. Идея ее написания занимала К. Н. Батюшкова и особенно В. А. Жуковского: «Непосредственным предшественником Пушкина в жанре “Руслана и Людмилы” является, конечно, только Жуковский с его замыслом поэмы “Владимир”»[3]. Кристаллизацией творческой задачи стал обмен посланиями в «Вестнике Европы» в 1813–1814 годах между А. Ф. Воейковым и В. А. Жуковским. А. Ф. Воейков строил предполагаемое произведение вокруг национального и соревновательного моментов: «Напиши поэму славную, / В русском вкусе повесть древнюю: / Будь наш Виланд, Ариост, Баян…» Программа – смешение романтического начала (национальный компонент) и классицистического соревновательного подражания великим предшественникам («одоленные препятствия»[4]). В своем ответе (А. С. Пушкин его знал и цитировал) В. А. Жуковский основал ход событий произведения на национальных (фольклорных и исторических) преданиях, о чем заявил в первой строке: «Я вижу древни чудеса…» – которую потом последовательно развил. Из описания видно, что поэт руководствуется свободой вымысла. Он не реконструирует древность, а тяготеет к событийной насыщенности повествования, формированию внутренних связей и отношений между эпизодами. Их открытость, свободный переход от одного к другому распространяются на взаимодействие прошлого и настоящего, вымышленного и реального, выделяясь в особую художественную логику развития явлений. Автор программы не смог преодолеть балладную структуру – событие, вокруг которого строится рассказ, максимально расширив его в балладе «Двенадцать спящих дев». Судя по названию («Владимир») и желанию перенести действие в Крым, В. А. Жуковский хотел выразить религиозную идею, которую не смог совместить с принципом свободного повествования. Однако этим принципом вдохновился А. С. Пушкин.

Первый вопрос, поставленный поэмой, заключался в ее литературной генеалогии. Круг произведений-предшественников, с которыми просле-

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 521.

[2] *Горохова Р. М.* Ариосто в России // Неистовый Роланд : в 2 т. / Ариосто Лудовико. М., 1993. Т. 2 : Песни XXVI–XLVI. С. 468.

[3] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 299.

[4] Там же. С. 300.

живалась связь «Руслана и Людмилы», был чрезвычайно широк. Прежде всего ее возводили к «рыцарской» поэме Ариосто «Неистовый Роланд», ее сатирическому переосмыслению – «Орлеанской девственнице» Вольтера, называли также «Оберон» Виланда. Из русских источников в первом ряду стояли ирои-комические и сказочные поэмы И. Ф. Богдановича («Душенька»), Н. А. Радищева, А. Х. Востокова, «Бахариана» М. И. Хераскова. Анализируя произведение А. С. Пушкина с точки зрения литературных влияний, Б. В. Томашевский писал: «…критики больше связывали поэму Пушкина с прошлым, чем задавали вопрос о ее новизне»[1]. Он констатировал: «“Руслан и Людмила” была поэмой, обращенной не к прошлому, а к будущему»[2]. Под будущим понимается литературный процесс, новые принципы художественного воплощения, связанные с предметом изображения. В данном аспекте поэма пропитана настоящим, действительным. Сказочный сюжет не реконструируется, а ориентируется на современность, которая вводится образом автора. Вокруг последнего с помощью конструктивных элементов – предисловия, лирических отступлений, эпилога – выстраивается жизненный материал, внутри которого рождается рассказ о приключениях героев. Синхронность процесса повествования и развития сюжета – опыт «создания новой поэтической формы»[3], основанной на «свободной поэтике»: «Пушкин свободно пользуется источниками, свободно смешивает жанры, поэтически свободно мыслит»[4]. Процесс «одновременного разрушения и создания жанра, характерный для “Руслана и Людмилы”» рассматривается в аспекте творческой перспективы и фокусируется на явлениях, из которых складывается художественная природа романа в стихах «Евгений Онегин»[5]. Произведения Ариосто и Вольтера тоже пронизаны современностью. В одном ей сопутствует модус прославления, в другом – критическая, сатирическая направленность. «Неистовый Роланд» выстроил средневековый рыцарский эпос, используя традицию жанра героической поэмы, ее архитектонику, образы, нарративы. В основе лежал пример «Энеиды» Вергилия: «…героизировать современность через изображение героического прошлого»[6]. Движение от истории к эпохе легенд, «от факта к вымыслу»[7]

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 357.

[2] Там же. С. 365.

[3] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 35.

[4] Там же. С. 36.

[5] Там же. С. 38.

[6] *Андреев М. Л.* Ариосто и его поэма // Неистовый Роланд : в 2 т. / Ариосто Лудовико. М., 1993. Т. 1 : Песни I–XV. С. 502.

[7] Там же. С. 503.

подчинено конъюнктурной задаче прославления династии д'Эсте и покровителя автора кардинала д'Эсте. В поэме А. С. Пушкин отказывается от «социального заказа», вокруг которого строится художественное пространство у предшественников. В этом можно увидеть глубокое и полное развитие творческого импульса, который поэт сформулировал в послании к Н. Я. Плюсковой: «Я не рожден царей забавить / Стыдливой музою моей». «Не рожден», «стыдливость» в контексте художественной природы поэмы уже не просто обороты речи, эзопов язык, уклончиво заявляющие о нежелании исполнять «придворную» функцию, а знаки новой концепции мира и человека. Как «маленькая философия» К. Н. Батюшкова стала качественным преобразованием чувствительного героя сентиментализма, так и творческое умаление А. С. Пушкина становится проявлением первоначальной метафизической бедности человеческого существа, восходящей к ее апофатическому определению – «ничто» Г. Р. Державина.

Современники особо выделяли вопрос о пародическом характере «Руслана и Людмилы». Автор в «Заметках о ранних поэмах» (1830) признавал, что «за пародию "Двенадцати спящих дев"… можно было меня пожурить порядком», однако мнения о связи поэмы с манерой Ариосто характеризовал неоднозначно, отозвавшись на них словами «поминутно твердили мне»[1]. Б. В. Томашевский проницательно указал, что «моменты "сходства"» вносят в «Руслана и Людмилу» «мнимо эпический характер»[2]. За пародирование принималось преобразование конструкции рыцарской поэмы, ее упрощение. Переход сложного в простое, грандиозности, громоздкости повествования Ариосто в лаконичность рассказа у А. С. Пушкина – архитектонический принцип, качественно изменяющий природу художественного пространства. За привлекавшим подражателей А. С. Пушкина искусством в рамках «простейшего сюжета показать все те картины, которые и дают в соединении "богатырскую повесть"»[3] стояло подчинение событийной канвы непринужденности и внутренней свободе диалога с читателями. Из предисловия видно, что художественное ядро поэмы погружалось в современность, в ее течение, занимая свое место («Времен минувших небылицы») в скоротечности («В часы досугов золотых») повседневной жизни («Под шепот старины болтливой»). Если у Ариосто рыцарский слой является необходимым условием организации и понимания настоящего, его идеальным прототипом, потому он укрупняется и максимально приближается, наблюда-

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 315.
[2] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 359.
[3] Там же. С. 367.

ясь в своих сложностях и хитросплетениях, заслоняющих рассказчика, то у А. С. Пушкина прослеживается обратная тенденция. Б. В. Томашевский назвал ее «контраст времени – преданья древности, рассказанные современным поэтом и современными средствами»[1]. Приключения героев сдвигаются в свою эпоху: «Дела давно минувших дней / Преданья старины глубокой», что изменяет их масштаб. За счет этого на первый план выдвигается личность автора, ведущего непринужденную беседу с читателями. На персонажах лежит отблеск их суждений, взглядов, поступков. За упрощением сюжета открывается способность поэмы воспринимать реальное, а не идеальное время, что является следствием изменений в структуре человеческой личности. Она находится в ситуации непрерывного выбора между добром и злом, постоянного внутреннего преобразования, нетождественности себе в разные моменты существования. Именно поэтому герои не растворяются в авторской точке зрения, между писателем и ими всегда есть дистанция.

Образ автора в «Руслане и Людмиле», выступающий в качестве героя диалога с читателями, не равен поэту, который смотрит на эту ситуацию с позиции нового жизненного и творческого опыта. Ею обусловлен иронический тон, являющийся отличительной чертой произведения[2]. Ирония обращена на все неподвижные, готовые, заданные формы отношения к миру и человеку. Пространство поэмы – пространство изменений и метаморфоз как свойства бытия, пребывающего в своей свободе, и соответствующего ему состояния выбора, в котором находится личность. Утрата Людмилы и ее поиск, когда на смену ожидаемому приходит неизвестное, формирующее волшебно-приключенческую линию сюжета, одновременно становятся сферой узнавания человека в его достоинствах и недостатках. Отношения прошлого и настоящего, фантастического и реального, высокого и низкого – разные стороны полноты действительности. В данном контексте формируется параллель между волшебными приключениями героев и подвижностью, сиюминутностью повседневных чувств и желаний в диалоге с читателями, между увлекательностью, неожиданностью чудесного и изменчивостью, прихотливостью бытового пласта, внутри которого существует рассказчик. Обыденное обнаруживается в волшебном, оставляя открытым вопрос об обратном. В результате сказочный сюжет не эмансипируется от авторской иронии, а одушевляет ее, освобождая от скептической однозначности.

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 363.

[2] Там же. С. 325.

Упреки современной критики в книжности поэмы как антитезы народности А. С. Пушкин воспринял в аспекте представления о свободной избыточности бытия, проявлением которой стала безграничная фантазия фольклорных источников, не мотивированная и не обусловленная никаким утилитарным заданием, торжество вымысла, за которым угадывалось приобщение к сокровенной сущности жизни. Именно поэтому в издании 1828 года свадебному пиру, с которого начинается действие, предпосылается вступление «У лукоморья дуб зеленый…», пронизанное подлинно народными представлениями о мире. Оно подготовлено художественной природой поэмы и прослеживается на уровне ее строения, языка, стиха.

Все указанное наблюдается в отражении баллады «Двенадцать спящих дев» В. А. Жуковского в четвертой песне. Замкнутый на себе балладный сюжет становится открытым. Развернутость, граничащая с громоздкостью, упрощается и облегчается, так как сущность поэмы «заключается не в ее частях и не в ее эпизодах, а в их соединении в одно целое…»[1] Уединение Ратмира на берегу «речки безымянной»: «Ратмир в пустыне безмятежной / Людмилу, славу позабыл / И им навеки изменил / В объятиях подруги нежной» – не мотивировано и не объяснено, но допустимо конструкцией поэмы. Балладу окружает время рассказчика, где действуют «волшебники другие». Героя заманивает «девы песнь», то волшебство, которое «монастырь уединенный» превращает в «терем наш отрадный». Отношение к поэзии певца «таинственных видений», данное в пояснении: «Дерзну ли истину вещать? /Дерзну ли ясно описать / Не монастырь уединенный, / Не робких инокинь собор, / Но… трепещу! В душе смущенный, / Дивлюсь и потупляю взор», опускается. Его функции выполняет словесная формула, похожая на те, которыми описывается перемещение персонажей: «Теперь вослед тебе лечу», ставя балладу в один ряд с характером развития событий в поэме: «И лиру музы своенравной / Во лжи прелестной обличу». Судьба Ратмира не удивляет ни автора, ни Руслана. В сказочном сюжете просвечивается реальность, включая случившееся в событийный поток.

В таком аспекте проявляется важное свойство произведения А. С. Пушкина: в нем все названо своими именами, всему отведено свое место. Он не выдает «времен минувших небылицы» за правду, «песни грешные мои» за «преданья старины глубокой». Автор остается собой, не прячется за персонажами, не стремится прославить или рассмешить, т. е. достичь конкретного эффекта. В эпилоге он дает определение худо-

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 306.

жественной архитектонике поэмы: «Я славил лирою послушной / Преданья темной старины». В центре находится представление о связи. «Темная старина» образуется, славится «лирой» и в этом качестве включается в настоящее, распознается им. Одно из самых частых авторских определений содержания произведения – «вымысел». Это не подмена, не желание выдать ложь за правду, а создание из разрозненных, «темных» элементов целого. Как непрерывность перехода от одного к другому вымысел – антитеза разобщенности настоящего: «Я пел – и забывал обиды» – и в конечном счете ограниченности и замкнутости: «На крыльях вымысла носимой, / Ум улетал за край земной…»

Вымысел – вид связи между явлениями, формирующий реальность, в которой существует автор. Ее ядром является пространство свободы, где ничто не отделяет одно от другого. В данном значении вымысел как способ приобщения к полноте бытия предполагает особое отношение к эпическому и лирическому началам. Он их не разделяет и не смешивает, а связывает. Как архитектонический принцип вымысел не требует подтверждения и оправдания. Одним из общих мест рыцарской поэмы являются ссылки автора на вымышленный документальный источник, «хронику»[1]. А. С. Пушкин использовал этот прием, но в контексте, в котором сообщение безымянного «монаха» самостоятельно находит подтверждение в чувствах рассказчика: «Нас уверяет смело в том: / И верю я! Без разделенья / Унылы, грубы наслажденья…» Данный пример характерен в аспекте новаторских изменений, которые прослеживаются в «Руслане и Людмиле». Автор подчеркнуто ослабляет роль важных, опорных элементов и звеньев в строении рыцарской поэмы. Они становятся не «несущими конструкциями», а текущим, подвижным материалом. Ариосто постоянно отсылает читателя к вымышленной хронике Турпина, легендарного архиепископа Реймского, участника событий и источника информации. Он называет точные цифры, «пишет», «гласит», внося колорит правдоподобности. А. С. Пушкину это не нужно. У него вымысел лишен функций и в этом не противопоставляется реальности. Он существует именно как вымысел, одно из проявлений жизни автора. Так, ссылка на «верное преданье» монаха лишь продолжает тему бдений героя подле спящей девы, неожиданно приводя на память «Лиды сон лукавый». Не свидетельство монаха, а разность снов становится центральным элементом эпизода, правдивость которого удостоверяется от первого лица: «Но полно, я болтаю вздор». В этом восклицании представлен главный критерий восприятия событий: автор волен и «болтать», и остановить себя. Именно в своей

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 359–360.

свободе он приобщается к истине, которая не может быть сведена к отдельной, даже самой грандиозной точке зрения.

Рассказчик у А. С. Пушкина не потакает шутками, как Ариосто, вкусам своих знатных читателей, не преследует политических целей, как Вольтер, не балагурит, как авторы ирои-комических поэм. Текст подчеркнуто освобождается от проявлений литературного задания. Соответственно, по-другому ставится вопрос о художественной условности, которая была важным звеном в структуре художественного пространства, привнося в него момент объяснения изображения с помощью определенных норм и правил. В предисловии ко второму изданию поэмы автор приводит перечень разнородных претензий критиков, у которых есть общий знаменатель – вопрос «Зачем?». Он обращен к поступкам героев, их мыслям, чувствам, видению окружающего мира. Камнем преткновения становится вымысел, который открыто вводится в произведение и не прячется за различными формами правдоподобности. Поэт не приписывает героям и событиям бытующих представлений о старине, не копирует на уровне языка и стиля колорит времени и пространства, в которых они существуют, а смотрит на все глазами современного человека, не навязывая персонажам эту точку зрения. Он наблюдает, ищет общее в сущностных проявлениях, предоставляя свободу при реализации индивидуальных особенностей. Последнее в полной мере относится и к образу автора. Пушкинская концепция вымысла, позволяющая выражать с помощью представлений поэта и на его языке, отождествлять, проводить параллели, создает единое для героев и рассказчика пространство личностного бытия, на границе которого действуют индивидуальности, дистанцирующиеся в этом плане друг от друга.

Открытое участие вымысла в художественной конструкции позволяло видеть в «Руслане и Людмиле» реализацию впечатлений от театральных представлений[1]. Это суждение в отношении характера литературных влияний на поэму справедливо оспорено[2], но у него есть другая сторона, затрагивающая вопрос художественной архитектоники. В 1825 году поэт напишет: «Изо всех родов сочинений самые неправдоподобные (*invraisemblance*) сочинения драматические, а из сочинений драматических – трагедия, ибо зритель должен забыть по большей части время, место, язык, должен усилием воображения согласиться в известном наречии – к стихам, к вымыслам». Именно в этом контек-

[1] *Гроссман Л. П.* Пушкин в театральных креслах. Л., 1926. С. 130–131.

[2] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 364–365.

сте он поставит вопрос о романтизме: «Не короче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства»[1]. В нем поэме в недалеком будущем откажет В. Г. Белинский[2]. Современная появлению поэмы критика будет использовать понятие «романтическая» в значении «романическая», т. е. «волшебная, рыцарская», соотнося «Руслана и Людмилу» с «Неистовым Роландом» Ариосто. В контексте высказывания А. С. Пушкина о «сочинениях драматических» обнаруживается подспудная задача художественного пространства поэмы – освободить вымысел от оговорок и условностей, принимая его таким, какой он есть на самом деле. «Отсутствие всяких правил» как пушкинское понимание «школы романтической» позволяет видеть в романтизме этап очищения, освобождения творчества от нехудожественной нормативности. Здесь заключен нюанс в понимании «чистого искусства», не о противопоставлении его действительности, а о внутренней мере, законе искусства, которое само по себе является прежде всего архитектоническим импульсом, уподобляющимся и тождественным в этом значении творению.

В результате романтизм для А. С. Пушкина – этап в развитии, момент движения художественного мышления, которое не бывает статичным и воспринимается только динамически. Понятие «романтический» используется в полном смысле как один из признаков, но не предмета, а фазы развития, которую он переживает на определенной стадии. Пример первой законченной поэмы А. С. Пушкина свидетельствует о том, что уже на этом этапе художественного развития романтизм как эстетический принцип носит прозрачный, открытый к литературному прошлому и будущему характер на уровне жанра и языка произведения. Так, Б. В. Томашевский, исходя из того, что в поэме автор впервые художественно применил для обширного повествования элегический язык, считал, что «нельзя тесно связывать “Руслана и Людмилу” с традицией сказочных и волшебных поэм. “Руслан и Людмила” существенно отличается от них самим типом повествования»[3]. В свою очередь, Ю. В. Манн, размышляя о чертах будущего жанра русской литературы романтической поэмы, выводит его из эволюции элегии и дружеского послания, которыми «была подготовлена сама ситуация бегства». Однако подчеркивает: «В отношении тона, и мотивировки, и всей ситуации романтическая поэма решительно разошлась с дружеским посланием, чья традиция лег-

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 17–18.

[2] *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений … Т. 7. М., 1955. С. 267.

[3] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 324–325.

кой фамильярной беседы и самоиронии вела к шутливо-героической поэме "Руслан и Людмила", а затем – в обход героической поэмы – к "Евгению Онегину" и к поэмам типа "Домика в Коломне" и "Графа Нулина"»[1]. Складывается ситуация, когда тип повествования, не позволяя связать поэму с литературной традицией начала века, делает ее отголоском этой традиции. Конечно, ирои-комическая ситуация контраста языка и темы, производная от их регламентации, деления на «высокое» и «низкое», к «Руслану и Людмиле» неприменима. Однако определение «шутливо-героическая» – движение к ней, а не от нее. С другой стороны, поэма непосредственно связана с перспективой литературного развития, которая реализуется как «даль свободного романа». Ее предвосхищает понимание поэмы в эпилоге, где прослеживаются типичные черты романтического конфликта отчуждения в рамках отношения автора к произведению. Вымысел отождествляется с бегством: состояние «забывал обиды» переходит в ситуацию «улетал за край земной». Данная интерпретация поэмы в обстоятельствах южной ссылки лишь свидетельствует о ее сокровенном плане, реализующем идею изменения пространства несвободы в ситуацию художественной свободы. Она последовательно проявляется на трех уровнях. Во-первых, в разнообразии ситуаций и положений героев, продиктованных вымыслом, образуя особые волшебно-сказочные связи. Во-вторых, в языке произведения, максимально приближенном к реальной речевой ситуации, не разделенной на высокую и низкую зоны, не стремящейся отождествить себя с эпохой и характером героев. В-третьих, в ритмико-синтаксической природе стиха.

Подвижный, нескованный, живой характер четырехстопного ямба, примененного поэтом в «Руслане и Людмиле», – «то новое качество, которое утвердилось в формуле "пушкинский стих"»[2]. Разговорно-поэтическая стихия поэмы направлена к свободному, непринужденному совмещению двух планов изображения: образного и диалогового (словесного), которые, в свою очередь, многослойны как сказочное и реальное, прошлое и современное. Складывалось особое, пушкинское философско-художественное понимание мира и человека, представляющее собой органическое единство того, что рассказывалось, с тем, как рассказывалось.

Этап южной ссылки А. С. Пушкина (1820–1824) проходил под знаком углубления, эволюции и в конечном счете пересмотра романтического отношения к миру и человеку. Ссылка на юг и в Михайловское «совпадает

[1] *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века: эпоха романтизма : пособие. М., 2001. С. 148.

[2] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 369.

со временем полного расцвета поэзии Пушкина, полного его освобождения от какого бы то ни было ученичества, полной его оригинальности»[1].

Удалению поэта из Петербурга сопутствовало несколько обстоятельств. В его произведениях нарастал политический подтекст, который отражал общественное напряжение внутри страны. Народные движения в Испании и Италии, пошатнувшие Австрийскую Империю, активизировали деятельность Священного союза, где одну из первых ролей играла Россия, победившая Наполеона. Эти процессы откликались в деятельности революционных тайных обществ, использовавших в своих целях литературные организации и объединения. Характерна ситуация внутри Вольного общества любителей российской словесности. Действия В. Н. Каразина против революционно настроенного руководства общества вылились в обсуждение «направления умов» на уровне министра внутренних дел В. Н. Кочубея. Имя А. С. Пушкина появляется в связи с размышлениями о «духе развратной вольности», который поразил «молодых людей первых фамилий»[2]. Не будучи членом тайных обществ, А. С. Пушкин находился под влиянием их идеологии в том смысле, что на тот момент она отвечала его взглядам и настроениям. В его стихах идеи политической свободы находили яркое и убедительное воплощение. Им сопутствовал образ жизни без оглядки на общественные условности, культ чувственных наслаждений, который был внешним следствием многопланового и многостороннего развития индивидуального начала.

Ссылка стала для поэта неоднозначным событием. Напряженная внутренняя деятельность столкнулась с однообразием и ограниченностью эмпирических впечатлений, требовавших все большей и большей интенсивности их физического протекания. Отъезд из Петербурга, безусловно, содействовал расширению мировоззренческого и жизненного кругозоров. Одновременно поэт оказался внутри излюбленной романтической ситуации не «чувства», а «идеи», став изгнанником, разлученным с близкими и отверженным обществом. Только благодаря заступничеству В. А. Жуковского и Н. М. Карамзина удалось избежать более жесткого наказания, чем отправка в Екатеринослав в распоряжение генерала И. Н. Инзова. Оттуда уже в конце мая А. С. Пушкин вместе с семьей Раевских отправился в путешествие на Кавказ и в Крым. Осенью возвратился в Кишинев. В мае 1823 года его перевели в Одессу, а летом 1824 года назначили местом жительства Михайловское.

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 388.

[2] Там же. С. 383.

Южный этап творчества А. С. Пушкина определяют новые впечатления: этнографические, исторические, мировоззренческие, бытовые, связанные течением жизни. Поэт непосредственно созерцает природу Кавказа и Крыма, соприкасается с жизнью горцев, в степях Бессарабии знакомится с бытом и нравами цыган. На восточную и естественную экзотику, воспринимаемую романтизмом в рамках оппозиции природы и цивилизации, накладываются живые наблюдения, корректируя представления об индивидуальной свободе. Атрибуты античной, средневековой истории и культуры вплетаются в контекст современности, передавая жизнь в движении, а человека – в многообразии проявлений. В Кишиневе А. С. Пушкин оказывается в эпицентре деятельности тайных обществ. В январе 1821 года был распущен Союз благоденствия, образовались Северное и Южное общества, непосредственно готовившие военный переворот. В среду активных членов Южного общества и попал поэт. В то же время он начал переписку с видными деятелями Северного общества А. А. Бестужевым и К. Ф. Рылеевым как своими литературными единомышленниками.

В южном этапе творчества поэта видят «самое полное цветение русского романтизма»[1]. Эта характеристика относится к центральному жанру романтического литературного движения – поэме – в том ее виде, в каком она представлена в «южных поэмах» А. С. Пушкина. «Кавказский пленник» (1821), «Бахчисарайский фонтан» (1823) дали толчок бурному развитию романтической поэмы во второй половине 1820-х – начале 1830-х годов. Для их создателя высшая точка художественного проявления романтических настроений одновременно выступит в кризисном значении, как исчерпавшая свои возможности: «…стремительный взлет массовой романтической поэмы имел место тогда, когда для Пушкина это был уже вчерашний день»[2]. Начиная творческий путь в русле мечтательно-религиозного направления В. А. Жуковского и К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкин впоследствии сближается с традицией гражданского романтизма, культивировавшегося в декабристской среде. Ассоциативно-психологическая, изобразительная перспектива слова[3], растворявшая объективное в субъективном переживании, встречается с эмоционально-оценочным[4] характером гражданской поэзии, утверждающей, а не изображающей свой идеал. За объединением «школы Жуковского

[1] *Анненков П. В.* Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874. С. 239–240.
[2] *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века … С. 37.
[3] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 106.
[4] Там же. С. 216.

и гражданственного романтизма», собиранием психологической и «социально-героической»[1] версий направления стоял процесс накопления идейного и стилевого материала «для будущего перехода его на позиции реализма, осуществленного в основном в Михайловском, около 1825 года». Изменения в творчестве А. С. Пушкина после южного этапа Г. А. Гуковский связывал с «диалектикой развития самих романтических начал»[2]. «Собирание» ответвлений романтизма указывает на его новое качество, а не на проблему «генезиса, становления и развития, внутренних границ» направления в рамках пересмотра «роли 1824 года в творческой эволюции Пушкина, года, который объявлялся решающим в процессе "перехода его к реализму"»[3]. Романтизм – присущее эпохе художественное отношение к миру человека, заключенного в своей индивидуальности. «Преодоление романтизма»[4] в творчестве А. С. Пушкина – расщепление непроницаемости индивидуалистического ядра этой литературно-эстетической концепции как закрытой системы взглядов. Внутри индивидуализма романтизм – творческая константа, от которой можно вообще прийти к его отождествлению с лирикой[5].

А. С. Пушкин в определенный момент воспринял романтизм в кризисном, критическом, изменяющемся значении. В творческом наследии поэта это изменение не сводимо к смещению от индивидуального к типическому, т. е. в конечном счете социально детерминированному, а протекает в виде кристаллизации личностного начала. Оно не имеет ничего общего с бытующим до сих пор в литературоведении представлением о личности как носителе «индивидуальной точки зрения на мир»[6]. Личное определяется модусом не выражения, а воплощения, являя себя не в завершенности, а в становлении. В личном неповторимость человеческого существа есть свойство его духовной организации, тогда как индивидуальное – различные комбинации элементов общей материальной природы. Индивидуальность разделяет, трансформируясь в отдельное и в итоге в сверхчеловеческое. Личное связывает с общечеловеческим, соборным сознанием и обращено к нему. Не противопоставляет себя, а являет в аспекте идеальной перспективы (задания) человеческого

[1] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. С. 224.

[2] Там же. С. 225.

[3] *Смирнов А. А.* Романтическая лирика А. С. Пушкина как художественная целостность. М., 2007. С. 7.

[4] Там же. С. 22.

[5] Там же. С. 30.

[6] Развитие реализма в русской литературе. С. 162.

существа быть образом и подобием Божьим. Личностная структура художественного образа проясняет то, что понимается под пушкинским реализмом, т. е. способность художественных форм, относящихся к различным литературно-эстетическим концепциям, взаимодействовать друг с другом. Они становятся проницаемыми, открытыми, воспринимаясь в развитии, движении, т. е. не выражая, а воплощая. На это косвенно указывала «диалектическая» концепция собирания романтизма Г. А. Гуковского. В ее рамках мотив бегства и отчуждения в творчестве поэта эволюционировал в сторону преображения действительности: «Пушкин скорее преобразовывал мир поэтической мечтой, чем совсем покидал его». Данное качество – следствие открытости пушкинского романтизма: «Пушкин даже в самый романтический свой период сохранял привычки ясности мысли, унаследованные им от XVIII века, пушкинский материализм и оптимизм пробивался через романтику»[1]. Исследователь с иной, «метафизической» мировоззренческой установкой видел сходные черты в художественном мышлении поэта, ставя на место «диалектики» внутри романтизма «синтез» в широком художественно-эстетическом понимании: «Он отдал дань всем предшествовавшим и современным ему литературным направлениям: классицизму, сентиментализму и романтизму… Реализм Пушкина есть непревзойденный синтез»[2]. В конечном счете под реализмом понимается «творческий синтез», который художественно проявляется в «возвышении житейски-реального» как осуществления идеального[3].

Уже первая «южная» поэма – «Кавказский пленник» – складывается в своеобразный канон русской романтической поэмы. Конфликт произведения выстроен вокруг характера центрального персонажа, сжато и лаконично заключающего в себе основные черты романтического героя. Он выступает разочарованной «жертвою страстей» без настоящего и будущего: «И лучших дней воспоминанье / В увядшем сердце заключил». Состояние мотивирует ситуацию отчуждения, бегства: «Отступник света, друг природы, / Покинул он родной предел / И в край далекий полетел / С веселым призраком свободы». Конфликт состоит из исключительного по своим обстоятельствам и внутренним переживаниям положения главного героя, его отношения с образом автора, другими персонажами.

[1] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. С. 133.

[2] *Позов А.* Метафизика Пушкина // Пушкин в XX веке / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; гл. ред. В. С. Непомнящий. М., 1998. Т. 5. С. 148.

[3] Там же. С. 149.

Центральный «конструктивный принцип романтической поэмы» – параллелизм переживаний автора и героя[1]. Под ним понимаются сходство и различность. Линии автора и героя не пересекаются, а находятся друг напротив друга, чем одновременно образуется ситуация как отражения, так и удаления, внутри которого формируется внутреннее пространство произведения. Оно складывается из лирического и эпического описательного измерений сюжетной и повествовательной стратегий. При анализе произведения указывается на «противоречие, возникшее на первых шагах Пушкина по пути романтической поэзии», объясняющееся тем, что «романтический период в творчестве Пушкина не был длительным»[2]. Оно наблюдается между характерологической и описательной составляющими поэмы. В письме В. П. Горчакову (октябрь-ноябрь 1822 года) А. С. Пушкин писал: «Характер Пленника неудачен; доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения. Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19 века»[3]. В черновике письма к Н. И. Гнедичу (29 апреля 1822 года) он замечает, что «характер главного лица» «приличен более роману, нежели поэме»[4].

Поэме присущ схематизм в обрисовке главного героя. У него нет имени («пленник», «русский», «европеец»), предыстории пленения, из возможных причин разочарования обозначается лишь мотив несчастной любви. В свою очередь, персонаж не предполагает развернутого, насыщенного различными действующими лицами повествования. Он как бы все втягивает в себя, заслоняет собой жизненное пространство. В том же черновике к Н. И. Гнедичу А. С. Пушкин писал: «Черкес, пленивший моего русского, мог быть любовником молодой избавительницы моего героя. Мать, отец, брат ее могли иметь каждый свою роль, свой характер – всем этим я пренебрег»[5]. Эту программу полностью реализует в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтов. В 1830 году А. С. Пушкин видел в Пленнике «первый неудачный образ характера, с которым я насилу сладил»[6]. Все эти сложности связаны с близостью внутреннего мира автора и героя, продиктованной природой жанра. Готовые, уже

[1] *Манн Ю. В.* История русской литературы первой трети XIX века. С. 163.
[2] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 396.
[3] Цит. по: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 395–396.
[4] Там же. С. 396.
[5] Там же. С. 397.
[6] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 315.

сложившиеся черты образа становятся и его сущностью, открытой поэтом с точки зрения своего растущего жизненного опыта. Именно последним обусловлена описательная сторона произведения, изображающая природу Кавказа и связанные с ней нравы, обычаи, быт горцев. Описательные картины, как и монологи героев, тесно связаны с элегическим стилем[1], но уже не являются только функцией, эманацией внутреннего мира Пленника, а обладают самостоятельной художественной значимостью. Природа открывает в герое качества и состояния, невозможные «в увядшем сердце», с которым он появляется в действии. Если первый член двусоставной характеристики: «Отступник свет, друг природы» – изначально задан персонажу, то раскрытие второго восполняет снятые мотивы отчуждения героя и осложняет его внутреннюю однородность. В несчастной любви обнаруживаются противоречия цивилизации, а в характере Пленника – двойственность. Красота бытия освещает внутреннюю непроницаемость: «Тоску неволи, жар мятежный / В душе глубоко он скрывал…» Образ направлен вовне: «И бури немощному вою / С какой-то радостью внимал». Психологическое как наружное не мотивируется, а констатируется, наблюдается автором. В наблюдении он совпадает с героем: «Но европейца все вниманье / Народ сей чудный привлекал». В одно и то же время «русский равнодушно зрел» и «иль, любопытный, созерцал». Мир природы и «естественных» людей взрывает замкнутость романтического персонажа, составляющую его сущность: «Таил в молчаньи он глубоком / Движенья сердца своего, / И на челе его высоком / Не изменялось ничего». Первая часть поэмы неслучайно делится как бы на два сюжетных блока. Один состоит из краткого описания плена, характеристики героя, первого посещения героини, их знакомства и любви, другой целиком посвящен созерцанию природы и изучению нравов, образа жизни горцев Пленником.

В центре второй части находятся объяснение Пленника и Черкешенки, бегство героя и самоубийство героини. Объяснение по форме – диалог, однако в отсутствие драматического напряжения он распадается на лирические монологи. Тон задает элегический характер речи Пленника, обрисовывающий сущность героя, неспособного воспринимать ситуацию в трагической конкретности и придающего ей медитативную направленность, когда он понимает и слышит только себя. Внутренняя глухота подчеркивается смысловым повтором: «Оставь же мне мои железы…»; «Заржавит тягостная цепь…» – которым внутри монолога Пленника отмечены слова «девы». Оба его высказывания не связаны с ситуацией,

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 399.

автономны, замкнуты в рамках традиционной элегической образности. Герой не беседует, а вещает на заданную тему. Автор наделяет его эпитетом «унылый», сопутствовавшим жанру элегии. В этом значении Пленник противопоставлен фольклорной стихии («Черкесская песня»), открытой и понятной в своих проявлениях. Ею подготовлен поступок «девы гор», дарующей герою свободу. Эпилог поэмы условно разделен на две части: поэтическую («Кавказа дикие цветы») и историческую («Преданья грозного Кавказа»), знаменующие собой творческое прошлое, где остаются персонажи поэмы, и будущее. В исторической перспективе романтическая коллизия отчуждения и бегства сводится к констатации факта: «К ущельям, где гнездились вы, / Подъедет путник без боязни», который обрамляют песни «дев осиротелых» и «преданья темные молвы».

Поэма «Кавказский пленник» отмечена ситуацией непрерывного понижения героя, восходя при этом к увлечению А. С. Пушкина идеями декабризма. Культ свободомыслия, перерастающий в «демоническую» реакцию индивидуалистического сознания на порядок и строй бытия, – тенденция в культуре эпохи. Ее выражением стала байроническая поэма, где все компоненты художественной структуры служат задаче предельно гипертрофировать масштаб души автора, которой в конечном счете становится тесно в мире. В. М. Жирмунский в работе «Байрон и Пушкин» показал зависимость «Кавказского пленника» от поэм Дж. Г. Байрона. Данная форма художественного высказывания действительно обусловлена умонастроением, которое в тот период было присуще А. С. Пушкину. С образом Пленника связаны «и психологический индивидуализм, и декабристские вольнолюбивые мечты», а непосредственно поэма представляет собой «органический синтез» течений русского романтизма[1]. Однако в ее структуре есть фактор, уравновешивающий преувеличенное значение индивидуалистических настроений. Тема Кавказа снижает «патетически декламационный тон» поэм Дж. Г. Байрона, приводя к тому, что герои А. С. Пушкина из «демонического» переходят «обратно в человеческий мир»[2]. Кавказ для А. С. Пушкина – «великолепие творенья» (В. А. Жуковский, послание «К Воейкову»). Ссылаясь в «Примечаниях» к поэме на «дикие картины Кавказа» в поэтических откликах Г. Р. Державина и В. А. Жуковского, автор видит в природе как лирическом переживании не фон для выражения внутренних состояний Пленника, поглощающийся им без остатка, а мо-

[1] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. С. 323.

[2] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 160.

мент бытия. С ним связана существенная особенность произведения. Лирическую поэму составляют «художественно эффектные вершины действия»[1], вокруг которых строится картина или сцена. По сути, это отрывки, объединенные «общей эмоциональной окраской»[2]. В поэмах А. С. Пушкина («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыгане» (1824), незавершенные «Вадим» (1822), «Братья-разбойники» (1821–1822)) также выделяются «обособленные драматические вершины». Эпическое начало относится к прошлому или выносится за рамки развития событий. Однако в «Кавказском пленнике» появляются элементы эпического повествования, что «резко отличает Пушкина от Байрона и намечает тот путь, на который окончательно вступает поэзия Пушкина в широких повествовательных формах “Полтавы”, “Онегина” и прозаических романов»[3].

Отношение к творчеству Дж. Г. Байрона косвенно заявило о себе в первом и программном стихотворении южного этапа «Погасло дневное светило…» (1820). Включая элегию в сборник 1826 года, А. С. Пушкин предвосхитил настрой современной критики пометой «Подражание Байрону»[4]. По своему смыслу она предваряет поэтическую формулу М. Ю. Лермонтова «Нет, я не Байрон, я другой…». В центре пушкинской элегии мотив «перелома»[5], жизненного, выступающего как пересмотр прошлого, и творческого, глубоко сокровенного, скрытого в настоящем художественного опыта. Композиционно стихотворение разделено на три части, каждая из которых заканчивается рефреном: «Шуми, шуми, послушное ветрило, / Волнуйся подо мной угрюмый океан». Периоды представляют собой движение от настоящего через будущее к прошлому, выстраиваясь по мере развертывания, конкретизации внутреннего состояния автора. Настоящее дано в четких границах природных объектов и их движения: «Погасло дневное светило; / На море синее вечерний пал туман». Это констатация факта, устойчивости и постоянства. Рефрен обращен к положению человека, координаты которого определяют «послушное ветрило» и «угрюмый океан». Превращение «моря» в «океан» – сигнал к рефлексии. Океан не сравнивается с душой, а делает ее видимой и ощутимой через сопоставимость и одновременно различность их состояний. Если к нему обращен глагол «волнуйся», то «душа кипит и замирает», являет

[1] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин … С. 54.
[2] Там же. С 55.
[3] Там же. С. 58.
[4] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 388–389.
[5] Там же. С. 390.

себя внутренней полнотой: «воспоминаньем упоенный». Именно здесь рождается мотив будущего и прошлого, двух берегов, существующих как аномалия времени и пространства. Грядущее – «берег отдаленный», движение «к пределам дальним». Прошлое в рамках инверсии «к брегам печальным» из направления переходит в состояние. Оно не вспоминается, а перечисляется и в этом значении отделяется от жизни души. В данном контексте традиционный мотив бегства: «Искатель новых впечатлений, / Я вас бежал, отечески края» – преобразуется в ситуацию очищения. Эмпирическое значение в понятии «новых впечатлений» становится тем, от чего бежит лирический герой: «Минутной младости минутные друзья», «наперсницы порочных заблуждений». Оно остается в стране, «где пламенем страстей / Впервые чувства разгорались». Выгорания индивидуального не происходит, но оно открывается как пространство жертвоприношения, ритуала: «…без любви я жертвовал собой». Это «рана», нарушение целостности человеческого существа. Путь индивидуальных переживаний являл себя в разрывах, а человек – в крайностях своих состояний.

Излюбленные темы и мотивы в поэзии А. С. Пушкина не подвергаются ревизии, а перестают быть односторонне значимыми и ценными. Поэт наблюдает разность их проявлений. Контрастность романтической образности переходит в широту восприятия явления. Связанная с темой свободолюбия характеристика вождя национально-освободительного движения сербов Карагеоргия: «Чудесный твой отец, преступник и герой, / И ужаса людей, и славы был достоин» («Дочери Карагеоргия» (1820)), осложнена мотивом предстояния «могилы грозной», земных деяний «небесам». Из культа свободы выкристаллизовывается высшая земная ценность – «чистая любви молитва», определяющая образ героини. «Прекрасная» «смиренной жизнию» дочь преображает чувственные порывы отца. Рядом с этим стихотворением создается его противоположность, описывающая страстную сторону любви: «Когда легковерен и молод я был, / Младую гречанку я страстно любил» («Черная шаль» (1820)). Страсть замыкает человеческую жизнь в сгустке материи, веществе – «черной шали», что сравнимо с безумием, о котором говорится в зачине и его финальном повторе: «Гляжу как безумный на черную шаль, / И хладную душу терзает печаль». Это трансформация, к которой предрасположено индивидуальное начало. Поэт не пишет о прахе, из которого создан человек, но смотрит на страсть как на производную от него, всегда способную поглотить человека. Черный цвет здесь – крайняя степень вещества, в которой оно граничит с абсолютным ничто, на фоне которого протекает угасание души человека: «И хладную душу терзает печаль». Этот отрицательный (переживаемый через утрату) образ

души позволяет увидеть наметившуюся в представлениях поэта об архитектонике человеческого существа тенденцию к восприятию индивидуального как недостаточного и неполного, лишенного конкретного, невещественного органа – души. В стихотворении «Нереида» (1820) языческий импульс обожествления телесной красоты, в отличие от античной традиции, не персонифицируется и не эмансипируется от человека, а становится его достоянием, получая уже совершенно нематериальное воплощение. Носитель впечатления умаляется, скрывается телесно и буквально превращается в сокровенное, чистое дыхание: «Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть», которому доступно созерцание совершенной красоты бытия, сопутствующее возвращению целомудрия. В «Музе» (1821) мотив «дыхания» отличает творчество от искусства: «…и слегка, / По звонким скважинам пустого тростника, / Уже наигрывал я слабыми перстами». Творение являет себя «наградою случайной», когда «тростник был оживлен божественным дыханьем / И сердце наполнял святым очарованьем». Насыщенность этюда пасторальной и идиллической образностью указывает на то, что творчество выходит за границы индивидуальных усилий и, соответственно, современных романтических представлений о нем.

В стихах поэта один и тот же объект приводит к разным лирическим ситуациям. Впечатления от посещения имения братьев В. Л. и А. Л. Давыдовых, Каменки, где проходило заседание Южного общества, формирует медитативный строй элегии «Редеет облаков летучая гряда…» (1820) и гражданский в «Кинжале» (1821). В центре первой элегии – воспоминание о пребывании в Гурзуфе. «Вечерняя звезда» настоящего – точка зрения на панораму, открывающуюся в продолжении луча («осеребрил»). В значении «знакомое светило» она переносит в прошлое. Пейзажи, возникающие «в небесной вышине», – степени внутреннего пробуждения: «свет», «думы», «сердце». Память – пространство, «где все для сердца мило», располагающееся «в долинах» и «в горах». Это прообразы двух миров со своими характеристиками. Дольний элегический ландшафт разряжен и обобщен. Предметность стремится свернуться в стихии земли и воды, предваряя данным актом появление мотива дум: «…сердечной думы полный». Он переходит в «горнюю» ситуацию новой телесности: «…я влачил задумчивую лень», в которой сходятся линии художественного пространства, получая свое воплощение в слове, имени: «И именем своим подругам называла». Подчеркнутая эмоциональная приглушенность в мотиве «сердечной думы» прямо противоположна пафосному, взвихренному движению чувств в «Кинжале». «Свободы тайный страж, карающий кинжал, / Последний судия

позора и обиды» – высший момент утверждения внутри формулы «общественное благо» индивидуального начала. Оно представляет собой изменение предметного и в этом качестве отдельного в символическое и общее. Первые четыре строфы – своеобразная преамбула, где мифологическая иносказательность предыстории подготавливает переход предметного поля, «немое лезвие», его проникающей и неотвратимой природы, в смысловое: «Везде его найдет удар нежданный твой». Вторая часть – каталог исторических событий от Рима, революционной Франции до современной Германии. В результате в теме наблюдается нарастание злободневности, в которой она полностью растворяется, а предмет описания превращается в знак, жест, «иероглиф», формируя вокруг себя среду безымянности, бессловесности: «И на торжественной могиле / Горит без надписи кинжал». При общем увлечении поэта революционной риторикой он подспудно, внутри творчества сталкивается с ее немой, овеществленной природой, замыкающей в себе сознание. Однако, будучи неспособным отказаться от идеологической атмосферы заговора, А. С. Пушкин пытается вернуть ее в область искусства. Путь, проделанный в «Кинжале» от образов античного тираноборчества, неоклассицистического оформления событий французской революции к конкретному политическому убийству недавнего прошлого разворачивается в обратном направлении. Злободневное вытесняет культуру.

Параллельно, помимо аристократического круга заговорщиков, поэт погружается в провинциальную жизнь с ее мелочными интересами, казенной ограниченностью, низменными формами разврата, ханжеством и лицемерием. А. С. Пушкин не отталкивает эту сторону жизни, а наблюдает. Ситуация усугубляется его несвободным положением – службой в канцелярии генерала И. Н. Инзова. Реакцией на обстоятельства становятся карнавальные элементы в его произведениях, культ плоти, телесного низа в духе ренессансной свободы. В данном контексте в творчестве поэта неожиданно появляется антицерковная тематика, мотивы кощунственного пародирования христианских догматов. Он словно возвращается в свое лицейское прошлое, когда писал поэму «Монах». Поэт оказывается хорошо осведомленным в церковной жизни, но если раньше этот культурный пласт за редким исключением никак не заявлял о себе, находился в состоянии умолчания, то в кишиневский период он резко активизировался, хотя и в негативном, отрицательном значении. Обрядовость отождествилась с принуждением и официальным лицемерием и в данном значении противоречила изначальной светлой, жизнеутверждающей материалистичности и оптимистичности пушкинского мировоззрения. Кощунственно описав в неоконченном посла-

нии «В. Л. Давыдову» (1821) неожиданную смерть митрополита, о себе он сообщал: «Я стал умен, [я] лицемерю – / Пощусь, молюсь…»; «Говеет Инзов, и намедни / Я променял [Вольтера] бредни / И лиру, грешный дар судьбы, / На часослов и на обедни / Да на сушеные грибы». Прозаичность, подчеркнутая натуралистичность гротескного отношения к таинству причастия, когда рифмуются «рассудок» и «желудок», «бранит» и «варит», – реакция на внешние, вынужденные обстоятельства приобщения к нему. Во второй части послания автор рисует уже пограничную, антихристианскую ситуацию: «Вот эвхаристия [другая]…» В ней звучат отголоски суеверий эпохи, выступавших в различных формах мистических настроений, в том числе в «таинствах» атрибутики масонов, которые использовались и в декабристских организациях. Там А. С. Пушкин наблюдал идеологическую трансформацию религиозных символов и образов, манипуляцию ими в бытовых ситуациях. Пиршественную атмосферу революционных ожиданий сопровождала игра слов и подмена понятий: «Спасенья чашу наполняли / Бесценной мерзлою струей» – с последующим искажением первоначальных значений и смысла: «Кровавой чашей причастимся – / И я скажу: “Христос воскрес”». Сопряжение пасхального цикла и революционных ожиданий, несмотря на общий негативный характер, в перспективе стремилось расширить внутреннее пространство вольнолюбивых настроений, предел которых уже был виден поэту. Революционная риторика замыкалась на злободневном и текущем.

В 1821 году А. С. Пушкин в поэме «Гавриилиада» пародирует события Благовещения. Поэта тяготила ситуация принудительного говения весной 1821 года, отразившаяся в частных антицерковных высказываниях. Так, в письме к А. А. Дельвигу от 23 марта 1821 года он кощунствует над покаянной молитвой преподобного Ефрема Сирина[1]. Описывая смерть митрополита в Кишиневе, поэт использует все тот же благовещенский мотив: «Велел жить долго всей России / И с сыном птички и Марии / Пошел христосоваться в рай…» («В. Л. Давыдову»). Антиклерикальные взгляды не были системными, это скорее эмоциональные всплески. Его привязка именно к литературному творчеству, а не к мировоззрению отличала от последовательного атеизма некоторых декабристов. Не воспринимая политические настроения вне искусства, А. С. Пушкин пародирование церковных догматов связывал с «вольтерианством» и эротикой Э. Парни как «наследием XVIII века, от которого

[1] *Пушкин А. С.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 9 : Письма (1815–1830). 1962. С. 27.

декабристы отказались»[1], а он, наоборот, ценил. Опора «вольнолюбия» поэта на литературные образцы указывала на художественную природу вольномыслия в «Гавриилиаде», осложненную еще не осознанным прорывом автора к сущностным чертам народного сознания, отраженным в их сложности и неоднозначности традицией древнерусской сатиры[2]. Этот скрытый импульс произведения он пытался развернуть в поэме «Братья-разбойники».

Пародирование библейского сюжета в «Гавриилиаде» накладывается на пародирование жанра. Воспроизводя в произведении основные элементы композиции эпической поэмы, поэт собирает их в одной песне: «Сжать повествование до одного краткого непрерывного повествования значило резко нарушить каноны эпического развертывания»[3]. Однако важнее ситуация двойного пародирования, отрицания. Концентрированность повествования вбирает в себя его направленность, демонстрируя своего рода авторскую незаинтересованность ни в том, ни в другом. Появление поэмы, свое отношение к которой А. С. Пушкин впоследствии не афишировал, косвенно может быть связано с образом Овидия, который играл важную роль в его поэтических настроениях. В 1821 году в послании «Из письма к Гнедичу» он дал литературную атрибуцию места своего изгнания: «В стране, где Юлией венчанный / И хитрым Августом изгнанный / Овидий мрачны дни влачил». Развернутое воплощение этот мотив получил в элегии «К Овидию» (1821). Она разделяется на три периода. Первый – следование за Овидием «в моем воображенье» по «хладной Скиифии», соединенное с описанием жизни «изгнанного певца» по темам и мотивам «Скорбных элегий» и «Писем с Понта». Второй период – разность сознаний, самобытность авторских впечатлений: «Суровый славянин, я слез не проливал». Третий – судьба поэтического наследия: «…не увял Овидиев венец», где пересекаются темы общего места и общей участи: «Не славой, участью я равен был тебе». Особенность элегии заключается в том, что А. С. Пушкин тяготеет к воссозданию исторической конкретности, к самостоятельности внутренних миров автора и героя: «Я повторил твои, Овидий, песнопенья / И их печальные картины поверял, / Но взор обманутым мечтаньям изменял. / Изгнание твое пленяло втайне очи…» Изгнание – связь времен, покоящаяся на разности сознаний и впечатлений. Суверенность человеческого существа реализуется во всей полноте его проявлений. Для этого автор проделывает обратный

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 435.

[2] Русская демократическая сатира XVII века / отв. ред. Д. С. Лихачев. 2-е изд., доп. М., 1977.

[3] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 433.

путь от поэтизации реальности к повседневности в творчестве, открывая в ней не преходящее, но вечное: «Сей день, замеченный крылатым вдохновеньем, / Когда ты в первый раз вверял с недоуменьем / Шаги свои волнам, окованным зимой». Излюбленный элегический мотив воображения оказывается не целью, а предпосылкой живого, непосредственного впечатления: «…казалось, предо мной / Скользила тень твоя, и жалобные звуки / Неслися издали, как томный стон разлуки». «Жалобные звуки», «стон разлуки», относящиеся к природе элегического жанра, преобразуются в мгновение жизни и драгоценны именно в данном значении. Эта живая сцена возникает из сетований Овидия: «Там, где шли корабли, пешеходы идут и по водам, / Скованным стужею, бьет звонко копыто коня… Мало увидеть – ногой касался я твердого моря, / Не намокала стопа, тронув поверхность воды» («Скорбные элегии», кн. 3, 10). Проникая через общее (место, изгнание), А. С. Пушкин открывает для себя другое сознание, внутри которого проходит путь к написанию «Гавриилиады». За официальными обвинениями Овидия (поэма «Наука любви» и неизвестный «проступок»[1]), приведшими к изгнанию, могло стоять непочитание богов и растление нравов. Их А. С. Пушкин перенес на себя. Судьба же благовещенского мотива в его творчестве получила совершенно неожиданное и резко отличающееся от предыдущих версий продолжение.

В 1823 году появляется стихотворение «Птичка», о котором закрепилось суждение, что «это – декабристские стихи, это своего рода гимн свободе»[2], «это символ высоких стремлений к свободе»[3]. В «Птичке» действительно дан момент освобождения, но не «в смысле общего истолкования темы в предшествующей ей поэзии декабристского круга»[4]. Это освобождение от индивидуалистической непроницаемости: «Я стал доступен утешенью», которому предшествует приобщение к соборному сознанию русской культуры: «…свято наблюдаю / Родной обычай старины». У стихотворения несколько взаимосвязанных смысловых узлов, которые подводят к финалу: дар иному, другому, а не себе. Качественным отличием от романтического культа свободы является сокровенность акта и его внешняя неброскость, немасштабность. Поворотным оказывается не освобождение народов, не решение судьбы мира, не бунт, а согласие: «За что на Бога мне роптать, / Когда хоть одному творенью / Я мог свободу даровать». «Птичка» оказывается своеобразной антитезой темы «пти-

[1] *Гаспаров М. Л.* Овидий в изгнании // Скорбные элегии. Письма с Понта / Публий Овидий Назон. М., 1978. С. 197–200.

[2] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. С. 219.

[3] Там же. С. 220.

[4] Там же.

ца в клетке» в ее декабристском истолковании. Подчеркнутый вариант именно такого понимания темы поэт представил в стихотворении «Узник» (1822). Его исходный импульс – движения орла, живущего в неволе. Сцену поэт наблюдал на территории кишиневского острога: «…потом был я в здешнем остроге»[1] («Из кишиневского дневника» (1821)). Однако она переориентируется, подменяется идеей. Первая строфа образует сплошную ситуацию несвободы, замыкающую пространство в зеркальной поверхности. Заключенный, смотрящий на орла, – автор, воображающий узника. На уровне смысла это два взгляда, отражающиеся друг в друге и проецирующиеся на плоскость решетки. Интонационно первая строка: «Сижу за решеткой в темнице сырой», отделенная точкой, притягивает к себе вторую строку, так как в контексте темы свободолюбия «вскормленный в неволе орел молодой» свободно соотносится с образом узника и оказывается метафорой. Однако при обратном прочтении этому словосочетанию возвращается прямое значение, связывающее его с образом орла. В результате вторая строка оказывается таким же отражающим элементом внутри ритмико-интонационной структуры строфы, каким является концепт «решетка» в архитектонике смыслов. В итоге это приводит к построению в последней строфе на основе трехкратного повторения «туда» далевого образа, который замыкается в «я». Однако единственной строкой, где речь ведется от первого лица единственного числа, является начальная. Непроницаемое, замкнутое на себя индивидуальное начало обнаруживается как отражающая, отталкивающая поверхность на всех уровнях текста.

Параллельно поэт обращается к теме разбойников и социальной природы преступления в его внутреннем строении. Неоконченную поэму «Братья-разбойники» он строит вокруг события, свидетелем которого был и которое хотел сохранить как ядро художественного пространства. О бегстве героев из-под стражи А. С. Пушкин писал: «Все это происшествие справедливо и случилось в 1820 году, в бытность мою в Екатеринославе»[2]. За отношением к факту стоит не романтическое стремление к натуралистической достоверности и документальности, а творческий интерес к другому сознанию, желание выйти за рамки субъективности, навязывающей свое видение. Сохранившийся отрывок восходит к жанру баллады, группируясь вокруг одного эпизода, представляющего собой сюжетно выстроенный рассказ-монолог героя. Поэт прибегает к выходу из субъективности, который был подсказан балладами В. А. Жуковского,

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 373.
[2] Там же. С. 316.

использующими объективирующие возможности сюжетной конструкции. Рассказ героя предварен вступлением. В нем отказ от романтизации разбойников соседствует с представлением о стихийной свободе и стилизацией под народную образность при описании «страшного семейства», заданную в начале отрывка отрицательным сравнением: «Не стая воронов слетелась…» Раскрывая в монологе героя социальную подоплеку разбойничества братьев, автор осложняет ее разоблачающий характер мотивом жизни не по совести: «А совесть отогнали прочь». Развращающее человека нежелание трудиться, путь «от мирных пашен» к «убийству» ставит проблему личной ответственности, выбора, являясь младшему брату в кошмарах («докучной совести мученья», «образ старика»). Они врежутся в окаменелый «дух жестокий» рассказчика, придав выразительность и конкретность его душевной жизни. Образ героя тяготеет к внутреннему развитию, выходя за рамки романтической концепции творчества.

В произведениях А. С. Пушкина наметилась устойчивая тенденция к пересмотру индивидуального начала. Интерес к колориту эпохи, среды перешел в поиск разных точек зрения на мир и человека. А. С. Пушкин не использует исторический материал для иллюстрации своих взглядов и представлений, а делает предметом художественного осмысления его самобытность, обусловленную временем и культурой. «Песнь о вещем Олеге» (1822) в рамках жанровой классификации романтизма – баллада, развивающая не линию В. А. Жуковского, а «национальной, “народной” баллады», сложившейся в творчестве П. А. Катенина[1]. Однако поэт отказывается от внешней архаизации, затрагивающей лексику и атрибутику. Он проникает прежде всего в сущность источника, скрытую в сюжете «Повести временных лет» проблему выбора. Драматизацию действия обеспечивает наличие под книжным, летописным слоем более архаичного устно-поэтического пласта, который и задействовал поэт, о чем говорит включение в название понятия «песнь». Эпический летописный рассказ преобразуется в два драматических эпизода, связанных движением времени от настоящего (разговор с волхвом) к будущему (исполнение предсказания). Диалогу предшествует экспозиция. Сравнение «как ныне» устанавливает уровень объективности, стирающий дистанцию между событием и автором, выводя его за рамки повествования. Конфликт вызревает в расстановке явлений: «поле» – «лес», «вещий Олег» – «вдохновенный кудесник», современность мечей и пожаров – «грядущего вестник». В источнике сцена с волхвом отнесена

[1] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. С. 331.

к прошлому: «И пришла осень, и вспомнил Олег коня своего…»[1] – представляя эпизод из жизни Олега. Исключительность устно-поэтического языческого слоя летопись превращает в поучительный документ о нелепой смерти человека, поверившего волхву. Предсказание проходит путь от серьезного: «Запали слова эти в душу Олега…» – до смешного: «Олег же посмеялся и укорил того кудесника…»[2]

Герой А. С. Пушкина ведет себя по-другому. Усмешка Олега – точная физиономическая черта, обрисовывающая напряженность ситуации во внутреннем противостоянии волхва и владыки, где князь должен подчиниться. А. С. Пушкин возвращает сюжету серьезность устного предания, которое он реконструирует из позднейших наслоений. Летописный Олег смеется над несбывшимся предсказанием. В «Песни о вещем Олеге» «могучий Олег головою поник», «князь тихо на череп коня наступил». Это предмет раздумий, объясняемый уже в названии, где сопряжены понятие «песнь» и эпитет «вещий». Поэт различает авторов «Повести временных лет» и устного предания, монаха и такого же, как в произведении, кудесника. В летописном рассказе отсутствует центральный мотив песни – слава князьям. В «Песни о вещем Олеге» он один из первых в речи волхва: «Воителю слава – отрада…» В «Слове о полку Игореве» «вещий» – одна из черт личности и творчества Бояна, с которой связывается особенность его искусства: «…но своя вещия персты / на живая струны въскладаше; / они же сами княземъ славу рокотаху». В данном аспекте «песнь» у А. С. Пушкина – это не дань современной номенклатуре древних жанров, а точное указание на языческое происхождение и прошлое сюжета об Олеге. «Песнь творите» – важнейшая сторона поэзии Бояна, связанная с его «вещим» статусом. Христианское сознание вводит новое определение словесного искусства – «слово». В летописи сюжету о смерти Олега предшествует как раз развенчание понятия «вещий»: «И прозвали Олега Вещим, так как были люди язычниками и непросвещенными»[3].

В произведении А. С. Пушкина очень точно и тонко очерчен психологический контур средневековых характеров и отношений между ними – кудесника и князя. Поэт максимально приближает повествование к мировоззрению эпохи. Олег, олицетворяющий земную славу и власть, безоговорочно подчиняется тому, кто видит «грядущие годы». В балладе А. С. Пушкина нивелирован слой лексической и предметной архаики, служивший необходимым элементом воссоздания историче-

[1] Повести Древней Руси XI–XII века / сост. Н. В. Понырко ; вступ. ст. Д. С. Лихачева. Л., 1983. С. 137.

[2] Там же.

[3] Там же.

ской достоверности и народности в балладах П. А. Катенина и «думах» К. Ф. Рылеева. Герои говорят современным языком, который связывает воплощенные в произведении их мысли и чувства с представлениями читателей. Поэт актуализирует не внешний информационный слой, а глубинный уровень слова, обращенный к сущностной стороне бытия. Он как бы реализует сокровенный импульс, на который претендует кудесник, определяя его через природу языка: «Правдив и свободен их вещий язык / И с волей небесною дружен». От знаков времени автор оставляет только сцену пира, с которой начинается вторая часть произведения. Для современников это примета эпохи. У А. С. Пушкина она двояка: с одной стороны, связана с современностью, с другой – создает ситуацию, естественную для пения «славы» князьям. В этом аспекте в пушкинском тексте встречаются оссианская традиция и варяжский пласт древнерусской культуры, который в летописи подчинен новому христианскому мироощущению. В произведении поэт почти полностью отступает от риторики гражданственного романтизма и элегической образности. Исключением становится последний монолог героя: «Спи, друг одинокий…» – но он, с одной стороны, мотивирован природой события, а с другой – попадал в разряд уже готовых художественных форм оссианского происхождения.

Ряд лирических произведений А. С. Пушкина говорит о том, что поэт переживал глубокий мировоззренческий кризис, который вылился в пересмотр сферы душевных переживаний, поколебавший устойчивость идейных взглядов и убеждений. Первые симптомы можно увидеть в стихотворении «Люблю ваш сумрак неизвестный…» (1822). Как размышление о творчестве, оно отступает в поэтическое прошлое «мечты» о прозрачности границы между жизнью и смертью элегий К. Н. Батюшкова. Однако отступление – апофатическая формула понимания искусства: «Но, может быть, мечты пустые…» – созерцающего опыт земной жизни в грядущем: «Где чистый пламень пожирает / Несовершенство бытия». Поэт не отрицает «минутных жизни впечатлений», но они не определяют нового, посмертного качества человеческого существа, выступающего как «душа моя». Мотив души появляется в этюде «Кто, волны, вас остановил…» (1823), пограничном в том смысле, что «гроза – символ свободы», к которой взывает лирический герой, тесно связана с политической риторикой и почти неотделима от нее, размывая тем самым конкретность предмета размышлений – «душу бурную». Эпитет «бурную» характеризует субстанцию души, а не состояние. Она заявляет о себе как то, что творит, преображает земной прах, который

«дремотой лени усыпил», тяготея к неодушевленности. Душа выпадает из индивидуального бытия. В наброске «Завидую тебе, питомец моря смелый…» (1823) автор прибегает к символике бунта, используя ее, однако, как отрицание индивидуального начала. Оно акцентируется в двусоставном определении лирического героя: «…земли жилец усталый; / Приветствую тебя, свободный океан». Ему предшествует амбивалентный образ «Европы обветшалой». Его пограничный характер, с одной стороны, предполагает традиционную для современной культуры ситуацию бегства, с другой – через эпитет «обветшалой» возводит цивилизацию к «ветхому» человеку, требующему духовного обновления, соединения с душой.

Тема 5

ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА В ДВИЖЕНИИ ОТ ИНДИВИДУАЛИСТИЧЕСКОЙ ЗАМКНУТОСТИ К «ВСЕМИРНОЙ ОТЗЫВЧИВОСТИ»

Свое разрешение мировоззренческий кризис А. С. Пушкина находит в черновике «Мое беспечное незнанье…» (1823), с которым связаны два законченных произведения: «Демон» (1823) и «Свободы сеятель пустынный…» (1823). В черновике мотивы демона и свободолюбивых ожиданий связаны, оказываясь в ситуации прямого и обратного прочтения. Демоническое наваждение приводит к утрате веры в переустройство общества, которая перерастает в разочарование в мире: «Ужели он казался мне / Столь величавым и прекрасным?» Выпадение из бытия и социальные иллюзии не различаются. На следующей стадии работы они выделяются в отдельные мировоззренческие проблемы, занимая свое место в духовной иерархии как причина («Демон») и следствие («Свободы сеятель пустынный…»).

В «Демоне» дан известный в мировой литературе образ персонификации состояния духовного кризиса, когда «какой-то злобный гений / Стал тайно посещать меня». А. С. Пушкин акцентирует внимание на неочевидности зла, которую он позже назовет «лучшие поэтические предрассудки души»[1]: «Когда возвышенные чувства, / Свобода, слава и любовь / И вдохновенные искусства / Так сильно волновали кровь…» В обстоятельствах отпадения от мира «язвительные речи» обращены именно на прекрасное, вдохновение, любовь, свободу. Они подлежат отрицанию. Истолковывая в «Заметке о “Демоне”» (1827) стихотворение как желание «олицетворить» «вечного врага человечества», которого «великий Гёте» называл «духом отрицающим», поэт обнаруживает серьезное отличие в созданном им образе. Его демон вырастает из предрассудков, выступающих под видом «прекрасного», которое впускает в себя «сердце, еще не охлажденное опытом»[2], принимая за духовное физическое волнение. Сущность пушкинского демона в легковерности; то, что отрицается, предварительно нужно подменить и оклеветать.

Внутри указанного состояния вызревает стихотворение «Свободы сеятель пустынный…», буквально разорванное им на две части. Эпиграф

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 290.

[2] Там же.

связывает идею произведения с евангельской притчей, однако в ней опускается главное: даст плод, упав на добрую землю, только одно из четырех семян, остальные лягут при пути, на камне, в сорняки и погибнут. Идея неспособна принять духовную истину в ее полноте, т. е. в значении, в каком она и есть истина. Все остальное заблуждение. К идее, к ее претензиям на истинность обращены последние две строки первой строфы: «Но потерял я только время, / Благие мысли и труды…» Это уже исповедь индивидуального сознания в его обращенности на себя, когда оно оказывается не сеятелем, а семенем, упавшим на неплодоносную землю. Вторая часть – взрыв, осознание своей бесплодности, которая переносится на «мирные народы». Индивидуальная свобода видит в других свою несвободу, превращаясь в гнев, негодование, обращенные к покорным «стадам». Идея становится страстью, привязывающей к себе человека и обедняющей его.

На уровне лирики интимных переживаний поэт, наоборот, обрел момент «просветления, освобождения от "мучительных страстей"»[1]. Он смотрит на страсти со стороны, преобразовывая индивидуально-эмоциональное в эстетическое состояние, в предмет искусства. В этом качестве они находятся не внутри, а напротив автора, художественно восполняющего естественную ограниченность своих непосредственных жизненных впечатлений. Романтическое отношение к действительности проявляло себя настолько же полно и ярко, насколько отступало в прошлое внутренней жизни, сдвигалось на периферию, оказываясь частью, а не целым. В 1823 году в Одессе А. С. Пушкин закончил начатую весной 1821 года поэму «Бахчисарайский фонтан». Она «замыкает романтический период в поэзии Пушкина»[2]. Итог поэмам южного цикла подведут «Цыгане». Параллельно начнется работа над романом в стихах «Евгений Онегин». Поэт вступает в область новых художественных исканий.

«Бахчисарайский фонтан» изначально окрасится мотивом воспоминания, пережитого. Как воспоминание тема долго будет присутствовать в творчестве, соединив в себе «фламандской школы пестрый сор», «фонтан Бахчисарая», атмосферу «пышных опустелых зал» («Отрывки из путешествия Онегина» (1830)) и «минутные виденья, / Души неясной идеал…» («Фонтану Бахчисарайского дворца» (1824)). Крым для поэта первоначально «воображенью край священный» («Отрывки из путешествия Онегина»). Он ищет следы античной древности, которой поражался в юности. В Гурзуфе этот энтузиазм сменит переживание кра-

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 498.

[2] Там же. С. 527.

соты южной природы. Оно совпадет с просветляющими движениями в душе, освобождением и очищением от страстей, играющих с человеком. Конкретное земное пространство нераздельно соединится с одушевлением, преображающим чувства. Посещение Бахчисарая проходит под знаком этих состояний. Пустынные помещения поэт заполнил фантазией. В первоначальном штрихе замысла угадывается антиномия его внутренней жизни: бури страстей и тишина, покой. Одно предстает перед его глазами в виде запустения, отголоски второго еще ощутимы в душе. В данном отношении вопрошание в эпилоге поэмы возвращает к исходному мотиву: «Где скрылись ханы? Где гарем? / Кругом все тихо, все уныло, / Все изменилось…» Борьба света и тьмы в душе поэта углубляет символику женских образов как контрастного изображения «северного и южного идеалов красоты»[1]: живущая страстями «грузинка» Зарема и польская княжна Мария, которую освещает «лампады свет уединенный, / Кивот печально озаренный, / Пречистой Девы кроткий лик / И крест, любви символ священный…»

В основу сюжета поэмы «Бахчисарайский фонтан» положено предание о Марии Потоцкой, плененной одним из крымских ханов в XVIII веке. Его очевидная недостоверность осознавалась поэтом. Можно даже говорить о сомнительном факте как органичной черте произведения в том смысле, что тяготение романтического художественного мышления к вымышленной документальности как мировоззренческой скрепе А. С. Пушкин преобразовал в творческое единство вымысла и факта, в их равнозначность в эстетическом отношении. Фантазия не противопоставляется, а включается в действительность как одно из ее проявлений. Характерно, что параллельно складывается концепция «дали свободной» романа, формируется замысел и пишется первая глава «Евгения Онегина». В нее хлынет поток узнаваемых лиц, жизненных, культурных ситуаций и бытовых подробностей, которые могли выполнять функцию натуралистической экзотики, но не занимать центральное положение в архитектонике художественного пространства. Поэма «Бахчисарайский фонтан» привязана к конкретному месту, которое имеет свою историю. Автор изначально снимает вопрос о точном следовании ей. В поэме четыре героя: Зарема и евнух вырастают из представлений о гаремной среде, Мария – персонаж предания, Гирей – историческое лицо. Поэт уравновешивает историческую и вымышленную линии в произведении, наделяя персонаж родовым, а не личным именем. Образ Гирея

[1] *Мальчукова Т. Г.* Античные и христианские традиции в изображении человека и природы в творчестве А. С. Пушкина. Петрозаводск, 2008. С. 321.

не отсылает к конкретному историческому деятелю и эпохе, а выводит на первый план определенный тип поведения, обусловленный «восточной» средой. В свою очередь, восточный колорит представлен в поэме и как «биографическое переживание», и как «художественное задание определенного типа»[1]. Если В. М. Жирмунский склонялся ко второму, то Б. В. Томашевский связывал тему поэмы «с личными лирическими чувствами поэта»[2], хотя отмечал, что «в своих восточных сюжетах он всегда хотел оставаться европейцем»[3], понимая под этим традиции творчества Байрона. В данном контексте следование за Байроном – желание быть собой, не раствориться в восточной стихии, а «сохранить вкус и взор европейца» (из письма П. А. Вяземскому, март-апрель 1824 года). Именно поэтому сквозь литературный, условный эпический «восток» просвечивает конкретный, биографический лирический «юг».

Первый олицетворяет «злой евнух», «угрюмый сторож ханских жен». Его безличная сущность стала для А. С. Пушкина отражением гаремного быта, связав сцены, из которых состоит поэма. Книжная и при этом лишенная в «восточной» традиции собственного существования, индивидуальности природа персонажа принимает в себя авторскую точку зрения, оказываясь в центре системы образов. Своим тревожным сном «евнух седой» мотивирует стремительное развитие действия. Его «спящий дух» подготавливает ситуацию, когда Зарема «как дух» вступает к Марии, где «ее слова, движенья, стон / Прервали девы тихий сон». От одного сна действие переходит к прерванному сну, монологу и неожиданной развязке: Зарема «исчезла вдруг», а «Марию ждут», «что делать ей в пустыне мира?» «Востоком» и «югом» обусловлено двусоставное строение финала. В первой части сюжетная линия «Мария – Гирей» приводит к образу «хладного скопца», которым открывается сообщение об участи Заремы: «Давно грузинки нет», вторящее после рассказа о судьбе Гирея формуле «Марии нет». Из двойного отрицания во второй части эпилога возникает тема фонтана, вокруг которой строится описание чувств автора. Действие поэмы сжимается в предысторию конкретного переживания, лирического события: «…чей образ нежный / Тогда преследовал меня, / Неотразимый, неизбежный?» Герои поэмы освобождаются от пластики вымысла: «Марии ль чистая душа / Являлась мне, или Зарема / Носилась, ревностью дыша…» «Восточный» элемент трансформируется в квинтэссенцию романтических состояний:

[1] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин … С. 169.
[2] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 510.
[3] Там же. С. 507.

игра страстей (Гирей, Зарема), место несвободы, плена «чистой души» (Мария). Эта своеобразная энциклопедия романтизма конструктивно вычленяется из «южного» текста, построенного на воспоминании. Он обрывается на акцентированном подчеркивании действительности утраты: «Я помню столь же милый взгляд / И красоту еще земную…» Далее следует «любовный бред» (письмо к Л. С. Пушкину от 25 августа 1823 года), опущенный при публикации и обозначенный в поэме точками[1]. Образ автора является уже в новом качестве: «Воспоминаний тайных полный» – внутри крымской темы, начинающейся с поиска определения поэзии и поэта: «Поклонник муз, поклонник мира». В опущенных строках автор именует себя «безумец», а творчество – «и в свете лирою нескромной / Свое безумство разглашать…» Впоследствии впечатления, послужившие материалом для написания поэмы, свяжутся с болезнью. В «Отрывке из письма» А. С. Пушкин писал: «В Бахчисарай приехал я больной», «…лихорадка меня мучила». Неприглядно выглядит источник вдохновения – фонтан: «…из заржавелой железной трубки по каплям падала вода»[2]. Романтизм не просто отступал в область жизненных крайностей, а из стихии, владеющей поэтом, превращался в предмет наблюдения, художественного осмысления и анализа как мироощущение эпохи.

Летом 1824 года А. С. Пушкина увольняют со службы и отправляют под надзор отца в Михайловское. Среди причин отставки и ссылки были слова из прочитанного в полиции письма поэта о том, что он берет «уроки чистого афеизма»[3]. Начало этого этапа в творчестве А. С. Пушкина проходит под знаком прощания с романтизмом[4]. В элегии «К морю» (1824) первая строка: «Прощай, свободная стихия!» – ставит в центр образ-кульминацию романтических представлений о свободе – море-океан. При этом значение «океан» появляется в финальных строфах, где нарастает обобщающий пафос романтического мышления, подводящий его к критической фазе: «Судьба людей повсюду та же…» К образу «свободной стихии» примыкает тема берега. Она соединяет мотивы дали, искания, бегства в иной мир, в «предел желанный» и границы: «Не удалось навек оставить / Мне скучный неподвижный брег», определяющей направленность творческого мышления: «Мой поэтический побег». Мотивы бегства и границы осложняются крымскими воспоминаниями, связанной с ними борьбой света и тьмы, внутреннего покоя: «Бродил

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга первая … С. 510.
[2] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 165.
[3] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 78.
[4] Там же. С. 81.

я тихий и туманный…» – обрамленного точными деталями морского пейзажа, и страсти: «Могучей страстью очарован…» Историко-культурное переживание романтической свободы, заданное словами «мир опустел», наделяется символическим, обобщающим и конкретным смыслами, позволяя увидеть в вольнолюбии опустошенность. Внутри вопроса «Куда бы ныне?..» даль, безграничность преобразуются в реальные пространство и время. Романтическая свобода персонифицируется и фокусируется на образах Наполеона и Байрона, но не одушевляется ими, а наоборот, становится предметной, овеществляется. Наполеон – «Один предмет в твоей пустыне…», «Одна скала, гробница славы…»; Байрон – «Он был, о море, твой певец», «Он духом создан был твоим».

Осмысление фигуры Наполеона – сквозная линия в творчестве поэта. Смерть императора делает его олицетворением современной истории: «В неволе мрачной закатился / Наполеона грозный век» («Наполеон» (1821)). К элегии «К морю» примыкает разработка этого образа и исторического фона в этюдах «Недвижный страж дремал на царственном пороге…», «Зачем ты послан был и кто тебя послал?..» (1824). Образ Байрона отмечен повтором эпитета «другой»: «Другой от нас умчался гений, / Другой властитель наших дум». «Другой» употребляется не в значении «иной», а как местоименное числительное. Явление рассматривается с точки зрения не своей сущности, а места в последовательности событий, что корректирует его сравнение с морской стихией: «Как ты, могущ, глубок и мрачен, / Как ты, ничем не укротим». Совмещение в лирическом повторе логического и эмоционального начал подготавливает кульминацию: «Мир опустел…» За пустотой, образуемой утратой, внутренней опустошенностью стоит не качество, а количество, которым определяется романтическое мироощущение. Антиномии вольнолюбия сталкиваются во взаимном отрицании: «Где капля блага, там на страже / Уж просвещенье иль тиран». Это ведет к изменению начальной строки элегии в предпоследней строфе. Символ свободы, преобразуясь в реалию бытия: «Прощай же, море…» – становится полнотой: «Перенесу, тобою полн…» Прощание с умонастроением восполняется художественной ситуацией обращения к морю, где отдельное становится целым. Поэтическое прошлое автора не исчезает, а включается в более широкую картину восприятия мира и человека.

В указанном отношении характерно стихотворение «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824). Планировавшееся как предисловие к роману в стихах «Евгений Онегин», произведение вызвало расхождения в интерпретации авторской позиции. Современники видели в образе поэта или участника диалога, декларирующего романтические взгляды

А. С. Пушкина, или внутренний диалог в сознании автора, столкновение вдохновения и прагматизма, олицетворяемых образами поэта и книгопродавца. В литературоведении речь идет о двух творческих системах: «Поэт выражает ту систему, которая определяла творчество Пушкина романтического, или “байронического”, периода. Книгопродавец произносит афоризмы, получившие развитие в системе Пушкина позднейших лет»[1]. В результате исследователь приходит к уже известной формуле: «“Разговор” является не утверждением романтизма, а прощанием с ним»[2]. Концепция «двух Пушкиных» – романтического и «позднейших лет» – реакция на художественную ситуацию разности сознаний, складывающихся в «множественность сознаний», которой определялись творческие искания в рамках работы над романом в стихах. Индивидуалистическая формула искусства не отступает в прошлое, а включается в палитру действительности, продолжая быть актуальной как отвечающая исканиям современности. Последняя переосмысливается, становится относительной категорией, точнее разомкнутой, а не обращенной на себя в качестве одной из констант индивидуалистической концепции искусства. Современность погружена в поток времени, в непрерывность развития мира и человека.

Центральный мотив «Разговора…» – понимание творчества в его бытовании вне поэта. Данное новое, тревожное, незнакомое положение связано с циничной прагматичностью книгопродавца. Это самостоятельный образ, реальный тип поведения и отношения к искусству, который возникает за рамками авторского сознания, но с которым оно сталкивается в силу жизненных обстоятельств. У творчества как монады, внутренне неделимого для поэта состояния есть своя судьба: вдохновения и рукописи. В первом монологе, выделяя поэзию в особое отношение к миру, отдельную субстанцию, поэт утверждает свою единственность. Культ элегической, романтической образности построен на ценности абсолютной тождественности, равнозначности бытия и индивидуального сознания. Симптоматично, что ключевой элегический концепт «воспоминал» обращен не на предмет изображения, а на процесс: «Когда надеждами богатый, / Поэт беспечный, я писал / Из вдохновенья, не из платы». В индивидуалистической концепции творчества мотив вдохновения эквивалентен внутренней замкнутости, развернутой модальностью возможного в оппозицию прошлого и настоящего, поэта и поэзии, среды и толпы, «черни лицемерной»: «Тогда,

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 16.

[2] Там же. С. 18.

в безмолвии трудов, / Делиться не был я готов / С толпою пламенным восторгом». Однако эффектную формулу: «И музы сладостных даров / Не унижал постыдным торгом» – осложняет психологизм взгляда со стороны. Субъективности творца («хранитель», «в гордости») одновременно сопутствует объективирующая рефлексия. Она заключена в эпитетах «скупой», «немой» и приводит к сравнению «любовник суеверный».

Второй монолог поэта посвящен «блаженству» творчества и обращен ко второму концепту романтизма – бегству, отчуждению «от людей, как от могил». Его определяют два тезиса: «Блажен, кто про себя таил…», «Блажен, кто молча был поэт…». Утилитарный, прагматичный ответ книгопродавца противопоставляет умозрительности: «Лорд Байрон был того же мненья: / Жуковский то же говорил» – реальную ситуацию: «Но свет узнал и раскупил / Их сладкозвучные творенья». Именно этот герой включает в сферу прагматики гражданственный пафос творчества: «Поэт казнит, поэт венчает…» Он понижает звучание высказываний поэта, но не за счет того, что опровергает их: книгопродавец соединяет творчество со сферой его бытования, распространения. Если в монологах творца преобладает однозначность, то смысловое строение тирад собеседника многослойно. За индивидуалистическим творческим опытом поэта, субъективной природой выгоды книгопродавца открывается ситуация, когда на первый план выходит «сочиненье». Оно обрамлено ситуацией, когда, с одной стороны, «постыло» создателю, с другой – «можно рукопись продать». Именно «сочиненье» способно выйти за рамки индивидуальности и пережить «сей век железный». Прозаический финал «Разговора…»: «Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся» – ведет к финалу «Евгения Онегина», отделенного от несостоявшегося предисловия эпохой творческой эволюции. Они перекликаются обращением «блажен…», однако в первом случае «блажен, кто про себя таил / Души высокие созданья», тогда как роман в стихах провозглашает умение «расстаться»: «Как я с Онегиным моим». Художественное пространство «Разговора…» ведет к изображению героев в развитии и разности сознаний. Прошлое и настоящее автора вводится как взгляд со стороны, другое сознание, с которым связаны иные обстоятельства творческого процесса, незнакомые поэту и даже чуждые ему. Тем не менее они входят в его жизнь.

В данном аспекте с «Разговором книгопродавца с поэтом» связаны «Послание к цензору» (1822) и «Второе послание к цензору» (1824). Они составляют художественное единство, которому не противоречит, а подчеркивает его направленность стилевая и жанровая разнородность «по-

сланий» и «разговора». «Послание к цензору» написано от лица пострадавшего от цензуры автора, который смотрит на нее как на досадное недоразумение, препону творчества. Преамбулой ко «Второму посланию…» как раз становится характеристика первого: «Потешил дерзости бранчливую свербежь». Произошло неожиданное изменение цензора в лучшую сторону. Объясняя его, поэт приходит к новому пониманию цензуры, исходя не из индивидуальных особенностей занимающегося ею человека, а из системы исторических и социальных явлений. Эмоции, «свербежь», «невтерпеж» замещает анализ литературного движения, где у цензуры есть своя позиция, пусть неоднозначная и противоречивая. Автор оказывается не вне, а внутри процесса: «Теперь в моей глуши журналы раздирая, / И бедной братии стишонки разбирая / (Теперь же мне читать охота и досуг)…» Он видит в цензуре надындивидуальную сторону литературы, ограничение, где свобода как произвол отдельного человека соприкасается со свободой других и начинает соизмерять себя с нею. Образы книгопродавца и героя «Второго послания к цензору» ведут к признанию художественной данности чужого сознания, отличного от авторского видения и в этом качестве активно участвующего в строении творческого акта.

Такая установка в полной мере сказалась в последней поэме южного этапа «Цыгане», начатой в Одессе и завершенной в Михайловском. В отличие от предыдущих поэм А. С. Пушкина в произведении герой дан в развитии, а не в состояниях, образующих фрагменты, вокруг которых строится действие. Героецентричность определяет композицию жанра лирической поэмы, ее «отрывочность»[1]. Изображение внутреннего переживания героя создает ситуацию вертикального времени, соответствующего по своей структуре переходу-скачку в иное пространственное измерение («бегство» – «отчуждение»). В «Цыганах» герой насколько формирует вокруг себя действие, настолько и вовлечен в его поток, который складывается из событийных интервалов и имеет протяженность, т. е. описывается горизонтальным временем. Действие в поэме не членится, а погружается, срастается с его течением. Такова функция повествовательного перехода от одной фазы развития событий (появление Алеко, его рассказ о себе, предание Старика об Овидии) к другой (жизнь Алеко в таборе, измена Земфиры, рассказ Старика о Мариуле, убийство): «Прошло два года…» Предметом изображения становится действие, данное «в драматически наглядной форме»[2], а не его лириче-

[1] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин … С. 69.

[2] Там же. С. 90.

ская интерпретация от третьего лица. Оно складывается из характеров, представляя их в разнообразии и развитии, что придает сложившейся романтической образности новую направленность. Традиционно выступающий в виде мировоззренческой константы идеологический конфликт бегства героя из мира «мертвых наших нег», «как песнь рабов, однообразной», в неустоявшуюся веселую «вольность» кочевого народа, где «все скудно, дико, все нестройно; / Но все так живо-неспокойно», оказывается в ситуации изменения и трансформации. Мир цыган заявляется не как экзотический фон, экспозиция будущего действия, а обнаруживает внутри себя его завязку. Прежде чем появляется Алеко со своим мятежным духом, обрисовывается другая форма свободы: «Его молоденькая дочь / Пошла гулять в пустынном поле. / Она привыкла к резвой доле…» Здесь присутствуют все атрибуты романтической ситуации – ночь, пустынное поле, воля, нет только исключительности. Все, наоборот, максимально повседневно и обыденно и в этом значении переходит на сцену представления Алеко: «Его зовут Алеко; он / Готов идти за мною всюду». Мятежный дух, которым определяется сущность индивидуализма, сталкивается с проявлением стихийной свободы в лице Земфиры. Разность характеров отодвигает на второй план антиномию цивилизации и «дикой воли», выделяя из них два разнонаправленных действия: хотеть и быть. Алеко утверждается в своей идее: «Теперь он вольный житель мира», Земфира существует в этом качестве, распространяя вокруг себя ситуацию непостоянства. Она олицетворение «дрожащей твари» с ее слабостями и недостатками, о которой поэт напишет в цикле «Подражания Корану» (1824). Алеко, в свою очередь, совершив убийство, приходит к окончательному окаменению, затвердению в себе. В данном состоянии Старик дает ему «имя» – «гордый человек».

Уже в самом начале конфликта возникает ощущение пропасти между Алеко и Земфирой, суть которого прояснится только в финале, где станет ясно, что он убийца, а она жертва. Автор обнаруживает это глобальное противостояние в человеческом существе первоначально на уровне звукового диссонанса, переходящего в смысловой. Обращаясь к внутреннему миру героя, рассказчик задается риторическим вопросом: «Какой заботой он томим?» Он разворачивается в стихи про птичку, которая «улетает до весны», приводящие к сравнению: «Подобно птичке беззаботной, / И он изгнанник перелетной». Однако в нем заключено не тождество, а антиномия. Алеко не беззаботная «птичка Божия», а «изгнанник», которым управляют страсти. «Добровольное изгнанье» героя, оформленное в идеологию протеста, соседствует с «его послушною душой» в том смысле, что она не принадлежит Алеко. «Птичка Божия» –

Земфира, и это та «забота», которая мучит героя. Смысловой диссонанс рождает диалог между ними. Драматические сцены в предыдущих поэмах – это часто «ложный диалог»[1], подводящий к лирическому монологу героя, или обмен репликами, который «заменяет эпический рассказ и служит непосредственным отражением действия»[2]. Данную художественную ситуацию разрушает образ Земфиры. Самобытность не позволяет ей быть только «идеальным слушателем». Она вопрошает. Привычная поза разочарованности романтического героя не проходит испытания ее искренней заинтересованностью, любопытством. Героиня проницательно и чутко реагирует на риторику Алеко: «Что ж бросил я?» – сразу отметая лишние вопросы, не продиктованные ее видением ситуации. Для нее мир героя – невиданное и почти чудесное бытие: «Но там огромные палаты, / Там разноцветные ковры, / Там игры, шумные пиры, / Уборы дев там так богаты!» Идеологические штампы, которыми мыслит собеседник, ее сознание претворяет в миф, сказку. Этой особенностью мышления мотивирован рассказ Старика, где «добровольное изгнание» Алеко отражается в устном предании об Овидии.

Характерна реакция героя, отливающаяся в жанровое определение: «Цыгана дикого рассказ». Он изначально дистанцируется от жизни, которую проповедует. Из готового мировоззренческого принципа отчуждение становится поведенческой чертой, обнаруживаясь через соотнесение Алеко с другими персонажами. Герой не осознает масштабов своей внутренней трагедии, как она не осознается средой, цивилизацией, противопоставляющей себя мирозданию, а отдельного человека – человечеству. Для Алеко изгнание – форма существования. Из идейного ориентира, которым оно является в начале поэмы, бегство, отчуждение разворачиваются в картину душевной деформации, критического, поворотного состояния человеческого существа. Мировоззрение Алеко строится на выпадении из мира. Его реплики в диалоге с Земфирой – нанизывание отрицаний, господство «нет», «не», «ни». Четверостишие Земфиры, наоборот, основано на троекратном повторе «там», подразумевающем «есть». Ее образ в сознании героя построен на том, чего в ней нет: «И без нарядов дорогих, / Без жемчугов, без ожерелий!» Из «нет», вокруг которого вращается сознание героя, возникает требование, правило, закон, который он диктует новой реальности: «Не изменись, мой нежный друг!» В этом акте заявляет о себе сверхчеловеческая установка Алеко, в основе которой находится ситуация отпадения от мира людей.

[1] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин … С. 88.

[2] Там же. С. 89.

Идеологический и социальный конфликт в рамках взаимодействия внутренне самостоятельных и суверенных сознаний оказывается метафизическим, доступным не знанию, а религиозному чувству, которое автор в комментарии к циклу «Подражания Корану» отождествлял с поэзией: «Плохая физика, но зато какая смелая поэзия!» Старик, утешая и вразумляя Алеко, уподобляет поведение дочери луне: «Кто место в небе ей укажет, / Примолвя, там остановись!..» В исключительности героя он наблюдает метафизическую деформацию. Неслучайно сравнение Старика вторит ответу Бога на похвальбу «порока»: «Подъемлю солнце я с востока; / С заката подыми его» – в цикле «Подражания Корану». Религиозная образность в поэме обрисовывает внутренние особенности персонажа. Он созерцает человека не извне, а изнутри, видит не жест, действие, а боль и страдание (что сродни библейскому восприятию человека[1]). Алеко воспринимает событие в пространстве, перспективе, что отражается в таких тезисах: «От прав моих не откажусь; / Или хоть мщеньем наслажусь». История Старика завершается плачем: «Тоскуя, плакала Земфира, / И я заплакал…» Она обращена не наружу, а в себя. Далевой образ «все девы мира» сменяет образ остановившегося времени, непрерывного в своих циклах и мгновенного в человеке: «Чредою всем дается радость; / Что было, то не будет вновь». Это обратное время переживания события, которому противопоставлено действие, поступок, поза. Антиномия «дикой воли» цыган и воли «для себя» Алеко в итоговом монологе Старика строится на антитезе добра и зла, робости и смелости.

В конструкции образа героя-индивидуалиста, сверхчеловека, ставящего свои права выше чужой жизни, важную роль играет не только характеристика «зол и смел», а ее привязка к «ты». По сравнению с предшествующим определением «робки и добры» налицо выпадение общего для человеческого существа начала – «душою», к которому они относятся и которым обеспечивается понимание отдельного во множественном – «мы». Именно поэтому соотносить характеристики «зол и смел», «робки и добры» как формы поведения представителей цивилизации и «дикого» народа некорректно. Последнее нужно сравнивать с характеристикой души Алеко, которая представлена в ситуации абсолютной несвободы: «Но, Боже, как играли страсти / Его послушною душой». Если «робки и добры» есть определение состояния души, то «зол и смел» – ее отсутствия, которому предшествует ситуация подчинения страстям как психология выпадения из внутренней жизни. Последнее обращение Старика к герою: «Прости! Да будет мир с тобою», будучи

[1] *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 64.

общим местом, построено на архаическом параллелизме пространства и внутреннего состояния. Старик фиксирует отчуждение в его конечной фазе, наблюдая в «изгнаннике», «беглеце» человека, лишенного покоя, а вместе с ним его носителя – души. Включение этого элемента в структуру человеческого существа – ищущий художественного воплощения творческий акт признания иного сознания, его самобытного существования. Происходит обращение не к определенному кругу идей и взглядов, а к миропорядку, где у всего сущего есть свое место. Если в начале поэмы автор словами героя «истолковывает» в сцене с Овидием незнакомую форму сознания, пытаясь в ней увидеть известное, ростки просвещения, то в последней сцене он внимает Старику и пытается понять его. Истолкование выносится за рамки образа, пролегает в плоскости исключительно авторского мышления, затрагивая различные его уровни.

Первоначальной для сцены после убийства становится попытка ее поэтического обобщения, узнавания в универсальной ситуации. Строка: «Восток, денницей озаренный, / Сиял…» – восходит к финальной строфе стихотворения «Аквилон» (1824): «Пускай же солнца ясный лик / Отныне радостью блистает, / И облачком зефир играет, / И тихо зыблется тростник». Здесь, в свою очередь, используется басенный сюжет «дуб и тростник», ведущий начало от басни Эзопа «Тростник и олива», продолженный Лафонтеном («Дуб и тростник») и И. А. Крыловым в одной из его первых басен («Дуб и Трость»). Сцена в поэме развивается как обратное прочтение сюжета и одновременно возвращает действие произведения к его истоку, где в Алеко за кругом идей открывается «грозный аквилон» страстей. Индивидуалистическая, сверхчеловеческая конструкция образа находит разрешение в универсальном, архаичном, «примитивистском» мотиве. Автор предпосылает произведению открытый финал. Алеко, который «с камня на траву свалился», замещается поэтическими образами, когда «одна телега» в «поле роковом» сравнивается с журавлем, не улетевшим со стаей. Судьба героя – сфера предположений. Это или окончательная гибель, или, как писал Ф. М. Достоевский в эпилоге романа «Преступление и наказание» о Раскольникове: «Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его…»[1]

Эпилог поэмы заключается авторской оценкой событий в сентенции: «И всюду страсти роковые, / И от судеб защиты нет». Она интересна смещением представлений о цыганах с окраины культурной ойкумены в ее центр, включением в общую судьбу человечества, их изображени-

[1] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений … Т. 6. 1973. С. 421.

ем с точки зрения не экзотической исключительности, а равнозначности процессов душевной жизни.

«Южные поэмы» как композиционный элемент включали в себя песни народов, в среде которых развивается действие. В истории этих песен[1] от «Кавказского пленника» к «Цыганам» наблюдается тенденция к воссозданию объективных форм национальных культур. «Черкесская песня» имеет лишь условное отношение к действительному быту и нравам горцев. «Татарская песня» воссоздает восточный стиль сквозь призму романтических представлений. Это сторонний взгляд «европейца», виртуозно владеющего внешними признаками культуры. В «Цыганах» Земфира поет настоящую молдавскую песню, переведенную автором. За этим актом стоит факт признания за образом героини художественной самостоятельности. Вокруг сцены формируется новый тип многослойной конфликтной ситуации, обращенной к глубинной подоплеке индивидуалистического мышления: «Алеко. / Молчи. Мне пенье надоело, / Я диких песен не люблю. / Земфира. Не любишь? Мне какое дело! / Я песню для себя пою». Песня характеризует не среду как натуралистическую черту ее национальной принадлежности, а иное сознание и в этом значении неприемлема для героя. Алеко, не мыслящий действительности вне себя, попадает в пограничную ситуацию.

От констатации факта, что чужая культура – проявление иного сознания со своим мировосприятием и своей точкой зрения, А. С. Пушкин приходит к пониманию необходимости погружения в нее, формирования объективного представления, существующего за рамками субъективности. Данная тенденция обусловила поворот к художественному восприятию конкретных проявлений жизни в их развитии (историзм) и принципах внутренней организации, архитектоники (народность). В романтизме эти позиции определялись индивидуальным началом и выступали в виде идеи о народном духе как метафизической общности, преобразующей конкретное и развивающееся в свои отдельные эманации, типы поведения. Выход из индивидуальной замкнутости обеспечивало сосуществование психологического и гражданственного ответвлений романтизма: переход единичного (характер человека) во множественное (характер народа) и, наоборот, отражение множественного в единичном. Индивидуальное как современное связывало художественные концепции с национальной спецификой, относя классицизм к Франции, сентиментализм и романтизм – к Англии и Германии.

[1] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. С. 286–287.

Индивидуалистическое мышление не различало историческое и народное. Народное у романтиков – эпоха (Средневековье) осуществления в образах героев-вождей идеала. В русском гражданственном романтизме представления о воинской доблести и свободолюбии аккумулировались в теме новгородских вольностей. Народное, таким образом, во-первых, инертно в развитии, поэтому внеисторично; во-вторых, не дифференцировано как в своем внутреннем строении, так и во внешнем, абстрагируясь от национальных особенностей разных культур.

Индивидуальное начало складывалось из универсальных элементов человеческого существа (его материальной природы, присущей всем). Оно заключало в себе лишь потенцию к развитию, когда общее получало конкретные формы и содержание. Кристаллизация индивидуального в личное – ядро формирующейся в творчестве А. С. Пушкина концепции. Личность – новое качество восприятия современного (текущего) момента жизни, его органичного укоренения в прошлом и прорастания в грядущем. На уровне своего индивидуального бытия прийти к личной точке зрения на действительность проблематично, так как она всегда находится на стадии непрерывного формирования и становления. Именно поэтому определяющим становится исторический опыт жизни народа, складывающийся из опытов личностного бытия. Оно, в свою очередь, являясь наиболее полным, может быть только конкретным и неповторимым.

История и культура стали для А. С. Пушкина сферами не просто объективизации субъективных представлений, а преобразования модуса выражения в модус воплощения, индивидуального начала в личное. В культуре осуществлялся взгляд на жизнь народа, под которым «разумеется целая народная личность, собирательное лицо, слагающееся из черт всех слоев народа»[1]. В историческом и культурном измерениях личное как конкретное национальное содержание, обусловленное определенным моментом развития, отождествляется с народным.

Народность произведений А. С. Пушкина изначально связывалась со «всемирной отзывчивостью» его творчества. Отличительной чертой погружения в культурные пласты различных эпох и народов, которым ознаменован данный этап, была тенденция к усвоению их разнообразия, а не унификация при трансплантации в современность, присущая романтизму. Так, в творчестве А. С. Пушкина происходит внутренняя дифференциация понятия «восточный стиль», ставшего к тому времени «суммарным» в рамках романтизма «стилем свободы»[2]. Данный процесс не сводится к точности воспроизведения источника. «Подра-

[1] *Григорьев А. А.* Сочинения … С. 241.

[2] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. С. 258.

жания Корану» не являются подражанием в собственном смысле слова[1]. Прослеживающаяся в произведении связь восточного стиля со стихотворной формой «духовных од»[2] и «переложения» псалмов отражала современную традицию гражданской лирики. Однако у А. С. Пушкина наложение библейской «транскрипции» на мотивы Корана обнаружило себя не в тенденции к свободолюбию, а в сущностных чертах литературы Ближнего Востока. Внутри присущих ей особенностей изображения действительности угадывался напряженный диалог Бога и человека, где реалии жизни, обстоятельства и переживания – ситуации вслушивания, вглядывания, вчувствования как движение к сокровенному смыслу. Сквозь образный строй гражданской лирики проступил переработанный, выхолощенный ею религиозный первоисточник.

Интерес А. С. Пушкина к Корану неслучаен. Священная книга мусульман, обладая всеми признаками сакрального текста, была для поэта религиозно-нейтральной, располагаясь в сфере сугубо культурных интересов. Однако в ней просвечивалась духовная атмосфера ветхозаветного слоя. Это был путь подспудного проникновения в религиозную подоплеку библейского стиля, а затем и в обусловивший его тип мышления. Ближневосточный мотив божественного откровения как вдохновения поэт воспринял в аспекте разности с античной культурой как освоенным светским мироощущением языческим импульсом восхищения совершенством земного строя и порядка бытия. Примыкание к циклу «Подражания Корану» исторической элегии «Андрей Шенье» (1825) показательно. К судьбе поэта – жертвы революционного террора А. С. Пушкин приходит потому, что в творчестве «он истинный грек, из классиков классик… От него так и пышет Феокритом и анфологией» (черновик письма П. А. Вяземскому, 4 ноября 1823 года)[3]. В 1823 году поэт использует гекзаметр, переводя этюд А. Шенье «Слепец», в 1824 году обращается к его пятой элегии («Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает»). Стремление к подлинной античности протекает параллельно с внутренней дифференциацией романтического восточного стиля. При разработке символики любовных переживаний используется опыт культур Испании и Португалии, пронизанных мавританским наследием («Ночной зефир…» (1824), «С португальского» (1825)).

В особый пласт выделяется русская народная культура. Отношение к ней разноплановое. В Михайловском, наблюдая за повседневным укла-

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 25.

[2] Там же. С. 28.

[3] Цит. по: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 66.

дом жизни крестьян и общаясь с няней Ариной Родионовной, А. С. Пушкин осваивает «простонародный» языковой и художественный строй этой культуры, отразившей исторический опыт народа, его отношение к сущностным сторонам бытия. Народное сознание не окрашивает экзотическими деталями романтическое восприятие мира и человека, а имеет самостоятельное, самобытное значение. Неслучайно народное и романтическое, оказываясь рядом, в одном тематическом гнезде, приводят к совершенно разным художественным результатам. Отголоски южных впечатлений отливаются в образ девы бури: «Ты видел деву на скале / В одежде белой над волнами» («Буря» (1825)), притягивающий к себе стихии мира (море, скалы, ветер) и наделяющийся стихийностью, привнося в нее эстетическую значимость, «прекрасное». Бытие являет себя в градации образа: «море в бурной мгле» и «дева на скале».

Другой образ бури дан в стихотворении «Зимний вечер» (1825). Его смысловой и изобразительный центр – совпадение с народной точкой зрения в прямом и переносном значениях. Взгляд на мир из «окна» складывается из бытовых деталей – «ветхая лачужка» – и ситуации: «Что же ты, моя старушка, / Приумолкла у окна?» Одновременно это принцип художественной архитектоники, образующий равновесие всемирного, стихийного («буря») и конкретного, предметного, обращенных в этом качестве к внутреннему, душевному. В первой строфе дано поступательное понижение образа бури. Стихийный размах («зверь» – «дитя») сужается до реалий земного повседневного существования («То по кровле обветшалой / Вдруг соломой зашумит»), подготавливая момент очеловечивания и одушевления в житейской ситуации: «То, как путник запоздалый, / К нам в окошко застучит». И уже она переносит изображение с формы на содержание, с «ветхой лачужки» на внутреннее пространство: «печальна и темна». Его олицетворением становится «моя старушка». Ритмическая пара «лачужка – старушка» в следующей строфе поддерживается однородным сочетанием «подружка – кружка», внутри которого образуется обращение к «бедной юности моей», непосредственно связанное с сокровенным, «сердечным» центром произведения. Тема «сердцу будет веселей» подхватывается повторяющейся художественной конструкцией «спой мне песню» народного происхождения, вводящей два мотива: «как синица» и «как девица». Они расширяют до безграничности пространство «сердца» – «за морем» – и определяют его временные координаты – «поутру». Финальная строфа представляет собой сжатый пересказ всего произведения, соединяя первые четыре строки первой строфы (тема бури) с первой половиной третьей строфы (тема сердца). В результате народная точка зрения являет гармониче-

ское единство внешнего и внутреннего, стихийного начала и сюжетно выстроенного лирического переживания.

В стремлении осмыслить типы национального характера, выявить и понять черты русского народа поэт соотносит свои представления и взгляды с восприятием явления изнутри, используя формы народного творчества. Пересечением опять становится тема разбойничества. Стихотворение «Жених» (1825) при первой публикации сопровождал подзаголовок «простонародная сказка». На народные истоки произведения указывали жанровая форма (баллада), речевые обороты и образность, развитие действия в купеческой среде, имевшей живую связь с народными традициями. В центре сюжета – «тайна» героини, которая разгадывается с помощью вопросов-загадок и ответов. Активно используется мотив сна-видения как иносказания о событии, о котором Наташа боится говорить прямо. Присутствует амбивалентный образ свадебного пира – суда, за которым стоит ситуация выбора жизни или смерти, правды или обмана, требующая соборного, а не индивидуального восприятия происходящего. Все это формы художественного сознания, активно использовавшиеся в древнерусской литературе. С их помощью А. С. Пушкин не просто придает повествованию черты простонародности, а приобщается к духовному опыту народа, к глубинному мировоззренческому пласту, который актуализируется в критических моментах существования человека. Именно народное освещение получает тема разбойнической удали: «Крик, хохот, песни, шум и звон, / Разгульное похмелье…» Здесь нет лишнего, изображение в своей конкретности и лаконичности представляет ситуацию, а не ее оценку. Связанный с разбойничеством мотив отчуждения от мира людей трансформируется в непосредственное событие – убийство. Его отождествление с конкретным предметом, кольцом, снятым с руки жертвы, особая функция вещи – характерная черта народного художественного мышления, основанная на представлении о вездесущности правды-истины. Она во всем, поэтому ее проявления предельно просты и понятны: «Кольцо катится и звенит».

В творчестве А. С. Пушкина народные обороты речи и средства художественной выразительности – это не способ стилизации под фольклорное произведение, а отголосок культуры другого типа (древнерусской). В этом качестве данные формы художественного мышления «внедряются» в его сознание (не только в «речь автора»[1]), воздействуя и на культурную ситуацию, с точки зрения которой он воспринимает действительность. Тонкий психологический рисунок состояния героини, для которой

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 101.

решенная свадьба – положение между видимостью («Собою парень молодец») и страшной правдой, становится возможным в ситуации речевой и образной свободы, возникающей в результате взаимодействия двух художественных потоков: современного литературного и народного. Определенный «церемониал», «этикет» в восприятии человека, присущий каждому из них, преодолевается, позволяя изобразить живую и непосредственную реакцию. Стилистическая разнородность лексического материала и речевых конструкций: «Наташа к стенке уперлась / И слово молвить хочет…» или «В смятенье сваха к ней бежит, / Водой студеною поит» – уже сама по себе передает состояние смятения, переходящее в истерику: «Вдруг зарыдала, затряслась, / И плачет, и хохочет». Их быстрая смена, соседство не соответствующих друг другу стилистических форм в рамках одного момента развития действия, в которое также включается ритм строфы, в частности два последних трехстопных стиха с парной рифмой: «И льет остаток чаши / На голову Наташи», проникают в природу протекания потрясения. Переход от потерянности, беспамятства: «А бедная невеста / Себе не видит места» – к способности действовать: «Опомнилась Наташа…» – с одной стороны, лежит вне натуралистических подробностей, с другой – имеет совершенно реальные пространственно-временные параметры, успевая включить в себя приговор отца. Эта содержательная объемность эпизода достигается за счет природы словесного образа, включающего в себя одномоментные, но при этом разносторонние точки зрения на явление, что предполагает участие различных пластов способов художественного выражения и воплощения. В данном случае речь идет не о синтезе или единстве, а о сущности художественной архитектоники, уникальной способности словесного образа, к которой движется творчество А. С. Пушкина, воспринимать явления с позиции разных сознаний в один момент времени, когда каждое из них сохраняет свою неповторимость и особенность.

Иной характер носит цикл стихотворений под названием «Песни о Стеньке Разине» (1826). Его предваряет просьба к брату прислать «историческое, сухое известие о Стеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории» (письмо к Л. С. Пушкину, ноябрь 1824 года)[1]. Поэт обращается к книжным и устно-поэтическим, народным источникам как к историческому материалу, на основе которого реконструирует и художественно интерпретирует черты национального характера в образе Степана Разина и в поэтической стихии, сопровождающей его

[1] *Пушкин А. С.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 9. С. 119.

поступки и поведение в сознании народа. «Разбойник лихой», «разгульный буян» в своих желаниях выходит за рамки стремления к индивидуальной свободе. Это качество преломилось в «родстве» деяний героя с осевыми реалиями-стихиями бытия русского народа (Волгой-матушкой, «погодушкой»), в умении делать выбор между существенным и несущественным, ложным и истинным: «Добро, воевода, / Возьми себе шубу, / Возьми себе шубу, / Да не было б шуму».

Полное приближение, нахождение внутри различных исторических и национальных типов художественного мышления сопутствовало опытам раскрытия коллизий современной жизни, ее понимания сквозь призму «мировых сюжетов». Погружением в «новые миры, стремясь по следам гения»[1], стала поэма «Граф Нулин» (1825), где сюжет «Лукреции» У. Шекспира переносится в русскую провинцию. Эпизод римской истории узнается в бытовых деталях и подробностях отечественной действительности, создавая повод к их художественному осмыслению. Бывшее и исключительное предстают становящимся и повседневным, выступая в этом значении как предмет творчества.

В 1824 году начинается история замысла, который на тот момент принял вид незавершенной исторической элегии «Клеопатра». Источником стала фраза Аврелия Виктора, которую впоследствии А. С. Пушкин ввел в канву светских пересудов героев отрывка «Мы проводили вечер на даче…» (1835): «…Клеопатра торговала своею красотою, и что многие купили ее ночи ценою своей жизни…»[2] Сюжет о Клеопатре – один из сквозных в наследии А. С. Пушкина – получил известность в том виде, в каком вошел в неоконченную повесть «Египетские ночи» (1835). Перестроилась композиция, чередование ритма сменил однообразный четырехстопный ямб, соответствующий импровизации, о которой говорится в повести. Развиваясь в направлении проблемы творчества и судьбы поэта (образы Чарского и импровизатора), тема врастает в действительность. Неслучайно замысел о Клеопатре примыкал к «Разговору книгопродавца с поэтом». Мотивы «не продается вдохновенье» и «можно рукопись продать», различающие творчество и искусство, сокровенное и публичное, перекликаются в образе Клеопатры с метаморфозой любви как сущностного начала бытия, чья избыточность в системе общественных отношений превращается в пресыщение и товар. В композиции повести данная установка отражена на уровне антиномических отношений, в которые вступают эпиграфы ко второй и третьей главам

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 5. С. 171.

[2] Там же. Т. 4. С. 718.

10 рублей; начало в 7 часов. Афишка». Стихотворная тема, предложенная Чарским импровизатору, поэтом-аристократом кочующему гастролеру: «…поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением»[1], вводит в сферу притяжения сюжета о Клеопатре концептуальные положения видения А. С. Пушкиным поэзии и поэта, ставшие предметом его размышлений в произведениях конца 1820-х – начала 1830-х годов («Поэт» (1827), «Поэт и чернь» (1828), «Поэту» (1830)). Художественная мысль автора связывает идеи стихотворений поступательной пластичностью развития действия в повести. «Ветхое» в поэте: «И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он» («Поэт»), – которое оживляет Божественный глагол, прослеживается в Чарском и его мучительных размышлениях о социальном и нравственном ничтожестве импровизатора. «Меркантильные расчеты» гостя предшествуют разбросу чувств Чарского, переходящего от тщеславия и спеси: «…наши поэты сами господа»[2] – к «искреннему раскаянию»[3]. И тот и другой случаи затрагивают природу человека, оказываясь в какой-то мере частью судьбы вдохновения в нем. Лаконичность, с которой А. С. Пушкин воплощает эту идею, предполагает ее открытость, неоднозначность: «Неприятно было Чарскому с высоты поэзии вдруг упасть под лавку конторщика»[4]. Герой переживает вдохновение на уровне социальных инстинктов: «Все это очень не понравилось Чарскому, которому неприятно было видеть поэта в одежде заезжего фигляра»[5]. Именно поэтому, в отличие от автора, он может лишь предчувствовать кенотическую природу творчества, но не осознавать ее.

Смирение как проявление бедности человеческого существа, которая уподобляет его истинной природе вдохновения, активно заявляет о себе в финале первой главы. При этом концептуальное выражение ее смысла приходится на авторскую ремарку. Сперва эпитет «бедный» появляется в контексте мотива социального неравенства: «Бедный итальянец смутился»; «Нет, Eccelenza! – отвечал итальянец, – я бедный импровизатор». Уже в конце эпизода Чарский обращается к «бедному художнику», причем смысл обращения закрыт от участников сцены и открыт только автору, который относит его ко всем троим – себе, Чарскому, импровизатору, – связанным общей судьбой поэзии в этом мире. Сцена обрисована горькой иронией главного героя: «…вас не поймут, но это

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 528.
[2] Там же. С. 526.
[3] Там же. С. 527.
[4] Там же. С. 529.
[5] Там же. С. 530.

не беда; главное – чтоб вы были в моде»[1]. На то, что сюжет о Клеопатре реализуется под знаком размышлений о творчестве, указывает изменение в стихотворном отрывке, включенном в повесть «Египетские ночи». Если элегия 1824 года начинается со слова «царица» и вся атмосфера выстраивается вокруг образа Клеопатры, которая «свой пышный оживляла пир», то в варианте 1835 года первым двум строкам предшествуют строки, посвященные «чертогам» и искусствам: «Чертог сиял. Гремели хором / Певцы при звуке флейт и лир». Поэтом создается декадансный облик искусства, порожденный пирами Клеопатры. Как судьба творчества пиры царицы вплетаются в канву современной жизни, обозначая движение от избыточности к пресыщению, от радости к скуке, от вдохновения к искусствам, а в конечном счете к моде – выхолощенному подражанию истинной поэзии. Крайней степени гордыни, «торгу страстному», сопутствуют перевернутые представления о бедности и смирении, в которых обнаруживают себя порывы вдохновения. Клеопатра в финале заявляет: «На ложе страстных искушений / Простой наемницей всхожу». Это зеркальное отражение ситуации, с которой борется Чарский в начале повести: «Однако ж он был поэт…» То сущностное, что Клеопатра делает предметом вселенского торга и окружает пирами, он прячет, скрывает от чужих глаз. За уничижением творческих порывов: «…когда находила на него такая дрянь (так называл он вдохновение)…»[2] – стоит разделение в герое жизни на «истинное счастье» и «остальное время». Та сторона проблемы искусства, с которой связан сюжет о Клеопатре и близкие к нему стихотворения о поэте и поэзии, обращена к мотиву несоразмерности человека вдохновению, приводящей к полному выпадению его из данного состояния (чернь). В связи с этим в ряд произведений о творчестве, восходящих к образу Клеопатры, нельзя включить стихотворения «Пророк» (1826) и «Памятник», где вдохновение не вкрапление, фрагмент в потоке «остального» времени, а всецелое определение архитектоники человеческого существа.

Творчество открывает в координатах истории и культуры бессмысленное протекание времени. Этот апофатический, отрицательный итог А. С. Пушкин реализует, обратившись к «мировому сюжету» о Фаусте. Поворот к образам Фауста и Мефистофеля в «Сцене из “Фауста”» (1825) непосредственно связан с сюжетом о Клеопатре в значении, в каком тот развернут в современность. В этом качестве сцена, хотя и «всецело принадлежит Пушкину и понимать ее следует в круге произведений

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 526–527.
[2] Там же. С. 524.

Пушкина, а не Гёте»[1], направлена непосредственно к тексту «Фауста» И. В. фон Гёте как к произведению, осмысливающему сущностные проблемы современной эпохи. Как в «Гавриилиаде» А. С. Пушкин дал своего рода «конспект» жанра ирои-комической поэмы, заключив в сокращенном изложении момент инерции литературной традиции, на которую ориентировался, так и в «Сцене из "Фауста"» он представил «конспект» тематики и проблематики европейской литературы.

Завязка действия в сцене – отсутствие всякого действия: «Фауст. Мне скучно, бес». В ответ Мефистофель рассуждает о ситуации предела, завершенности: «Таков вам положен предел, / Его ж никто не преступает. / Вся тварь разумная скучает: / Иной от лени, тот от дел». «Тварь разумная» обречена на скуку. В художественном сознании А. С. Пушкина определение человека «тварь разумная» и связанное с ним представление о настоящем и будущем Европы, как оно мыслится в сцене, подготовлено появлением «дрожащей твари» («Подражания Корану»), ориентированной на духовное строение человеческого существа. В данном аспекте говорить о лирическом характере произведения не приходится[2]. Поэт рассматривает два исторически и культурно обусловленных типа сознания: «совершенного индивидуалиста» (Мефистофель) и «несовершенного индивидуалиста» (Фауст). Конфликт между философией индивидуализма с ее идеалом сверхчеловека и человеческим существом, которому тесно, скучно в этом новом качестве, предполагает драматическую форму выражения, так как пролегает в сфере действия или бездействия. Мефистофель не имеет выбора по определению, он зло, которое лишает выбора, поэтому всегда занят: «Я даром времени не трачу». Эти слова обращены к архитектонике человека, к тому, что в нем является даром и что становится «недаром», когда возможное оказывается данным в значении «предопределенное» и «фатальное». Если рассмотреть лирический контекст, примыкающий к сцене, то можно увидеть, что под временем понимается протекание жизни как приобщение к ней. Таков, например, своеобразный стихотворный триптих 1825 года («Если жизнь тебя обманет…», «Вакхическая песня», «Цветы последние милей…»), где в разной тональности – минорной по краям и бравурной в центре – воспевается апофеоз бытия. Их тема – времена жизни: будущее («Сердце в будущем живет» («Если жизнь тебя обманет…»)), настоящее («Подымем стаканы, сдвинем их разом!» («Вакхическая песня»)), прошлое («Разлуки час» («Цветы последние милей…»)).

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 93.

[2] Там же.

Концепт «жизнь» и все образования от него относятся к движению, отступлению в прошлое, создающему дифференцированный образ настоящего. Начальное утверждение: «Настоящее уныло» – именно то состояние, к которому обращена «Сцена из “Фауста”», где неподвижность событий в бесконечности скуки логично ведет к превращению живого в мертвое: «Фауст. Все утопить. Мефистофель. Сейчас». В «Вакхической песне» «сейчас», наоборот, принимает вид сквозного восклицания, порыва, торжества жизни: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» Если финальное «сейчас» в «Сцене из “Фауста”» тонет в бесконечности, то настоящее «пред солнцем бессмертным ума» мгновенно и тяготеет к развитию чувства в последнем произведении триптиха. Настоящее как «день уныния», переживаемое в потоке времени: «Цветы последние милей / Роскошных первенцев полей», переходит в «унылые мечтанья». «Унылость» и «разлука» преобразуют мгновение жизни, ее явление в приобщение, ознаменованное двукратным повторением прилагательного «живее». Именно поэтому в «Сцене из “Фауста”» психологическая проблема «раздвоенного сознания», «столкновение сознательного с бессознательным»[1], философское осмысление скуки не должны заслонять действия и поступки героев. Мефистофель лишает Фауста выбора, а тот это право уступает, превращая нерукотворный дар жизни в череду рукотворных исполненных желаний. Путь Фауста как одно из страшных искушений, которые человек призван преодолевать, А. С. Пушкин осмыслит в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный…» (1828). Одновременно здесь на лирическом уровне дан важный момент фаустовской проблематики – личная ответственность человека за свои действия, которая выпадает из текста И. В. фон Гёте. Проблема ответственности и оказывается в центре пушкинской сцены, предопределяя драматическую форму произведения.

Психология индивидуализма, сознательного и бессознательного, раздвоения сознания – сторона проблемы, которая была присуща древнерусским повестям начала XVII века. Рост индивидуалистических настроений, породивший эпоху Смуты, в художественном сознании того времени реализовался в образах персонифицированного зла, двойника героя, отказывающегося ради индивидуального соблазна от традиционных форм религиозного соборного мышления и поведения. Таковы были образы названного брата в «Повести о Савве Грудцыне», Горя-Злочастия в одноименной повести. Именно эта пограничная эпоха обратила на себя внимание А. С. Пушкина. В основе трагедии «Борис

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 93.

Годунов» (1825) лежит точно выбранный переломный момент русской истории, когда внутри религиозного соборного сознания намечается культурно-мировоззренческий процесс выделения индивидуального начала. Он находит опору в светской культуре, проникающей из Европы, и складывается в определенное социальное и историческое движение. На уровне государства эти тенденции приводят к Смуте, на уровне Церкви – к Расколу, на уровне культуры – к смещению от религиозной традиции к гуманистическим ориентирам в эпоху петровских преобразований. Таким образом, «Борис Годунов» обусловлен восприятием индивидуализма как явления не в психологическом аспекте, а в историческом масштабе. Данным моментом продиктованы принципы художественного изображения исторических фактов, почерпнутых поэтом из 10-го и 11-го томов «Истории государства Российского», которые вышли в марте 1824 года. Автор выбирает драматическую форму как соответствующую широкому охвату событий (война, народное движение, проблема власти) и их организации с точки зрения внутреннего конфликта – столкновения характеров. Последнее сделало индивидуальное начало предметом изображения. Отход от романтизма, которым определяется данный этап творчества, – переход от субъективной к личной точке зрения, воспринимающей человека из глубины, исходя из его сущности, выбора добра или зла. Им продиктована суверенность, самобытность, самостоятельность героев, которых определяют поступки, складывающиеся в действие. Неслучайно в трагедии эту точку зрения выскажет в ситуации свободы выбора Григорий Отрепьев (самозванец, Димитрий, Лжедимитрий), наблюдая за Пименом: «Так точно дьяк в приказах поседелый, / Спокойно зрит на правых и виновных, / Добру и злу внимая равнодушно, / Не ведая ни жалости, ни гнева». В свою очередь, через Пимена она напрямую связывается с летописной традицией, «летописным взглядом» на мир и человека древнерусской культуры.

К 1830 году в рамках сложившейся в размышлениях над «Борисом Годуновым» концепции «народной драмы» А. С. Пушкин заметит о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина: «Драматический поэт – беспристрастный как судьба – должен был изобразить столь же искренно отпор погибающей вольности, как глубоко обдуманный удар, утвердивший Россию на ее огромном основании. <…> Не его дело оправдывать, обвинять и подсказывать речи. Его дело воскресить минувшее во всей его истине» («Заметки о народной драме и о “Марфе Посаднице” М. П. Погодина»)[1]. Речь идет не об исключении авторской точки зрения, а о новом ее

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 88.

качестве. Беспристрастность не столько принцип изображения, сколько содержание – изображение в истине. Ее эквивалент – «люди минувших дней, умы их, предрассудки», т. е. множественность точек зрения, из которых складывается представление о явлении.

Жанр трагедии стал для А. С. Пушкина поводом для переосмысления сущности архитектоники художественного пространства. Ее определяет свобода[1], которая является динамическим моментом осуществления истины. Первоначально представление об истине связано с вопросом о правдоподобии, которое «все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства». В данном контексте истина противопоставляется вымыслу, а драма, как наиболее условная форма художественности, – эпосу и лирике[2]. Условность А. С. Пушкин называет «системою искусства»[3] – «обряды и формы», которые определяет «жеманство лжеклассической Франции»[4]. Преобразуя драму «по системе отца нашего Шекспира» («Наброски предисловия к “Борису Годунову”» (1827–1828)), он отказывается от правила трех единств («два классические единства и едва сохранив последнее»), добавляя «единство слога»[5]. Обращением к Шекспиру А. С. Пушкин обосновывает создание «народной трагедии», соотнесенное с понятием истинного романтизма – «верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий»[6]. Однако реформирование драмы в этом направлении – следствие, причина заключается в том, что русская литература, заимствуя европейские образцы, трансплантировала их в готовом, сложившемся виде, не учитывая хода естественного развития.

В истории европейской драмы А. С. Пушкин прослеживает два этапа: «Драматическое искусство родилось на площади – для народного увеселения… С площадей, ярманки (вольность мистерий) Расин переносит ее во двор»[7]. Он заключает: «У нас было все напротив», чтобы создать народную трагедию, «мы захотели бы придворную, сумароковскую трагедию низвести на площадь – но какое препятствие!»[8] А. С. Пушкин понимает невозможность превращения драмы опять в увеселение для народа, возвращения ее как действа на «площадь». Он включает народную

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 81.
[2] Там же. С. 82.
[3] Там же. С. 291.
[4] Там же. С. 294.
[5] Там же. С. 292.
[6] Там же. С. 293.
[7] Там же. С. 81.
[8] Там же. С. 86.

точку зрения в действие, делает «площадь» не сценой, а собирательным действующим лицом. Для этого поэт решает проблему придворной, сословной ограниченности сумароковской трагедии: «…как драматический автор совершенно может отказаться от своего образа мыслей, дабы совершено переселиться в век, им изображенный»[1]. А. С. Пушкин определяет творчество не правилами, «системою искусства», а свободным отношением к ним, вокруг которого строит понятие «истинный поэт»[2], продолжая следующий ряд: «трагедия истинная», «истинный романтизм». Подспудно эпитет «истинный» обращен ко всему ходу эволюции художественного явления в конкретный момент его исторического бытования. Трагедию А. С. Пушкин связывает с народной предысторией драмы, видением изображаемых событий «площадью». Народ как внутренняя и современная действию точка зрения предоставляет героям свободу в поступках и мыслях.

Вопросы драматического искусства, реформирования трагедии А. С. Пушкин не отделяет от споров о романтизме. В нем поэт видел свободу от норм и правил в искусстве, продиктованных стремлением подчинить явление бытующим на тот момент представлениям, с которыми отождествляет себя индивидуальное сознание. Понятие «истинный романтизм» отлично от того, что обозначается «общим словом романтизм», объединяющим вокруг себя «произведения, носящие печать уныния и мечтательности». Поэт считает, что произведения, «величаемые романтическими», лишены «следов искреннего и свободного хода романтической поэзии». Соотнося трагедию «Борис Годунов» с современными литературно-критическими суждениями, А. С. Пушкин делает концептуальное заявление: «Я начал подозревать, что трагедия моя есть анахронизм»[3]. Стремление творчества видеть явление в истине анахронично изменяющейся действительности преображает временное в вечное. В данном аспекте поэт предвосхитил круг художественных вопросов, которые Ф. М. Достоевский поставил в понятии «реализм в высшем смысле». В нем отражено отношение творчества как внутренней природы искусства к литературно-эстетической данности, привязанной к индивидуальному восприятию текущего момента жизни.

В «Борисе Годунове» А. С. Пушкин не просто отменяет единство пространства и времени как условность, а переосмысливает с точки зрения отношения к существу человека. В трагедии время и пространство присутствуют в идеальном и текущем (историческом) значениях.

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 295.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 293.

Первое значение задается сценой «Ночь. Келья в Чудовом монастыре (1603 года)», являющейся своего рода контрапунктом, связывающим сцены, описывающие предысторию событий – воцарение Бориса Годунова, и современное их развитие. Пимен определяет место – монастырь – опытом жизни: «Я долго жил и многим насладился; / Но с той поры лишь ведаю блаженство, / Как в монастырь Господь меня привел». Время для Пимена – летопись, событие, сказанье: «Еще одно, последнее сказанье – / И летопись окончена моя». Ход времени – минувшее. Оно проходит, чтобы качественно измениться: «Минувшее проходит предо мною – / Давно ль оно неслось, событий полно, / Волнуяся, как мореокиян? / Теперь оно безмолвно и спокойно». В этом значении прошлое – «немного лиц», «немного слов». Однако это не его свойство, а памяти. В данном аспекте время – апофатическое определение человека через то, что остается от него. В результате в единстве времени и места, на котором построена сцена, на первый план выдвигается не условность, обращенная к зрителям своей правдоподобностью, а направленность действия внутрь. Событийный материал уподобляется не представлениям о нем, а созерцательности Пимена, т. е. становится анахронизмом современности. Сцена в Чудовом монастыре является, таким образом, внутренней точкой зрения, которая затем переместится на «площадь», в народ. У этих фокусов изображения есть авторский эквивалент, олицетворяемый именами У. Шекспира и Н. М. Карамзина. Первому, пишет А. С. Пушкин, он «подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов». Второго он не отделяет от летописей: «Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашних времен»[1]. Преобразовывая классицистическое триединство, А. С. Пушкин приходит к точке зрения, построенной на принципе «множественных сознаний». Подспудно формируется новый тип драматургического конфликта между развитием событий и отношением к ним, представленным их созерцанием на разных уровнях художественной структуры.

А. С. Пушкин принципиально разрушает условное сценическое время (24 часа), вводя вместо него реальную историческую последовательность событий, растянувшуюся с 1598 года по 20 июня 1605 года. Это касается и пространства, разворачивающегося от Москвы до Кракова. Внутри пьесы нет привычного деления на действия, что автор включает в один ряд с отсутствием в пьесе единства слога, которое представлено как на стилевом уровне: «Стиль трагедии – смешанный. Он площадной и грубый там,

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 303.

где мне приходилось выводить людей простых и грубых»[1], так и на уровне форм организации речи персонажей: «Почтенный александрийский стих переменил я на пятистопный белый; в некоторых сценах унизился даже до презренной прозы, не разделил своей трагедии на действия»[2]. Основной конструктивный элемент в построении действия – эпизод-сцена. Он, даже если связан с примыкающими к нему сценами по смыслу, обладает внутренней автономностью, своей темой и содержанием, которое организуется с помощью единств места, времени и действия. Архитектоника, объединяющая эпизоды, наделенные самостоятельностью, внутренне обусловлена направленностью действия. Оно определяется религиозной природой царской власти, родственной в этом качестве соборному сознанию народа, и выделяющимися из нее индивидуальными волями, на которые распадается исторический процесс.

Трагедию открывают сцены, предваряющие избрание Годунова на царство. Диалог Шуйского и Воротынского, обсуждающих события недавнего прошлого и современности, рисует картину перерождения сакральной сущности власти, ее превращения в соблазн, доступный каждому как умение, способность «и страхом, и любовью, / И славою народ очаровать». В этом ряду оказывается и ситуация уговоров Бориса стать царем. Деформация человека, позволяющая использовать святыню в своих интересах, современниками воспринималась катастрофично: «И нескверные и неблазныя и нетленныя Пречистыя Царицы воображение всех с Богом пред тленным человеком стоит на умоление, и похвально церковницы и вси вельможие глаголют: “Се сий образ Матери Божии тебе ради изнесохом и тебе ради толик путь шествовала Царица”… Как той двигнути образ иже всяко естественное движении на небеси и на земли и преисподних содержащего велением. Двигнут бысть той образ нелепо, двигнута же и Росия бысть нелепо»[3]. Тленное в человеке, обращенное наружу страстями, из преображаемого становится определяющим, в этом есть природа самозванства, характеризующего эпоху. Единство действия обеспечивается сквозным для трагедии внесценическим образом жертвы индивидуалистического произвола – отрока-царевича Димитрия. Под внешним слоем течения событий – борьбой за власть, хитроумными планами прихода к ней, беспринципностью, предательством, войнами, авантюрами, преступлениями – открывается его глубинная подоплека – перерождение человеческого существа. Борис Годунов,

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 299.

[2] Там же. С. 292.

[3] Сказание Авраамия Палицына / подгот. текста и коммент. О. А. Державиной, Е. В. Колосовой ; под ред. А. В. Черепнина. М. ; Л., 1955. С. 252–253.

перечисляя свои заслуги и недоумевая, почему народ их не принимает, в размышлениях «среди мирских печалей» приходит к проблеме совести. Больная совесть – пожирание внутреннего пространства: «…как язвой моровой / Душа сгорит…» В ней открывается однообразная природа страстей, похожих одна на другую. В своем сходстве они образуют замкнутую безысходность душевного порока, поглощающего все мысли и чувства: «И мальчики кровавые в глазах…» Индивидуальное начало, где страсти спрессованы, превращаясь в пороки, сливается в «единое пятно» на совести, в котором умещается все человеческое существо и мир вокруг него: «И рад бежать, да некуда… ужасно! / Да, жалок тот, в ком совесть нечиста». Эта ограниченность жизненного пространства, к которой приходит человек в своем индивидуальном строении, ведет его к совпадению с географией, местом. Оно, свою очередь, распадаясь на 23 эпизода-сцены, оказывается почти полным двойником хронологии, суток.

Архитектоника трагедии, где пространство и время отражаются друг в друге, возникает из состояния внутреннего мира человека, которое приводит к ситуации самозванства, когда герои не различаются в своих желаниях и стремлениях, а обуревающие их страсти растворяются в своем общем начале – индивидуалистическом произволе. Борис Годунов открывает путь самозванству. Он занимает место, уготованное царевичу Димитрию. На том же основании Григорий Отрепьев выдает себя за погибшего наследника престола. Вокруг Годунова и самозванца складывается система образов от Шуйского и Воротынского до Мнишек и Вишневецкого, в которых самый разнородный материал заговоров, предательств, нравственности или безнравственности поступков, колебаний приходит к общему знаменателю – отречению человека от права выбора добра и зла, растворению в индивидуальной, безличной стихии, подчиненной закону необходимости. Она распространяется на все.

В варианте 1829 года письма к Н. Н. Раевскому в рамках работы над предполагаемым предисловием к «Борису Годунову» А. С. Пушкин замечал: «Меня прельщала мысль о трагедии без любовной интриги». Однако чувства героев, становясь страстью, не подлежат различению. Именно поэтому исходный импульс поступков Григория – стремление к власти – легко переходит во влюбленность в Марину, но с тем, чтобы показать ее властолюбие: «Я заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер… у нее была только одна страсть – честолюбие»[1]. Сцена с Мариной «Ночь. Сад. Фонтан» – это своего рода параллель с эпизодом «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», где

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 298.

зарождается «бесовское мечтанье» замысла Григория. Находясь в середине трагедии, она открывает новый хронологический цикл, смыкающийся с переживанием пространства как границы в четырнадцатом эпизоде «Литовская граница», которому сопутствует неопределенность чувств и состояний действующих лиц. Исключением становится образ Басманова, который единственный мучается проблемой выбора: «Но смерть… но власть… но бедствия народны…» Дальнейшая его судьба облекается умолчанием, созвучным последним сценам, завершающимся убийством Феодора Годунова и ремаркой, подводящей итог трагедии: «Народ безмолвствует». Этот финал появляется в 1831 году после изъятия цензурой третьей сцены, заканчивавшейся приветствием: «Борис наш царь! Да здравствует Борис!» Первоначальное завершение: «Народ. Да здравствует царь Димитрий Иванович!» – повторявшее концовку изъятой сцены, утрачивало «мрачную идею исторической безысходности», не получив «художественной опоры, поэтического обоснования»[1]. Безмолвие как проявление народного сознания обозначило духовный перелом в русской культуре. Логосную природу слова вытесняет безобразная стихия индивидуального начала, обозначенная как Смута.

Цензурный «случай»[2] обнаружил это явление в «Борисе Годунове». Безмолвие народа – апофатическая форма бытования словесной, логосной природы русской культуры, которое заявило о себе в новых исторических обстоятельствах. В преддверии восстания декабристов 14 (26) декабря 1825 года, будучи эмоциональным приверженцем движения, А. С. Пушкин предвосхитил фигуру умолчания и образ безмолвствующего народа как реакцию на индивидуалистическую природу ситуации, сложившейся на Сенатской площади и не понятой теми, к кому она была обращена.

Интерес к истории становится неотъемлемой частью творческого развития А. С. Пушкина. Трагедия «Борис Годунов» поставила проблему непроницаемости в отношениях народа и власти в рамках трансформации соборного начала в индивидуальное. Герои нового исторического типа обозначили прерывание диалога между властью и народом, прошлым и настоящим. В изображении истории А. С. Пушкин прибегал к поиску «аналогий»[3]. Однако их обусловленность индивидуальным началом вела к неразличимости событий по существу. Исторические разыскания в области восстания Е. Пугачева предваряют слова в письме к шефу жандармского корпуса А. Х. Бенкендорфу от 16 апреля 1830 года: «Все сму-

[1] *Непомнящий В. С.* Пушкин «духовными глазами» … С. 506.

[2] Там же. С. 507.

[3] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 175.

ты похожи одна на другую»[1]. Фраза заключала в себе скрытую причину интереса к Е. Пугачеву, чье выступление проходило под знаком самозванства. Индивидуалистической направленностью оно нивелировало свои народные истоки. Если самобытная личность Стеньки Разина вмещалась в легендарный и фольклорный материал, то для изучения эпохи Емельяна Пугачева поэту понадобится весь объем архивных документов.

Внутренний разрыв в культуре и истории страны, легший в основу трагедии «Борис Годунов», развился в интерес А. С. Пушкина к петровской эпохе и личности Петра I. Первоначально он руководствовался концепцией общей истории, которой был продиктован «принцип исторических аналогий при общей верности историческому колориту»[2]. В «Стансах» («В надежде славы и добра…» (1826)) поэт проводил аналогию между новым императором Николаем Павловичем и его предком Петром I как программу царствования и образец для подражания. Замысел неоконченного романа «Арап Петра Великого» (начат в 1827 году) построен на соединении рассказа А. С. Пушкина о своем прадеде с мыслями о Петре I.

Отношение поэта к истории изменится в 1830 году. В набросках третьей статьи об «Истории русского народа» Н. А. Полевого размышления над формулой христианской истории французского историка Ф. П. Г. Гизо – «европейское просвещение» – приведут А. С. Пушкина к кардинальному для русской культуры выводу: «…Россия никогда ничего не имела общего с остальною Европою, что история ее требует другой мысли, другой формулы, чем мысли и формулы, выведенные Гизотом из истории христианского Запада»[3]. Этот вывод радикален и несводим к положениям немецкого историка А. Г. Геерена, по трудам которого А. С. Пушкина учили в Лицее. Он считал причиной появления в России абсолютистской монархии, утвержденной Петром I, отсутствие феодализма в собственном значении этого понятия и «истории города»[4]. Для А. С. Пушкина уже была очевидна нетождественность абсолютизма и самодержавия как светского и религиозного содержания власти. Феодализм и «история города» (буржуазия) выдвигали на первый план индивидуальное начало, вытесняющее сферу личностного бытия, присущего христианству. Определяющая роль личностной архитектоники человеческого существа как способности отказаться от индивидуального существования сложилась в наследии А. С. Пушкина в явление, в котором Ф. М. Достоевский видел «преклонение перед правдой

[1] *Пушкин А. С.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 9. С. 322.
[2] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 177.
[3] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 94.
[4] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 180.

народа русского»[1]. Его возникновение совпало с кардинальным переломом в творческом развитии поэта, о котором он писал летом 1825 года Н. Н. Раевскому: «Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить»[2]. В Болдино в 1830 году А. С. Пушкин провел различие между индивидуальным и личным в рамках осмысления формул, в которые отлились представления о русской истории: Н. М. Карамзина – «История государства Российского» и Н. А. Полевого – «История русского народа». В первой статье об «Истории русского народа» он высказался о «Посвящении»: «В нем господствует единая мысль, единое слово Я, еще более неловкое, чем ненавистное Я». Развивая эту мысль, поэт приводит цитату из Н. А. Полевого: «Я осмеливаюсь преподнести вам мою Историю русского народа»[3]. Сопоставив формулы Н. М. Карамзина и Н. А. Полевого, А. С. Пушкин открыл в истории русского народа конкретный феномен – государство Российское, на создание которого направлены все его исторические усилия. Это проявление соборного действия и сознания, ядро которого – личность.

Новое понимание человеческого существа сказалось на лирике поэта. Им отмечена тема любви и дружбы, которая играла особую роль в период ссылки в Михайловское. А. С. Пушкин отходит от элегической медитативности и меланхолической сосредоточенности на собственных переживаниях. Мотивы воспоминания, прошедшего чувства, утраты, проходя путь от состояния одиночества лирического героя к отчуждению, наделявшему психологические переживания обособленностью и всеобщностью, трансформируются в «лирическое событие». Внутри его монологическая, закрытая природа душевного конфликта преображается в диалогическую ситуацию. Мир «поэтических символов»[4], в котором замыкалось «я» лирического героя, сменяет событие, действие, предполагающее двух равноправных участников. Чувства перестают быть страстями, «затвердевшими» самодостаточными переживаниями, поглощающими человеческое существо. Напротив, они всем своим строем обращены к миру и человеку, становясь откровением о другом сознании и бытии. Исследователи фиксировали данное изменение качества лирического переживания на уровне открытости стихотворной речи: «Слова больше не отбираются ни по лексическому признаку, ни по признаку постоянной принадлежности к той или иной системе поэтических знаков и символов. Стихотворная речь открыта теперь любым словам,

[1] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений … Т. 26. 1982. С. 114.
[2] *Пушкин А. С.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 9. С. 180.
[3] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 5. С. 38–39.
[4] *Гинзбург Л. Я.* Русская поэзия 1820–1830-х годов. С. 63.

т. е. любым явлениям действительности»[1]. Однако лексика, сохраняющая «психологическую или вещественную конкретность»[2], – следствие выхода «я» лирического героя из своей индивидуальной ограниченности.

В группе стихов 1825 года, относящихся к любовной лирике («Сожженное письмо», «Желание славы», «Храни меня, мой талисман…»), в мотиве прошедшей любви на первый план выступают состояния самоотречения и самопожертвования. Открывая связь чувства с полноценным образом другого человека, автор ищет способы его воплощения вне себя, прибегая к описанию конкретных предметов, процессов или ситуаций, где собственные переживания видятся со стороны. «Письмо любви» как момент индивидуального самоутверждения в страсти превращается в «сожженное письмо», в признание сокровенной значимости другого существа («она велела»), преображающее собственные чувства: «Пепел милый, / Отрада бедная в судьбе моей унылой…» («Сожженное письмо»). Здесь вещественная, неодушевленная сторона образа в своем обращении к лирическому герою создает ситуацию внутреннего переосмысления, одушевления, адресуясь к той, которая «велела».

В стихотворении «Желание славы» мотив славы, выступая в отрицательном значении, отождествляется с силой чувства. Происходит подспудное перерождение слепой страсти, поглощающей человека, экзальтированного индивидуального начала, тяготеющего к абсолютным и абстрактным величинам, в живое созерцание другого существа, конкретное и пластичное: «Когда, склонив ко мне томительные взоры / И руку на главу мне тихо наложив…» Поворот в изображении любви как исключительного состояния к естественной, телесной данности предваряет формула умаления поэтических порывов: «Скучая суетным прозванием поэта», переходящая в критическое переживание своей мгновенности: «А я стесненное молчание хранил, / Я наслаждением весь полон был, я мнил…» Индивидуальное начало несет в себе муки рождения нового знания как незнания, самозабвения: «Что я, где я? Стою, / Как путник, молнией постигнутый в пустыне…» Возвращение к славе как утверждению себя «именем моим» становится своей противоположностью, откровением о другом человеке, его сознании, в котором отражается бытие лирического героя: «Чтоб, гласу верному внимая в тишине, / Ты помнила мои последние моленья…»

В стихотворении «Храни меня, мой талисман…» архаичный мотив магической вещи, символа любви поэт связывает с конкретным моментом своей биографии, разворачивая его не в прошлое, в воспоминание,

[1] *Гинзбург Л. Я.* Русская поэзия 1820–1830-х годов. С. 64.

[2] Там же. С. 65.

а в настоящее и будущее, изображая вехи судьбы. Универсальный «день печали», переживания прошедшей любви элегической поэзии сливается с предметом и преображается. В своей вещности чувство как страсть очищается от ветхой индивидуальной ограниченности. Магия «талисмана» – освобождение любви, когда она не замыкается в себе, а пронизает всю человеческую жизнь. Это предчувствие духовной архитектоники человека, рождающееся внутри психологических закономерностей его индивидуального строя. В последних двух строфах рефрен: «Храни меня, мой талисман» – меняет свое значение. Если раньше это было обращение к магическому предмету среди треволнений жизни, то теперь – константа бытия, которая вопреки очевидной, неизбежной быстротечности, изменчивости переживаний и состояний не меняет своей сущности, открывая и в человеке способность всегда оставаться собой. В поэтическом контексте любовь обнаруживает себя как метафизическая величина. Психологию чувств сменяет представление об истинном и ложном, мнимом и подлинном в человеке. Наблюдается проникновение в сокровенное, озарение, освещение, выступление из очевидной, подвижной, неустойчивой природы индивидуального начала его глубинной духовной основы – личности.

Вершиной творческих интуиций поэта становится стихотворение «Я помню чудное мгновенье…» (1825). Главной и отличительной чертой произведения является полная свобода в отношениях между различными уровнями художественного восприятия жизни, которые традиционно регламентируются, имеют устойчивую привязку, обусловленность, функциональную принадлежность с точки зрения тематики, стиля, жанра. Из свободы проистекает своего рода тематическая двоякость произведения, когда два его содержательных плана – любовь и вдохновение, отождествляемое в данном аспекте с творчеством, – ставят вопрос о магистральной теме: «Все-таки любовь представлена в стихотворении не на равных правах с вдохновением, слезами, божеством и пр. Все-таки это основная тема стихотворения, определяющая его сюжет, т. е. сцепление мыслей, на котором зиждется композиция стихотворения»[1]. Однако здесь любовь уже не собственно чувство в его сентиментальном понимании. Это момент проницания, рождения в ветхой природе индивида, в сфере необходимости, личности. Вдохновение – определение ее сущностной архитектоники, «структуры», отсылающей к Духу, который *дышит, где хочет* (Евангелие от Иоанна, 3:8), к духовной свободе. Оно уже не аналог творчества-искусства, а восходит к творчеству как началу

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 83.

бытия. В стихотворении открывается человеческая личность, и именно это событие именуется «чудное мгновенье». Оно так же четко имеет свое место в биографической последовательности событий, как и совершенно свободно от них, соотносится с конкретной женщиной в конкретных жизненных обстоятельствах и при этом не привязано к ним, обнаруживая новое качество восприятия образа героини, ее «лицо».

Созерцание человека как личности – созерцание его в Боге, на что указывают сравнения, отвечающие этому состоянию: «Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты». Традиционные для поэзии эпохи, они выступают в обновленном качестве. А. С. Пушкин подчеркнуто переносит надмирные, узнаваемые именно в этом значении образы поэзии В. А. Жуковского в повседневность, связывает с обычной земной женщиной. В ситуации: «Я помню чудное мгновенье: / Передо мной явилась ты…» – сравнения с «виденьем» и «гением» сюжетно организованы и мотивированы фактом биографии лирического героя. У В. А. Жуковского они изначально восходят к двоемирию, отношению дольнего и горнего, которым обусловлено вопрошание: «С каких небес примчался ты ко мне?» («К мимопролетавшему знакомому Гению»). Здесь на первый план выступает момент персонификации явления, делающий его соответствующим самоощущению лирического героя. Именно поэтому эволюция образа получает характерологическую направленность, представленную колебаниями внутри синтаксической структуры от «гений чистый красоты» в «Лалла Рук» к «о гений чистой красоты» в «я музу юную, бывало…» Преобразуя мировоззренческую ситуацию противопоставления земного и духовного, конечного и вечного в сравнение, А. С. Пушкин задействует последний вариант, где понижена характерологическая составляющая образа гения, который включается в понятие чистой красоты. Поэт снимает риторическое обрамление и, соответственно, его эмоциональный фон. В результате индивидуальное становится бытийным, из замкнутого и противопоставленного наделяется способностью быть целым. Земная реальность не столько прообразовывает горнее, т. е. выступает в символическом значении, сколько открывается в своей духовной глубине, где текущее и вечное не разделяются.

В образе Гения В. А. Жуковского невыразимое – проблема языка, выражения, свойственная индивидуальному началу: «Что наш язык земной?..», «Невыразимое подвластно ль выраженью?» («Невыразимое (отрывок)»). Поэт уподобляет известное неизвестному, пользуясь «путем сравнений и аналогий», словесным «извитием» «как»: «и не случайно имена и названия часто сопровождаются здесь частицей “как”, переда-

ющей значение уподобления, поскольку виденье невыразимо и неименуемо»[1]. Однако у В. А. Жуковского об апофатической природе «имени» речи не идет. Оно замыкается в своем выразительном значении. Пушкинские сравнения обращены к невыразимости человека как личности. «Мимолетное виденье», представляя сокращенный вариант «мимопролетевшего знакомого Гения», включает в себя момент сравнения с текстом В. А. Жуковского. «Гений чистой красоты» – прямая цитата, но совершенно свободная от смысла, в котором выступает в первоисточнике, поэтому частица «как» составляет с ней одно семантическое целое. Способность эмансипироваться от среды, первоначального текста – черта, которая привносится в сравнение «как гений чистой красоты», окружающей его в стихотворении А. С. Пушкина личностной проблематикой. Будучи опорным смысловым элементом произведения, оно наделяется внутренней самодостаточностью и законченностью, позволяющей выступать в виде афоризма, причем афористичность присуща именно пушкинскому варианту. Он не привязан к тексту авторской индивидуальностью, как у В. А. Жуковского, обращен не к ней, а к «лицу» героини стихотворения. У родоначальника «гения чистой красоты» на первый план выходит выразительная способность образа. А. С. Пушкин стремится к воплощению. До него «гений чистой красоты» в качестве элемента индивидуальной художественной системы не получил распространения. Пушкинское стихотворение сделало его всеобщим. Однако путь освоения был обратным: высказыванию возвращалась выразительная направленность, и оно снова превращалось в поэтический штамп. Так, в стихотворении «Она» поэта из кружка Н. В. Станкевича В. И. Красова образ погружен в стилевую и смысловую какофонию. Пушкинскому сравнению возвращаются восклицательные, риторические интонации в рамках внутреннего монолога, как у В. А. Жуковского, но адресованы они не надмирному созданию, а женщине.

«Гений чистой красоты» – кристаллизация человеческой сущности, которая являет себя. Переход от выражения к воплощению определяет внутренний ритм произведения, его сокровенный сюжет. Элементы, характеризующие образ, подчеркнуто пассивны: «голос нежный» – «милые черты», «голос нежный» – «небесные черты». Зато нарастает поток внешних событий, приходя к кульминации: «Без божества, без вдохновенья, / Без слез, без жизни, без любви». Затухающая выразительность достигает критического значения – невыразимости, которая приводит к своей противоположности – воплощению. У последнего две фазы:

[1] *Св. Григорий Палама.* Триады в защиту священно-безмолвствующих. М., 1995. С. 63.

«Душе настало пробужденье. / И вот опять явилась ты…» Точка в конце первой строки указывает на ее смысловую законченность и значимость в акте явления. Биографический факт отступает на второй план. Чудо рождения личности происходит в душе. Однако душа у А. С. Пушкина не идеалистическая конструкция, возникающая внутри антиномии земного и небесного, вечного и бренного, как у В. А. Жуковского, а сфера пластического конкретного воплощения личностной стороны человеческого существа. Личностное начало изменяет монологическую природу лирического переживания. Явлению личности в человеке предшествует преображение того, кто созерцает этот акт.

Трансформация риторического обращения В. А. Жуковского в сравнение в стихотворении А. С. Пушкина – следствие кардинальных изменений в восприятии мира и человека, пространством осуществления которых становится душа. Ее определение поэт даст в одном из центральных произведений этого этапа, посвященном восьмой годовщине окончания Лицея и первом в серии «лицейских годовщин» – «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор…» (1825)). В нем душа – то, с чем сравнивается лицейское братство: «Друзья мои, прекрасен наш союз! / Он, как душа, неразделим и вечен – / Неколебим, свободен и беспечен…» Через уподобление обнаруживаются конкретные характеристики души, прежде всего общая для всех душ сущность, поэтому с ней сравнивается «союз». Эта сущность по структуре однородна, неделима, вечна и внутренне свободна, т. е. не подчиняется закону необходимости. Последние строки строфы обрисовывают обстоятельства ее нахождения в пространстве превратностей индивидуального бытия, располагающегося в диапазоне «судьбина – счастие» и связывающего общую для культуры антиномию чужбины и отечества с конкретной жизненной ситуацией: «Все те же мы: нам целый мир чужбина; / Отечество нам Царское Село». Из нее выкристаллизовываются очевидные черты: «Все те же мы…» – личностного начала.

Из взаимоотношения «душа – “союз”-дружба» выступает личность. Ею определяется сокровенное и неповторимое в человеке. Однако в отличие от индивидуальности она, являясь общим основанием, связывает, а не выделяет, противопоставляет, отчуждает. Личностное восприятие – то, что изменяет типичные для «унылой» элегии мотивы в «19 октября». Уже первая строфа, разделенная на две части – увядание природы и соответствующие этому жизненные обстоятельства, – при внешнем соответствии структуре, в которую отливались медитативные настроения, полностью изменяет функции компонентов. Осеннее увядание, подчиненное задаче выражения настроений лирического героя, наделяется самостоятельным значением. Созерцательное, эпическое изображе-

ние природы симметрично лирическому монологу в «пустынной келье». Поэт концептуально переосмысливает ведущие свое начало от од Горация и известные в этом качестве контрастные мотивы «зимы-грусти» и «вина-веселия»[1]. Создается ситуация бытийного равновесия, которая привносит в состояния одиночества, разлуки, утраты гармоническую целостность и полноту. Природа, изначально заданная в своей конкретности и пластичности как отсчет времени, дата, не включается в лирический сюжет: «Чей глас умолк на братской перекличке? / Кто не пришел? Кого меж вами нет?» – а включает его в себя. Если в «унылой» элегии время года уподобляется необратимости отдельной человеческой жизни, то в «19 октября», наоборот, она подспудно проникается идеей повторяемости природных циклов. Завершающий стихотворение мотив последнего лицеиста: «Кому ж из нас под старость день Лицея / Торжествовать придется одному?» – вводится строками, которые возвращают к началу стихотворения. Описание круга жизни: «Судьба глядит, мы вянем; дни бегут; / Невидимо склоняясь и хладея…» – конспективно повторяет основные смысловые блоки живописного изображения дня осени: «Роняет лес багряный свой убор…» Подспудно возникают параллели: «последний лицеист» – «лист», «жизнь» – «день».

Пересечение предпоследней строфы с начальными строками первой откликается на смысловом уровне, когда А. С. Пушкин размышляет о смерти: «Мы близимся к началу своему…» – где начало – земля (*Господь Бог образовал из земли всех живущих* (Бытие, 2:19)), которая в данном значении ассоциируется с природой. А. С. Пушкин не просто использует как «красивый, оригинальный эвфемизм “к началу” (вместо: “к концу”)»[2], а различает их с точки зрения личного и индивидуального. Образ последнего лицеиста возвращает произведение к исходному мотиву опального лицеиста-поэта, для которого Лицей – символ непреходящей дружбы. Он не просто желает неизвестному избраннику провести день «с отрадой хоть печальной», а переживает вместе с ним этот момент, разделяет в своем настоящем грядущее: «Несчастный друг! Средь новых поколений…» Дружба не социальный институт, а то, что выводит за рамки индивидуального бытия, позволяет осознать другого человека как себя. Именно поэтому одна из центральных тем произведения – обращение к друзьям, которые посетили поэта в изгнании (И. И. Пущин, А. М. Горчаков, А. А. Дельвиг) или которых, как В. К. Кюхельбекера, он ждал, – предваряется воспоминанием о тех, кто умер (Н. А. Корсаков) или странствует (Ф. Ф. Матюшкин): «Чей глас умолк на братской перекличке? / Кто

[1] *Мальчукова Т. Г.* Античные и христианские традиции … С. 109.

[2] Там же. С. 117.

не пришел? Кого меж вами нет?» В случае с Н. А. Корсаковым намечаются поминальные интонации, строки, посвященные Ф. Ф. Матюшкину, предвосхищают молитвенное звучание стихотворений, обращенных к друзьям, которые участвовали в восстании 14 декабря.

Первым в указанном ряду стоит И. И. Пущин. После его посещения А. С. Пушкин начинает работать над поэтическим посланием, но не завершает его. После процесса и приговора по делу декабристов в 1826 году поэт возвращается к неоконченному тексту. Он берет из него первые пять строк, описывающие впечатления, произведенные на него посещением. Заменяя эпитет «нежданный» на «первый» и усиливая личный сокровенный характер события двукратным повторением местоимения «мой», он преобразует конкретный факт в душевное движение. Ответом на него становится вторая строфа стихотворения, которая открывается молитвенным восклицанием: «Молю святое провиденье…» – подготавливающим обращение души к душе. В этом измерении несопоставимость двух заточений отступает на второй план, главным становится претворение мотива общей судьбы в образ света, являющего прошлое грядущим «лучом лицейских ясных дней». Этот молитвенный строй пронизывает обращение к теме лицейской годовщины в «19 октября 1827». В двух четверостишиях, связанных рефреном: «Бог помочь вам, друзья мои», перечисляются неравнозначные в человеческом понимании жизненные обстоятельства, разделенные на светский досуг и превратности жизни. В рамках стихотворения дистанция между ними стирается. Они просто перечисляются как радости и горести, выпадающие на долю человека, об истинной природе которых поэт не берется судить, а просто просит о помощи и милости к ближним в различных житейских обстоятельствах. Замыкают ряд те, кто оказался «в мрачных пропастях земли» сибирской каторги. То, что автор никак эмоционально и идейно не выделяет эту строку, знаменательно. Последнее по времени событие просто добавляется в перечень уже имеющихся нужд и прошений, хотя у поэта есть очевидные причины для особого отношения к нему. Именно равнозначность, способность отказаться от собственных пристрастий образует молитвенный настрой произведения, где на первый план выступают не автор и субъекты его переживания, а тот, кого он молит о помощи, лирическая ситуация видения человека в Боге. Особенности внутренней архитектоники стихотворения, восходящего к тематике и мотивам, представленным в «19 октября» 1825 года, обусловлены глубоким потрясением, связанным с казнью и каторгой декабристов.

В других произведениях, посвященных лицейской годовщине, – «Чем чаще празднует Лицей…» (1831), «Была пора: наш праздник мо-

лодой…» (1836) – справедливо видят «вариации первого или разножанровые дополнения к нему»[1]. В основе сюжета стихотворения 1831 года лежит естественная судьба поколения первых лицеистов. Особую остроту мыслям о смерти придает скоропостижная смерть в январе 1831 года А. А. Дельвига. Однако в образе дружеского круга жизнь и смерть перестают быть антиномиями, как в индивидуальном сознании. Это подготавливается переходом «реже» в «тесней» в рамках круга друзей, который «в семью стесняется едину». В итоге поэтический образ лицейской годовщины складывается в живое единство, которое включает в себя и смерть, когда «окончание» соседствует с надеждой: «Тесней наш верный круг составим, / Почившим песнь окончил я, / Живых надеждою поздравим…»

Незавершенный текст 1836 года, посвященный 25-й годовщине выпуска из Лицея, имеет общую со стихотворениями 1825 и 1831 годов ритмическую (пятистопный ямб) и строфическую (восьмистишие) организацию. Устойчивое стремление оформить «лицейские годовщины» как элегии имеет историческую и биографическую обусловленность, непосредственно связанную с мотивом воспоминания. Одновременно все тексты этой группы изначально ориентированы на тему поколения, времени, эпохи, т. е. имеют лиро-эпическую направленность, тяготеющую к области «больших форм»[2]. Текст 1836 года в этом отношении симптоматичен как подведение жизненных итогов. Через все стихотворение проходит понятие «пора», используемое в разных временных оттенках: от прошлого («была пора», «с той поры») до настоящего («всему пора»). В понятии «время» поколения становятся эпохой.

Элегический слой воспоминаний, его биографическая канва складываются в исторический пласт, причем это изменение отмечено мировоззренческой отсылкой: «Вращается весь мир вкруг человека, – / Ужель один недвижим будет он». Она перекликается со стихотворением 1825 года «Движение», где философская абстракция и непосредственное чувство создают одинаково ложное преставление о действительности. Сейчас «упрямый Галилей» оппонирует жизненной ограниченности, за которой стоят производные от индивидуального начала в человеке, эгоцентрическая модель отношения к другим сознаниям и сопутствующей ей гуманистической концепции. Движение во времени видится в продолжении акта: «Когда наш круг судьбы соединили». Занимающие бóльшую часть стихотворения размышления об исторических событиях – новый уровень, новое качество восприятия мира человеком. История – выход за рамки своего отдельного сознания, что тут же отражается в противо-

[1] *Мальчукова Т. Г.* Античные и христианские традиции … С. 99.

[2] Там же.

речии между индивидуализмом как внутренним импульсом свершившихся событий и личностью, воспринимающей их как часть своей судьбы. Начиная описывать «игралища таинственной игры», поэт обращается к неоклассицистической риторике своей юности: «И кровь людей то Славы, то Свободы, / То Гордости багрила алтари». Однако к ней уже примыкает новая, находящаяся вне «игры» точка зрения, которую несут в себе «смущенные народы». Этим «смущением» продиктован поворот от панорамного изображения к мемуарному, к воспоминанию: «Вы помните, когда возник лицей…» «Гроза двенадцатого года» реконструируется из впечатлений подростка, в которые вкрапляются два историографических штампа: московский пожар и «снега». В продолжении этих воспоминаний возникает образ Агамемнона-Александра. «Наш Агамемнон» претворяет мировую историю в семейное предание. Его политическая роль не уступает тому, что с ним «оживились вдруг / Сии сады, сии живые воды…» В последней строфе А. С. Пушкин возвращается к изображению истории в лицах. Стихотворение обрывается на попытке высказаться о современных событиях. «Новы тучи», «ураган» – повтор, отголосок «грозы двенадцатого года». «Новый царь», «на рубеже Европы» – замкнутый круг русской истории, штампы, которые уводили от ее действительного внутреннего содержания, интересовавшего А. С. Пушкина в тот момент.

После восстания декабристов тема дружбы в творчестве А. С. Пушкина занимает особое положение. Во-первых, в нее подспудно через мотив «милость к падшим», как его сформулирует поэт в стихотворении «Памятник» (1836), проникает религиозное отношение к миру и человеку. Во-вторых, вокруг темы дружбы выстраивается круг проблем, которые поставил в творчестве поэта диалог с новым императором Николаем Павловичем. А. С. Пушкин должен был объяснять друзьям и окружению свою позицию («Стансы» («В надежде славы и добра…») (1826), «Друзьям» (1828)). Она подкреплялась историческими аналогиями (появление в творчестве петровской тематики) и глубокими изменениями, которые произошли в его отношении к роли поэта в обществе: «Беда стране, где раб и льстец / Одни приближены к престолу, / А небом избранный певец / Молчит, потупя очи долу» («Друзьям»).

Новое понимание творчества, к которому А. С. Пушкин пришел в Михайловском, вылилось в стихотворение «Пророк» (1826). Оно рассматривается или как продолжение темы, «поставленной еще в “Подражаниях Корану”, о проповеднической роли поэта – глашатая великих человеческих истин»[1], для чего автор обращается к библейской образности, или под знаком реакции на политические события (казнь и ссылка дека-

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 501.

бристов)[1]. Впоследствии эти точки зрения объединились в рамках идеи профетической линии в творчестве поэта, когда «пророческое самоощущение приходит к поэту в сопровождении символического образа его смерти», которая «как бы ставит поэта по ту сторону мира живых, дает ему сверхъестественное знание, необходимое для совершения его пророческой миссии»[2].

В «Пророке» видят «вторую фазу в развитии пророческой темы», ознаменованной интересом А. С. Пушкина к библейскому источнику. Первые следы прослеживаются в двух стихотворениях 1825 года, навеянных «Песнью песней Соломона»: «Вертоград моей сестры» и «В крови горит огонь желанья». За «Песнью песней…» следуют книги пророков, открывающиеся Книгой пророка Исайи, к которой восходят образы «Пророка» А. С. Пушкина[3]. В этой стройной генеалогии пушкинского текста не учитывается одно: увлечение Кораном, а потом «Песнью песней…» характеризуется системностью творческих интересов и реализуется под общим знаком – подражания. «Пророк» из этого ряда выпадает. Принцип подражания, позволяющий автору дистанцироваться от высказывания от первого лица в религиозных текстах, в «Пророке» неожиданно становится неподражанием и одновременно если не отождествлением, то узнаванием в себе пророческого состояния. Это был переворот в творческом самосознании А. С. Пушкина, переход в новое качество, которому предшествовал инерционный момент поступательного движения. История текста свидетельствует, что первоначально библейское поэт освоил как индивидуальное, биографическое. Существовал вариант концовки стихотворения, привязывающий его к трагедии декабрьского заговора: «Восстань, восстань, пророк России…» Данный уровень восприятия произведения позволил «понизить» его финал: «Глаголом жги сердца людей» – с духовного до литературного звучания, введя «в орбиту работы Пушкина над темой пророка»[4] косвенно пересекающийся с ним припев из «Цыганской пляски» Г. Р. Державина: «Жги души, огнь бросай в сердца / От смуглого лица». Однако для произведения верна идея «о центральном положении “Пророка” в пушкинской лирике». Как результат «экзистенциального события “встречи с Богом”»[5] произведение

[1] *Благой Д. Д.* Примечания // Избранные сочинения : в 2 т. / А. С. Пушкин. М., 1980. Т. 1. С. 760 ; *Макогоненко Г. П.* Избранные работы: о Пушкине, его предшественниках и наследниках. Л., 1987. С. 314.

[2] *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина … С. 238.

[3] Там же. С. 239.

[4] Там же. С. 240.

[5] *Непомнящий В. С.* Пушкин «духовными глазами» … С. 153.

является «поэтическим "манифестом"», с которым «постоянно ведется своего рода диалог» в творчестве поэта. Он обобщается в тезисе «лирика Пушкина как единый контекст», когда творчество поэта рассматривается «как сплошной, тотально связанный процесс», ставящий произведение «в динамический контекст целого»[1].

В «Пророке» А. С. Пушкин окончательно утверждается в личном начале, где личность – обнаружение себя в Боге. Первые четыре строки: «Духовной жаждою томим, / В пустыне мрачной я влачился, / И шестикрылый Серафим / На перепутье мне явился» – поступательное развитие этой ситуации. Она констатируется, регистрируется четким, пластичным и лаконичным перечислением трех этапов. Первый этап – осознание онтологической бедности своего существа как откровения о нем, второй – проницание пространства своего индивидуального бытия, третий – состояние выбора. На последнем уровне поэт допускает двоякое толкование, определяя его как «перепутье» и явление Серафима: одно – критическая фаза индивидуального существования, другое – его переход в новое качество. Только эти строки отделяются интонационно от остального текста. Здесь заканчиваются пространственно-временные ориентиры, в которых мыслит себя человек, и начинает действовать целостное, сплошное бытие, нечленимое на отрезки земного и небесного, бренного и вечного. Данное восприятие мира и человека отражается в строении произведения. Оно не делится на строфы, передавая мысли и образы в движении, а не в отдельности и завершенности.

Ветхозаветная символика пророчеств Исайи преобразуется в новозаветное отношение к поврежденному, больному грехом человеческому существу, описывая его исцеление, возвращение первоначальных свойств и качеств. Спаситель неоднократно, используя образы из проповедей пророка Исайи, характеризовал ученикам «внешних» людей, для которых *все бывает в притчах* (Евангелие от Марка, 4:11), как неспособных видеть и слышать: *Так что они своими глазами смотрят и не видят; своими ушами слышат и не разумеют, да не обратятся, и прощены будут им грехи* (Евангелие от Марка, 4:12). Возвращение зрения и слуха – первое, что происходит с героем: «Моих зениц коснулся он. / Отверзлись вещие зеницы»; «Моих ушей коснулся он, – / И в них раздался шум и звон». Это не пророчество в притчах, а откровение о мире, данное в личном предстоянии Богу. Оно переходит в сокровенное переживание своего естества. Рождение личности в индивидуальном – погребение в себе ветхого, того единственного, что равно только себе и не может быть ничем иным: *Истинно, истинно говорю вам: если пшенич-*

[1] *Непомнящий В. С.* Пушкин «духовными глазами» … С. 154.

ное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода (Евангелие от Иоанна, 12:24). Иносказательность притчи в стихотворении наделяется конкретностью физического процесса, имеющего обратную направленность по отношению к пророческой прообразующей символике. Внутреннее в человеке – язык и сердце – становится внешним, телесным, предметным: «вырвал грешный мой язык», «сердце трепетное вынул». Наоборот, действия извне оказываются направленными внутрь: «вложил», «водвинул».

Если исходный набор образов, восходящий к Книге пророка Исайи, определяет историческая перспектива, присущая мессианизму ветхозаветной культурной модели, то в стихотворении А. С. Пушкина прослеживается новозаветное отношение к ним. В пророчестве Исайи символика определяется внутренней позицией: *Так святое семя будет корнем ее* (Книга пророка Исайи, 6:13). «Семя» – «корень», то, что осталось внутри, в новозаветном «зерне» на первом плане действие извне: оно вначале должно упасть в землю. Соответственно, идею избранного народа, избранного пророка сменяет ситуация обновления, новых народов и человека. Ее строение определяется обратным отношением внутреннего «я» («как труп») и внешнего («Бога глас»). С ним связано положение «об "обратной перспективе" как одной из методологических основ пушкинского художества»[1]. Антропологический вектор в картине мира, идущий от человека, обращается к нему. Формула индивидуального обособления, выделения из бытия: «Восстань, пророк, и виждь, и внемли…» – изменяет свое качество за счет того, что представляет собой не перечисление отдельных, самостоятельных отрезков действия, а их поступательное стечение к центру. Им присуща градация, но внутри нарастания смысла, когда «виждь» не продолжается, а включается во «внемли», поворотного момента к человеку, которым определяется его сущность: «Исполнись волею моей». Ею обозначается творческое задание: «И обходя моря и земли», где человек находится в мире, а не мир в нем. Уже в этом значении творчество направляется к сокровенному сосредоточию – «сердцу», когда оно не определяется как «трепетное» с точки зрения своей способности к переживанию и выражению, а испытывает на себе действие «жги», которым созидается, обнаруживается, воплощается.

В указанном аспекте акцент делается не на мотиве общественного служения, а на сущности «глагола» как месте, где Бог открывается человеку и в этом значении обращает его к другим людям. Именно связь с другими людьми становится катализатором выделения из надмирного образа пророка его земной параллели – поэта. Если пророк идет к лю-

[1] *Непомнящий В. С.* Пушкин «духовными глазами» … С. 163.

дям, то поэт находится среди них, характеризуясь сопричастностью к человеческому равнодушию: «Душа вкушает хладный сон» («Поэт»). Поэт – ее критическая фаза: «И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он». Искусство (Аполлон) – ответ на Божественный глагол, выводящий душу из бездействия: «Душа поэта встрепенется», стремление выразить это движение, выливающееся в ситуацию бегства. Финальное многоточие указывает не на недосказанность, а на внутреннюю инертность его индивидуального значения. В своей исключительности бегство предполагает следующий этап – одиночество. В стихотворении «Близ мест, где царствует Венеция златая…» (1827) оно открывает надындивидуальную сторону искусства, когда «ночной гребец» «Ринальда, Годфреда, Эрминию поет». Автор не просто сравнивает себя с лирическим героем: «Как он, без отзыва утешно я пою», но и находится с ним в одной творческой позиции, создавая не оригинальный текст, а перевод из А. Шенье. В данном значении одиночество «утешно» как антитеза «бури», преследующей «мой парус одинокий», и приводит к ситуации: «И тайные стихи обдумывать люблю». В ней намечается тот предел инерции бегства, отчуждения, который делает «тайные стихи» прологом к состоянию «духовной жаждою томим», открывающим «Пророка».

Отношение дельфийского (аполлонического) и библейского служений поэта неслучайно появляется вне хронологической, культурной, исторической, биографической последовательности. Написание «Пророка» – отправная точка на этом пути в рамках творческого развития и приходилось на своеобразную середину жизни, совпадая одновременно с аполлоническим культом гармонии и искусства: «Кастальский ключ волною вдохновенья / В степи мирской изгнанников поит» («Три ключа» (1827)). Однако мироощущение, отраженное в «Пророке», только предварялось этапами земного бытия: «Последний ключ – холодный ключ забвенья – / Он слаще всех жар сердца утолит». Выразительная природа искусства и определяющая ее квинтэссенция жизни, заключенная в формулу «жар сердца», приходят к пороговому значению, в котором перекликаются с космогонической картиной отношения добра и зла в стихотворении «Ангел» (1827). Ей присуща обратная композиция. Тема, заявленная в названии, в двух первых строках: «В дверях Эдема ангел нежный / Главой поникшею сиял…» – создает пограничный образ. Начало «в дверях» в смысловом отношении – финал разворачивающегося действия: «А демон мрачный и мятежный / Над адской бездною летал». Молчание-сияние ангела, являясь предметом высказывания, одновременно оказывается взглядом на «дух отрицанья, дух сомненья». Ангельское сияние высвечивает «жар невольный умиленья», непроницаемое проницает. Идеальное выступает

как предел сложившихся представлений. Обратный взгляд не их оценка, а архитектонический принцип, претворяющий безобразное в образное. В «Ангеле» мировоззренческая перспектива обнаруживает себя в сфере чистой художественности, когда откровению зла: «Впервые смутно познавал» – предшествует воплощение добра: «На духа чистого взирал». Лирическая ситуация разграничивает первичность – вечность добра – и вторичность – смешение зла – как сущности индивидуализма (в контексте «Ангела» – демонизма). Именно поэтому демонизм определяется временем и пространством: отступает в прошлое («ненавидел», «презирал»), предельно сокращаясь в лаконичном понятии «жар» и разворачиваясь («умиленья») в настоящем («впервые»). Истоком движения событий от зла к добру является проницание добром зла («Не все…»), смещающее индивидуальное сознание в область воспоминания.

В стихотворении «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день…» (1828)) А. С. Пушкин переносит инобытийную природу романтического концепта «ночь» в реальность. Образ петербургских белых ночей: «Полупрозрачная наляжет ночи тень» – не связывает отношения дня и ночи с антиномией света и тьмы. Она замещается противопоставлением: «шумный день» – «в тишине», «И сон, дневных трудов награда» – «Часы томительного бденья». Внутри ситуации физической пассивности вызревает духовная активность: «В бездействии ночном живей горят во мне / Змеи сердечной угрызенья». Первое ее проявление – наблюдение в сходстве по внешнему признаку (длина) полярных состояний греха и святости. Переход змеи в свиток обнаруживает не просто грех, а грех открытый, и уже в этом значении «воспоминание безмолвно предо мной / Свой длинный развивает свиток». Образ свитка предполагает ситуацию личного предстояния – чтения. Она фиксируется на морфологическом уровне текста, насыщенном глаголами первого лица настоящего времени. Мотив воспоминания приходит к значению «возвращение» и обращен не собственно к памяти, прошлому, а к раскаянию как настоящему. Автор сгущает его смысл и характеристику в двух последних строках: «И горько жалуюсь, и горько слезы лью, / Но строк печальных не смываю», акцентируя на них внимание финальной позицией. Работая над стихотворением, поэт опускает часть исповеди, где перечисляются жизненные обстоятельства. Лаконизм сферы личной ответственности, сжимая в единство двоякий смысл «не смываю»: «…не хочу, чтобы сделать постоянным, и не могу, потому что не в силах что-то изменить», отменяет ситуацию персонификации нравственных состояний. Образы двух ангелов, которые «говорят мне мертвым языком / О тайнах счастия и гроба», словосочетанием «мертвым языком» обращены к памяти о прошлом, лишая мотив воспоминания значения «возвращение».

Акцентированно мотив воспоминания в значении «возвращение» будет дан в произведении «Воспоминания в Царском Селе» (1829), в котором автор «объективировал в образе блудного сына»[1] центральные мотивы стихотворения «Воспоминание». Свое возвращение в «сады прекрасные» Царского Села А. С. Пушкин сопровождает развернутым сравнением с героем евангельской притчи (Евангелие от Луки, 15:11–32): «Так отрок Библии, безумный расточитель, / До капли истощив раскаянья фиал, / Увидев наконец родимую обитель, / Главой поник и зарыдал». Однако в стихотворении тема памяти, исторических и биографических воспоминаний перевешивает в своей значимости мотив блудного сына, делает его эмблематическим в рамках сравнения по аналогии с жизненными обстоятельствами, а не внутренним состоянием. Здесь, как на «картинках» в «Станционном смотрителе», автор ориентирован на «историю блудного сына», а не на притчу о нем. Стремление придать этому блоку воспоминаний духовное строение, а не мемуарную направленность отразилось в отрывке «В начале жизни школу помню я…» (1830). В первом посмертном собрании сочинений А. С. Пушкина издатели объединили это произведение со стихотворениями «И дале мы пошли одни – и страх обнял меня», «Тогда я демонов увидел черный рой…» (1832) под названием «Подражания Данте». В отличие от них отрывок связывает с дантовской тематикой не содержание, а строфика, терцины. В стихотворении наблюдаются общие с «Воспоминаниями в Царском Селе» образы «жены», «сада», «кумиров», но они не имеет никакого отношения к реальной биографии поэта. Этот образный ряд несет в себе не сходство, а различие. «Сады прекрасные», «сумрак ваш священный», «Я думал о тебе предел благословенный, / Воображал сии сады» («Воспоминания в Царском Селе») превращаются «в великолепный мрак чужого сада» («В начале жизни школу помню я…»). Выражение «великою женою», обрисовывающее образ Екатерины Великой, созвучно характеристике «но видом величавая жена» героини «дантовского» отрывка, но именно сходство по звучанию делает его глубоко отличным по смыслу. На месте героического пафоса и темы исторической славы в описании садов: «Ее любимые сады / Стоят населены чертогами, вратами, / Столпами, башнями, кумирами богов, / И славой мраморной, и медными хвалами Екатерининских орлов» – возникают «слезы вдохновенья». Лирического героя окружают «мраморные циркули и лиры, / Мечи и свитки в мраморных руках, / На главах лавры, на плечах порфиры…» и «двух бесов изображенья». Он искушается соблазном красоты

[1] *Мальчукова Т. Г.* Античные и христианские традиции … С. 360.

античных идеалов искусства («Один (Дельфийский идол) лик младой») и любви («Другой женообразный, сладострастный, / Сомнительный и лживый идеал – / Волшебный демон – лживый, но прекрасный»). Произведения различаются по материалу и характеру воспоминаний: биографических, исторических и сокровенных, душевных. Преобладание в отрывке «В начале жизни школу помню я…» мраморной белизны, несущей в себе потенциально всю цветовую гамму, говорит о неясности, смутности впечатлений. Судьба лирического героя только угадывается в строфическом строении произведения. В «Воспоминаниях в Царском Селе» все открыто: «Поэтом забываюсь я». На этом же фоне протекает дифференциация и конкретизация впечатлений: «И славой мраморной, и медными хвалами». Эпитет «медный» как символ воинской славы, истории неслучайно переносится из «сада» в личные воспоминания: «И медных пушек светлый ряд». Мысль поэта уносится в прошлое, тогда как «В начале жизни школу помню я…» обращено в настоящее, проводя границу между памятью и раскаянием.

Параллельно в творчестве поэта новые состояния и переживания осознаются как выпадающие из стиховой природы художественного мышления. Стихосложение как искусство сдвигается «в прежние дни» и связывается с определенными настроениями: «И от мира уводила / В очарованную даль». Им соответствует конкретный культурный контекст: «В дни, как на небе толпилась / Олимпийская семья» («Рифма, звучная подруга…» (1828)). Поэт движется в направлении, которое определяет не предпочтение стихам прозы, а выбор между ними. Антитеза поэзии рождается внутри ситуации уничижения: «Унижусь до смиренной прозы» («Евгений Онегин», гл. 3, XIII строфа), обращенной к индивидуальной составляющей творчества через эпитет «смиренной». Выбор прозы проходит несколько этапов. Например, утверждение: «Я перестану быть поэтом» – поясняется как разрыв с «Фебом», т. е. с определенным пониманием искусства, которому противополагается «роман на старый лад». С 1828 по 1831 год поэт создает произведения, которые связывает мотив «рифма»: «Рифма, звучная подруга…», «Рифма» (1830), «Эхо» (1831), к ним примыкают I–VIII строфы поэмы «Домик в Коломне» (1831). Рифма как характерная черта стихосложения выделяется в качестве элемента, обусловленного культурно-исторической традицией русского языка. Оформляя ее в виде национальной «Античности», поэт мифологизирует искусство стихосложения. Концептуальны колебания, которые наблюдаются в созданном А. С. Пушкиным мифе о рождении рифмы. В одном случае она «плод восторгов» Аполлона и Мнемозины («Рифма, звучная подруга…»), в другом – ее мать – «Эхо, бессонная

нимфа» («Рифма»). В стихотворении «Рифма, звучная подруга…» в пушкинском мифе актуализирована аполлоническая природа: «Бога лиры и свирели, / Бога света и стихов». В «Рифме» главенствует женское начало: «Матери чуткой подобна, послушна памяти строгой». Рифма не напрямую возводится к памяти-Мнемозине, а опосредованно, через Эхо. Пассивность природного феномена описана в стихотворении «Эхо»: «На всякий звук / Свой отклик в воздухе пустом / Родишь ты вдруг». Элементы ритмической структуры: «Ты внемлешь…», «И шлешь ответ / Тебе ж нет отзыва…» – приводят к неожиданному итогу – сравнению с поэтом: «…таков / И ты, поэт!» Миф о рифме граничит с мотивом воспоминания-раскаяния, которому предшествует творческая установка: «И, обходя моря и земли, / Глаголом жги сердца людей». Она предполагает новую архитектонику художественного акта, отличную от ситуации гармонических созвучий, отражающих симметрию мира и человека. В стихотворении «Рифма, звучная подруга…» творчество – искусство, владение «инструментом». Оно имеет предметное, вещное строение. Именно поэтому рифма подчиняется поэту: «За мечтой моей бежала, / Как послушное дитя» – и подчиняет его себе: «Сколько раз повиновался / Резвым прихотям твоим; / Как любовник добродушный, / Снисходительно послушный, / Был я мучим и любим». Их отношения – вариация «послушное – послушный». В «Рифме» гармонические созвучия – форма эха-памяти, феномена бытия, перенесенного в творчество отзывчивостью, отражательной способностью искусства.

О смене архитектоники творческого акта поэт заявляет в рамках мотива возрастного предпочтения прозы поэзии как отношения низкого и высокого, низменного и возвышенного, настоящего и прошлого, зрелости и юности. В таком виде он представлен в «Отрывках из путешествия Онегина», где ход времени приводит к признанию: «Смирились вы, моей весны / Высокопарные мечтанья, / И в поэтический бокал / Воды я много подмешал». Смирение – это прежде всего отказ от исключительности предмета изображения: «Тьфу! Прозаические бредни, / Фламандской школы пестрый сор!» В нем прослеживается установка на равнозначность элементов картины мира, отражающую момент приближения автора к изображаемому и изменение положения в нем. Рассказчик оказывается неотъемлемой частью повествования, находится внутри, а не вне его. Он участник и очевидец событий, чем обусловлена монологическая природа высказывания. В данном аспекте «пестрый сор» определяет не столько бытовые и социальные характеристики материала, сколько позицию авторского модуса в системе образов, что отразится в поэме «Домик в Коломне». А. С. Пушкин сближает

автора и рассказчика[1], наделяя последнего жизненным опытом и местом в развитии действия. Обыденность, повседневность становится пространством пересечения равноправных сознаний, поиска общего, а не исключительного в судьбе человека. Это и есть стихия повествователя, соединяющая три сюжета – о себе: «Дни три тому туда ходил я вместе / С одним знакомым перед вечерком»; о Параше и ее матери: «Я вспомнил о старушке, о невесте, / Бывало тут сидевших под окном»; о графине: «Но сквозь надменность эту я читал / Иную повесть: долгие печали, / Смиренье жалоб… В них-то я вникал…» Переход от рассказчика к повести – переход от индивидуального к личному, протекающий как очищение. Прологу рассказа: «Старушка (я стократ видал точь-в-точь / В картинах Рембрандта такие лица)…» – предшествуют констатация факта: «Странным сном / Бывает сердце полно; много вздору / Приходит нам на ум» – и действие: «Кто в сердце усыпляет или давит / Мгновенно прошипевшую змею».

Освобождение от своей внутренней замкнутости и ограниченности предваряет пересмотр стиховой ткани лирического монолога в начале поэмы: «Четырехстопный ямб мне надоел…» Стремление «давным-давно приняться за октаву», овладеть «тройным созвучием» направлено на переосмысление искусства версификации, открывающее новые художественные возможности монологического повествования в стихотворной повести. Размышления о стиховой форме предвосхищают сюжетную конструкцию произведения: «Ведь рифмы запросто со мной живут; / Две придут сами, третью приведут», когда внутри «созвучия» двух основных фабульных линий можно прочитать «иную повесть». Законы стихосложения проецируются на взаимодействие самостоятельных сознаний, их организацию в монологическом повествовании по аналогии с ритмом. Одновременно поэт экспериментирует с размерами стиха, вызывающими неожиданные ассоциации. Заявление: «Четырехстопный ямб мне надоел» – наводит на мысль о взрослении: «…мальчикам в забаву / Пора его оставить…» – и сопутствующих ему соблазнах, на которые намекает «стих александрийский» (шестистопный ямб) в опущенной строфе: «Извилистый, проворный, длинный, слизкий. / И с жалом даже – точная змия»). Пятистопный ямб требует внутренней упорядоченности: «Люблю цезуру на второй стопе, / Иначе стих то в яме, то на кочке», отождествляющейся с житейской ситуацией: «Все кажется мне, будто в тряском беге / По мерзлой пашне мчусь я на телеге» (пятистопный ямб без цезуры используется в «Маленьких трагедиях» и «Русалке»). Это прозаи-

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 394.

ческое сравнение обусловлено предыдущей октавой, где исключительная роль каждой позиции («Тут каждый слог замечен и в чести, / Тут каждый стих глядит себе героем») соотносит стихосложение со сверхчеловеческой природой стихотворца: «А стихотворец… с кем же равен он? / Он Тамерлан иль сам Наполеон».

Акцентированный выбор строфы – октавы, исторически связанной с определенным содержанием и литературной традицией (рыцарский роман Ариосто «Неистовый Роланд»), и подчеркнутое ее перенаправление в сторону изображения комического события из жизни «маленьких» людей петербургской окраины были концептуальным элементом проблематики поэмы. Речь не шла о пародировании. Весь ход развития действия словно подготавливает недоумение, озвученное автором, которое возникает в финале произведения: «Да нет ли хоть у вас нравоученья?» «Мораль» еще более усугубляет положение: «…больше ничего / Не выжмешь из рассказа моего». Поводом к исчерпывающему рассказу в «Домике в Коломне» истории, как «жила-была вдова, / Тому лет восемь, бедная старушка, / С одною дочерью…» – стало то, что от этой жизни не осталось и следа: там, где находилась «их смиренная лачужка», «построен трехэтажный дом». Внутри архитектурного облика другого существования, стершего следы людей, рождается центральный вопрос произведения: «Я думал: живы ли они?..» Однако первоначальная реакция на него удивляет рассказчика, она сродни увиденному. «Озлобленному взору» является образ не очистительного пламени, а места запустения, «вздора», которым преисполнен герой: «…на высокий дом / Глядел я косо. Если в эту пору / Пожар его бы охватил кругом, / То моему озлобленному взору / Приятно было пламя. Странным сном / Бывает сердце полно; много вздору…» К «вздору» поэма приходит в финале, когда судьба героинь с точки зрения логики культуры не может быть смыслом произведения. Внутри октав вызревает ситуация, предвосхищающая проблематику «петербургской поэмы» «Медный всадник» (1833). Смысл истории, реализованный в архитектурном и скульптурном облике новой столицы, увековеченный в образе медного кумира, ставит тот же вопрос, что и смысл культуры, заключенный в безупречности искусства версификации, октаве. В них нет места человеку в том его качестве, в каком Параша «казалась бедная, еще бедней», или в жизненных обстоятельствах, при которых автор восклицает: «…бедный, бедный мой Евгений». «Домишко ветхий» («Медный всадник») и живущий в нем человек обречены на гибель и забвение.

Мотив сострадания и милости как доминирующий в понимании человека вызревает в творчестве А. С. Пушкина с 1826 года внутри дека-

бристской тематики, первоначально в виде утешения в рамках дружеских посланий («И. И. Пущину», «Во глубине сибирских руд…» (1827)). Одновременно он приводит поэта к переосмыслению своих политических взглядов и надежд, преобразуясь в мотив пути. Это не означало отказа от идей декабризма, но перспективная направленность европейского либерализма пришла в противоречие с реалиями русской действительности, истории и культуры. В стихотворении «Зимняя дорога» (1826) «завтра» – интимное, личное переживание, погруженное в картину безграничности пространства, которое преодолевает «тройка борзая». Отверстость бытия становится откровением о бедности человека: «Скучно, грустно…» – обозначенным скупыми деталями, в которых фиксируют себя внутренние впечатления: «Колокольчик однозвучный…», «Только версты полосаты…». Между настоящим и «завтра»: «Звучно стрелка часовая / Мерный круг свой совершит», бытием и цивилизацией рождается новый облик культуры: «…родное / В долгих песнях ямщика». Он отмечен обстоятельствами существования человека, когда из бренного выделяется вечное, заявляющими о себе в констатации: «…путь мой скучен». Намечается расхождение между общей судьбой человечества и историей: скорбями, страданиями, *терниями и волчцами* (Бытие, 3:18), уготованными Богом падшему человеку, и прогрессом, к которому стремится индивидуальное начало. Одновременно два пути ставят поэта перед ситуацией культурного выбора. Кто он – «переводчик» европейской культуры или создатель национальной литературы?

В стихотворении «Арион» (1827) культурные знаки и ориентиры, обрамляющие мотив пути, спроецированы на идеологию декабристов и присущий ей вектор движения. Образы «грузный челн» и «кормщик умный» создают картину перегруженности отдельного момента времени и отрезка пространства усилиями человеческой воли и разума. За рамками нарушения природной гармонии ее отголоском видит себя «певец»: «А я – беспечной веры полн, – / Пловцам я пел…» Кормщик, пловец, певец – варианты человеческой судьбы, изменяющие реальность и пытающиеся ее понять, воспеть. В «Арионе» традиционные романтические образы «лоно волн», «вихорь», «гроза», «берег», сюжетно встроенные в миф об Арионе, с одной стороны, складываются в иносказание о декабристах, с другой – именно через связь с мифом утрачивают символическое звучание и наделяются естественными, природными свойствами. Это изменение идеологии в бытие созвучно идее мифа, где природа откликается на творчество. Утверждение: «Я гимны прежние пою» – лишается однозначности, предлагая в эпитете «прежние» антитезу тяжеловесности, дисгармоничности образа челна. В свою очередь, ритм последнего

четверостишия кардинально отличен от тройной рифмы «челн – полн – волн», пробуждающей «ассоциации с излюбленными образами элегической поэзии» и ее смыслами[1]. В 1830 году поэт возвращается к видению пути, которое наметилось в стихотворении «Зимняя дорога». «Бесы» фиксируют окончательную смену культурных ориентиров и прототипов. На месте концептов «море», «буря» утверждается ситуация «в чистом поле». Знаки европейской культуры поглощаются неизвестностью национального бытия: «Страшно, страшно поневоле / Средь неведомых равнин». Изображение зимней непогоды не просто привносит в художественную ткань национальный колорит, а полностью изменяет структуру образного мышления. Мотив пути, связанный с ситуациями бегства и отчуждения, трансформируется в состояние утраты пути: «Хоть убей следа не видно; / Сбились мы…» – где пространственная перспектива обращается в блуждание: «В поле бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам». Изменение затрагивает прежде всего монологическую сторону конфликта отчуждения, которую сменяет диалог персонажей. Он находит свое продолжение уже в качестве внутреннего монолога лирического героя, обращенного к народному пониманию данного жизненного обстоятельства – «бесы». В нем образы перспективы и дали трансформируются в антиобразы: «бесконечны, безобразны». В рамках сравнения возникает пограничная ситуация: «Закружились бесы разны, / Будто листья в ноябре…» Внешняя граница видимого мира, горизонт: «Мчатся тучи, вьются тучи» – оказывается внутри состояния развоплощения: «Мчатся бесы рой за роем / В беспредельной вышине…» Оно актуализирует концепт не пути, а сердца, где через боль неображенная материя приходит к воплощению: «Надрывая сердце мне…»

Движение к сердцу как метафизическому центру человеческого существа в творчестве А. С. Пушкина было реакцией на образ абсолютной бесчеловечности антропоморфных представлений о бытии. Они «отливались» в совершенную симметрию формулы «человека человек» («Анчар» (1828)). Ей предшествовал перевернутый образ центра религиозной картины мира, древа добра (жизни), – древо яда (анчар). Вокруг него в стихотворении строится мировоззренческая ситуация бытия без Бога, симметричная Творению. Отношением сущности и его перевернутого отражения как удвоения мира сформирован содержательный пласт – трансформация природы в цивилизацию. Им обусловлена композиция: две части связаны формулой «человека человек» с противительным союзом «но». Ее социальное значение: «…бедный раб… /

[1] *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина … С. 311.

Непобедимого владыки», в свою очередь, совершает смысловой повтор: «А царь тем ядом напитал / Свои послушливые стрелы», возвращающий финал стихотворения к его началу, к первобытному, естественному образу анчара: «Природа жаждущих степей / Его в день гнева породила, / И зелень мертвую ветвей / И корни ядом напоила». В результате социальный аспект произведения не только обнаруживает свою вторичность, производность, но и открывается в этом качестве как аналогия ритмической организации, стиховой ткани, требующей переосмысления своей внутренней архитектоники, преображения стихосложения в стихотворчество.

Пушкинская формула «человека человек», фиксирующая раздвоение, выхолащивание представления о человеке внеположными его сущности явлениями, приводит к духовно сфокусированному положению Ф. М. Достоевского «найти человека в человеке»[1], которому предшествует установка «при полном реализме». Формула А. С. Пушкина обращена к индивидуальной природе и отражает в своем строении присущий ей отталкивающий момент, ситуацию распада, выделяющую энергию выражения. Именно на состояние распада (взрыва) обращено предуведомление Ф. М. Достоевского «при полном реализме», когда индивидуальное становится личным, внешнее («человека человек») – внутренним («человека в человеке»), выражение – воплощением. Под последним понимается истина, правда, объемлющая творение, а потому сопутствующая творчеству. Их отсутствие А. С. Пушкин наблюдает на уровне совести, отделяющей себя от внешних, «горизонтальных» впечатлений, далеких от действительности. В далевых, перспективных образах цивилизации открывалось отсутствие реальности, поворотом к которой был ознаменован посыл «глаголом жги сердца людей». Ему предшествует характеристика пространства с максимально пониженным социальным звучанием – «моря и земли», перифраз «страны и народы». «Анчар» образует угол зрения, отраженный в историческом пласте творчества А. С. Пушкина: «“Медный всадник”. Кажется, это идет от “Анчара”. “Анчар” – проекция мира “Пророка” на “секулярную” плоскость»[2]. Выделение из «бедного раба» «непобедимого владыки» выстраивает картину мира, где «послушливые стрелы» – первое звено в цепи «гибель», «чуждые пределы». Она преобразует технологический признак «послушливые» в состояние «чуждые» как общее свойство действий, направленных на изменение мира и человека.

[1] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений … Т. 27. 1984. С. 65.
[2] *Непомнящий В. С.* Пушкин «духовными глазами» … С. 479.

В результате проблема «своего» и «чужого» в творчестве А. С. Пушкина не вмещалась в отношения европейского и русского, «петровского» и «московского» периодов русской истории. «Чужое» обнаруживает себя в смешении добра и зла как исходного материала исторических конструкций, возникающих из столкновения индивидуальных воль, своей правды. Сужение до отдельного сознания приводило к особой выразительности художественных форм, «литературности». Она не могла быть «ничем другим, кроме "искусства"»[1], разворачиваясь в особом «кодифицированном виде». В своей обращенности «не ко всему миру, не к "человечеству", а к "немногим"»[2] выразительность выступала как форма бессловесности творчества, воспринимая человека через то, что находилось вне его, а не в нем. В рамках историзма А. С. Пушкина обозначил себя поворот от «чужого» в человеке к «своему». Он проявился в движении от искусства слова к его сущности, от бессловесности к словесности, от выражения к воплощению. Под знаком этой художественной задачи в сознании А. С. Пушкина происходит смещение от интереса к историческому процессу как череде великих потрясений к семейной тематике, внутри которой протекают события истории. Романтический «принцип исторических аналогий»: «Ганнибал – предок Пушкина и Петр – предок Николая I»[3] – первых обращений поэта к петровской эпохе – теряет свою актуальность как отправная точка программы нового царствования. Идее круговорота человеческих судеб, событийной стороне жизни приходит на смену носитель события – человек, не в индивидуальном, а в личностном измерении. В первом случае история обнаруживала себя рукотворным началом и в этом качестве не считалась с существом человека. Координаты творчества смещаются от «медного всадника» и «александрийского столпа» к установке: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный».

«История Пугачева» (1833) была гениально художественно переосмыслена в романе «Капитанская дочка» – «семейной хронике», по определению А. Григорьева. Включение в семейное предание значимых исторических событий, сообщенных от лица героя-мемуариста, не наделенного исключительными индивидуальными достоинствами, позволяло видеть их с точки зрения не масштаба, а обратной перспективы. Суть обнаруживалась в перенаправлении событийного потока к эпиграфу «Береги честь смолоду». Смысл истории разворачивался к истоку человеческого существа, заключаясь не в его изменениях, а в сохранении первоначального состояния.

---

[1] *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина … С. 323.

[2] Там же. С. 324.

[3] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 177.

Тема 6

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ А. С. ПУШКИНА НА ПУТЯХ ВСЕМИРНОЙ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ: ОТ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ К ВОПЛОЩЕНИЮ ЛИЧНОСТНОГО НАЧАЛА И НАРОДНОГО ИДЕАЛА

Период с мая 1827 года, когда А. С. Пушкин вернулся в Петербург, по весну 1830 года отмечен его метаниями и жизненной неустроенностью. Желание поменять свою жизнь вылилось в почти бегство на Кавказ, в расположение воюющей армии, а в феврале 1831 года поэт обвенчался с Н. Н. Гончаровой. Импульсы свободы-скитальчества и дома-семьи в его судьбе были причиной и следствием. Движение от дали к дому знаковое не только в биографическом, но и в культурном измерении.

Стремлением за границу известного бытия индивидуального сознания, не находящего себе места в мире, отмечены три значимых эпизода в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года»: встреча с прахом А. С. Грибоедова, гора Арарат, река Арпачай («наша граница»). С первым сюжетом связан вопрос о вымышленности или подлинности грибоедовского эпизода, который «строится на грани возможного»[1]. К нему примыкает проблема отнесения произведения к прозе конца 1820-х годов или к «итоговому» творчеству по времени выхода в свет в 1836 году[2]. Мог ли поэт в действительности увидеть все так, как описано в произведении: «Два вола, впряженные в арбу, подымались по крутой дороге. Несколько грузин сопровождали арбу»[3]? Сомнения касательно документальности эпизода вносит фрагмент о судьбе А. С. Грибоедова, пронизанный чувствами, волновавшими поэта. Переживая перелом в своей жизни, он именно в этом направлении интерпретирует биографию погибшего посла: «Он почувствовал необходимость расчесться единожды навсегда со своею молодостию и круто поворотить свою жизнь». Выбор стал «переворотом в его судьбе и началом беспрерывных успехов». Однако более, чем литературная известность, А. С. Пушкина привлекали открывшееся А. С. Грибоедову «новое поприще» и женитьба «на той, которую любил»[4]. На обстоятельства встречи около крепости Гергеры на-

[1] *Фомичев С. А.* Пушкинская перспектива. М., 2007. С. 441.

[2] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 132.

[3] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 760.

[4] Там же. С. 761.

ложили отпечаток размышления автора о своем положении в русской культуре: «…но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов»[1]. Вопрос о настоящем и ненастоящем, истинном и ложном выступает в пограничном значении, требующем выбора. Он обнаруживает себя в полной мере, когда в сознании автора сталкиваются взгляд «на библейскую гору» и жажда «чужой земли». Писатель признается: «Арпачай! Наша граница! Это стоило Арарата». Он видит себя в культурной ситуации, где граница, как «что-то таинственное», равнозначна библейскому, и одновременно сталкивается с условностью «чужого» в качестве маркера мировоззренческих устремлений: «Но этот берег был уже завоеван: я все еще находился в России»[2].

В 1828 году создается поэма «Полтава» – первый опыт «исторической поэмы»[3], или «героической поэмы»[4]. Как и в трагедии «Борис Годунов», основу сюжета А. С. Пушкин заимствовал: источником стала «История Малой России» Д. Н. Бантыша-Каменского. Это оказалось поворотным моментом в его творчестве. Потребность обладать фактическим материалом для исторического сюжета продиктовала желание быть очевидцем начавшейся на Кавказе русско-турецкой войны. В дальнейшем поэт займется самостоятельными разысканиями в областях отечественной истории, которые его интересовали.

«Полтава» – произведение, в центре внимания которого находится собственно история, а не ее эмоциональное восприятие. Концепция прорастания замысла нового типа исторической поэмы в «Полтаве» сквозь утвердившуюся под влиянием Байрона композиционную форму «лирической поэмы эпохи романтизма»[5] с последующей тенденцией к «децентрализации в трактовке романтического сюжета, которая отчетливо намечается уже в “южных поэмах”»[6], требует уточнения. Наметившийся в «южных поэмах» А. С. Пушкина технический композиционный принцип выносить исторический и этнографический комментарий в примечания, представляющие собой своего рода послесловие к художественному содержанию, – прямо противоположный традиции Дж. Г. Байрона предпосылать своим поэмам предисловие, в «Полтаве» имеет уже смысловое значение. История не просто обусловливает сюжет с последующим его отражением в образах, а входит в сущностное

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 762.
[2] Там же. С. 764.
[3] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 508.
[4] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин … С. 200.
[5] Там же.
[6] Там же. С. 203.

соприкосновение с художественностью. Центральная позиция Полтавского сражения трансформировала систему образов, строящуюся на оппозиции героев и антигероев (антагонистов) в романтической поэме. Эта трансформация не сводится только к «эпической децентрализации сюжетной схемы»[1], к ситуации, когда в «романтической форме» «осуществляется… эпический замысел»[2]. Причину А. С. Пушкин видел в сложной природе исторического материала. Множественность сталкивающихся индивидуальных воль и мотивов исключает односторонность. В критике был поднят вопрос об отношении «Полтавы» к поэме «Мазепа» (1819) Дж. Г. Байрона. Поэт по этому поводу писал: «Байрон знал Мазепу только по Вольтеровой истории Карла XII». Итог он подвел замечанием: «Если бы ему под перо попалась история обольщенной дочери и казненного отца, то, вероятно, никто бы не осмелился после него коснуться сего ужасного предмета» («Заметка о Полтаве» (1830))[3]. Однако высказывание несводимо только к критике источника. За ним стоит новое отношение к истории, когда под политикой открывалась деформация, искажение человеческого существа.

В поэме за столкновением идей и взглядов стоят разные степени духовного падения и нравственного разрушения. Мазепа – Иуда, как характеризует его поведение А. С. Пушкин. Однако измена Петру I – следствие, причина в крайней степени индивидуализма, присущего героям поэмы. Их «думы» – один из центральных концептов романтизма, в котором являет себя индивидуальное сознание – отблеск «души коварной»: «…думы в ней, / Плоды подавленных страстей». В той или иной степени это относится ко всем героям без исключения. Кочубей, «в горькой злобе свирепея», жаждет мести, «нетерпеливая жена / Супруга злобного торопит». Мазепа, оскорбленный царем, вынашивает месть, «как мать во чреве / Младенца носит…» Петр, одержимый абсолютной властью, и унижает гетмана за «слово смелое», и «озабоченный войною» «Иуду утешал», обрекая своего единомышленника Кочубея на смерть. Он все подчиняет цели, к которой стремится, отодвигая людей на второй план.

Действие страстей в персонажах, однако, существенно отличается от их роли в романтической поэме. Как бы страсть ни подчинила себе, ни лишила внутренней свободы, в произведении она уже не константа, не пик в структуре образа, а точка отсчета внутреннего состояния героя, его духовной гибели или возрождения. Это проявляется прежде всего в несвойственном романтической поэме расширении круга действую-

[1] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин … С. 202.

[2] Там же. С. 216.

[3] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 5. С. 88.

щих лиц, в том числе эпизодических. Индивидуализм, страсть, нивелируя человека, замыкая его в себе и отождествляя с собой, приводят к лирической концентрации, проявляющейся в обособлении «драматических вершин», фрагментарности повествования[1]. В «Полтаве» «художественное внимание»[2] именно к человеческому существу в его развитии обусловливает непрерывность и цельность повествовательного начала, когда «особенное значение имеет господствующая на всем протяжении поэмы последовательность и связность эпического рассказа»[3]. Герои интересны в своей судьбе, а не в страсти, где они неотличимы друг от друга, что отражается в отношении к ним на уровне автора, генерирующего лирический, субъективный вектор в художественном пространстве. Страсть трансформируется из состояния в побудительный мотив, разворачивающийся в действие, дело, которое и становится маркером для образа. Это приводит к тому, что поэма представляет в своем строении не лирическое соединение эмоциональных всплесков, а разветвленную систему внутренне законченных и самостоятельных сюжетных линий, направленных к событийному ядру – Полтавскому сражению, где индивидуальное или приходит к полному распаду, или перерастает в соборное деяние. Так, надындивидуальная природа битвы создает вокруг несчастливо влюбленного в Марию эпизодического героя ситуацию, когда Мазепа виден благодаря ему, а не наоборот. Мельчающее индивидуальное начало отменяет традиционную градацию образов, позволяя выступить в человеке сущностному, личностному началу. «Имя нежное Марии», маргинальное для данных обстоятельств, обращено уже не к сопернику в любви, а к «врагу России» и свободно включается в победный возглас автора: «Ура! Мы ломим; гнутся шведы».

В финальных сценах кардинально изменяется образ Петра. Его архитектонику определяет состояние «свыше вдохновенный», степени воплощения которого от именования («глас Петра») и конкретного призыва: «За дело, с Богом!» – приходят к осуществлению в личности: «Выходит Петр. Его глаза / Сияют. Лик его ужасен. / Движенья быстры. Он прекрасен, / Он весь, как Божия гроза». Образ характеризуют абсолютная открытость («сияют») и полнота, соединяющая полярные состояния («ужасен – прекрасен»). Герой максимально явлен: «Полки увидели Петра»; «Могущ и радостен, как бой», что позволяет через сравнение («как Божия гроза») видеть человека в Боге. Петру противостоит герой, погру-

[1] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин … С. 204.
[2] Там же. С. 203.
[3] Там же. С. 204.

женный в свою индивидуальную, естественную природу, заточенный в нее: «В качалке, бледен, недвижим, / Страдая раной, Карл явился». Вдохновение и выдающиеся качества различны. Если вокруг образа Петра предметность раздвигается, то здесь, наоборот, сгущается, но наружу телесность выступает в отрицательном значении углубления – раны. Исключительность непроницаема. Образ Карла выпадает из собирательного образа битвы, частью которого становится и «московский царь»: «Среди тревоги и волненья / На битву взором вдохновенья / Вожди спокойные глядят…» Разбитому на отдельные эпизоды панорамному описанию батальных сцен соответствуют горизонтальные формы пространства: «поле», «среди равнины», «вся степь». Временная вертикаль возникает как художественное обобщение в рамках солнечной символики: «Уж полдень близок. Жар пылает. / Как пахарь, битва отдыхает». Именно здесь устанавливается точка зрения на события, оглядываемые «взором вдохновенья». Он возникает сразу после финальной батальной формулы: «И смерть и ад со всех сторон», закрывающей стиховой период. В начале нового периода пространство как настоящее, текущее преобразуется во время, сопрягающееся с вечностью: «Вожди спокойные глядят, / Движенья ратные следят, / Предвидят гибель и победу / И в тишине ведут беседу».

Эпилог поэмы «Полтава» обращен к быстротечности истории столкновения индивидуальных воль: «Прошло сто лет – и что осталось / От сильных гордых сих мужей, / Столь полных волею страстей?» Перечисление атрибутов посмертной памяти открывается памятником Петру I: «Лишь ты воздвиг, герой Полтавы, / Огромный памятник себе». Эпитет и местоимение «себе» намечают поворот в теме, которая станет значимой в ближайшей творческой перспективе для А. С. Пушкина. Воспоминание о Карле сохранили «три углубленные в земле / И мхом поросшие ступени». Удел Мазепы – забвение и церковная анафема. «Двух страдальцев» – Кочубея и Искру – «мирно церковь приютила». В их посмертной судьбе, где индивидуальное искуплено страданием, история претворяется в семейное предание: «Цветет в Диканьке древний ряд / Дубов, друзьями насажденных; / Они о праотцах казненных / Доныне внукам говорят». «Дочь-преступница» и гетман становятся безымянными фигурантами народного сознания, фольклора, о которых вспоминает «слепой украинский певец, / Когда в селе перед народом / Он песни гетмана бренчит». Очищаясь в соборном начале, крайние формы индивидуализма – отступничество и предательство – обнаруживают себя в качестве безличного зла, т. е. в его несуществовании. «Песни гетмана» – форма вырождения культуры, которая соответствует сознанию «черни», а не

народа: «А мы послушаем тебя» («Поэт и толпа»). Если «поэт по лире вдохновенной / Рукой рассеянной бряцал», то «чернь» слышит в «бряцал» «бренчит». Звуковой образ, с одной стороны, конкретен, характеризуя в «Полтаве» искусство бродячего музыканта, с другой – относится к отношению слушателей. Это «уроки» («Поэт и толпа»), которые «певец» «о грешной деве мимоходом / Казачкам юным говорит» («Полтава»).

С начала 1830-х годов А. С. Пушкин интересуется закономерностями исторического развития, с помощью которых пытается установить генетическую, а не аналогическую связь прошлого и современности[1], осмыслить характер отношения русской и западноевропейской истории. Он не удовлетворен существующими научными трудами, в «Истории русского народа» Н. А. Полевого находит «желание приноровить систему новейших историков и к России»[2]. Устанавливая не без сожаления отсутствие в отечественной истории двух явлений: «Феодализма у нас не было»; «Освобождение городов не существовало»[3], поэт косвенно определяет ими сущность христианской истории Европы и основанного на ней положения «европейское просвещение» концепции Ф. П. Г. Гизо. Подспудно наблюдая в историографии трансформацию веры в мировоззренческую предпосылку, А. С. Пушкин делает вывод: «Поймите же и то, что Россия никогда ничего не имела общего с остальною Европою; что история ее требует другой мысли, другой формулы, чем мысли и формулы, выведенные Гизотом из истории христианского Запада»[4]. В данном аспекте поэт разделяет идеи «Философических писем» (1828–1830) П. Я. Чаадаева, где с христианством связывается «прогресс европейских народов»[5] и стремление к «установлению совершенного строя на земле»[6]. В 1836 году А. С. Пушкин соотнесет сущность цивилизации западного образца с понятием «довольство (comfort)»: «С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Все благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую – подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к довольству (comfort)…»[7] Автор не скажет прямо, что «комфорт» как цель и смысл развития свидетельствует о глубочайшем разрыве человека и Бога, однако акценты говорят о том, что ему ближе

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 183.
[2] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 92.
[3] Там же. С. 93.
[4] Там же. С. 94.
[5] *Чаадаев П. Я.* Статьи и письма. С. 49.
[6] Там же. С. 50.
[7] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 5. С. 186.

искупительное содержание земного пути человечества после грехопадения, а не стремление к благоденствию.

В 1830 году пишутся два исторических обзора (по классификации Б. В. Томашевского) – «Моя родословная» и «К вельможе», «в которых, отправляясь от событий прошлого, Пушкин доводит рассказ до современности»[1]. К ним примыкают стихотворение «Герой» (1830) и написанные в 1831 году публицистически заостренные патриотические произведения «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина». «К вельможе» – экскурс в историю Европы от зарождения революции во Франции до эпохи, наступившей после наполеоновских войн. Социальные катаклизмы, смены общественных формаций («мрачным ужасом смененные забавы»), культуры Франции, Англии, Испании в их разнообразии, разносторонности и быстротечности («Все, все уже прошли. Их мненья, толки, страсти / Забыты для других. Смотри: вокруг тебя / Все новое кипит, былое истребя») изображены не в эпохальном, а в индивидуальном измерении: «Ты, не участвуя в волнениях мирских, / Порой насмешливо в окно глядишь на них / И видишь оборот во всем кругообразный». Сословные, идейные, мировоззренческие движения, перемалывающие судьбы тысяч людей, получают неожиданное определение: «…счастливый человек, / Для жизни ты живешь». Бесчисленные жертвы кипения человеческих страстей складываются в идеал «праздности», избыточности, где можно «роскошно отдохнуть». Автор любуется этим неожиданным смыслом истории, но ее акцентированное европейское, «чужое» содержание выступает как точка зрения, ограниченная созерцательной позицией лирического героя. Именно ею мотивирован открытый финал: «Вздохнуть о пристани и вновь пуститься в путь». В стихотворении «Моя родословная» этот финал становится событием – движением в пространстве национальной истории, где сталкиваются ее индивидуальный и личный пласты.

«Моя родословная» создается в рамках полемики Н. И. Полевого и Ф. В. Булгарина, чья общественная и литературная позиция была зависима от материальных и социальных обстоятельств, с «литературными аристократами», как они называли сотрудников «Литературной газеты» А. А. Дельвига. Стихотворение отразило размышления поэта о судьбе родового дворянства, роли в истории страны «новой знати» и нравственном облике «известной подлостью прославленных отцов» (М. Ю. Лермонтов). «Дворянство потомственное», к которому относит себя поэт: «Мой предок Рача мышцей бранной / Святому Невскому слу-

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 183.

жил», он характеризует в черновых набросках 1830-х годов как «сословие народа высшее», т. е. наделенное преимуществами именно народом «или его представителями». Оно выступает в качестве «мощных защитников или близких и непосредственных к властям предстателей» народа. В результате в определении дворянства поэт приходит к формуле личностного бытия: «Люди, которые имеют время заниматься чужими делами»[1]. В данном аспекте древность рода – антитеза новизны знатности как проявления стечения времени, случая, его своего рода «индивидуальной» особенности: «Понятна мне времен превратность, / Не прекословлю, право, ей: / У нас нова рожденьем знатность, / И чем новее, тем знатней». Знатность обращена только на себя. Мотив служения людям обусловил коллизию выбора «сюжета»-деяния в стихотворении «Герой». В предложенных Другом эпизодах биографии Наполеона ситуацию исключительного героя в исключительных обстоятельствах Поэт ставит в апофатическую позицию: «не в бою», «не на троне», «не там, где на скалу свою / Сев, мучим казнию покоя». Посещение Наполеоном чумного госпиталя, когда император «жизнию своей / Играл пред сумрачным недугом, / Чтоб ободрить угасший взор», открывается за границей индивидуалистического мышления, когда «мечты поэта» подтверждает «историк строгий».

Финал стихотворения возвращает к евангельскому эпиграфу: *Что есть истина?* (Евангелие от Иоанна, 18:38). Слова Пилата, созерцающего истину в лице Спасителя и не видящего ее, отражают относительность того, что человек считает правдой. Позиция автора: «Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман» – ставит отношение правды и вымысла в отношение множественного и единственного. «Тьмы низких истин» – мнения индивидуального существа, подчиненного стечению времени и пространства. Они отражены в точке зрения Друга и основаны на реальных событиях. Во время написания стихотворения вышли «Мемуары Бурьена», секретаря Наполеона, где эпизод, вдохновивший А. С. Пушкина, назывался вымышленным. Спустя несколько лет выяснилось, что подложными оказались мемуары. Однако, когда они выходили, политическая конъюнктура вокруг имени Наполеона сложилась таким образом, что считать воспоминания правдивыми было удобно. В контексте эпиграфа произведение ставило вопрос о человечестве, которое в лице Пилата и шире – индивидуального начала в человеке не хочет видеть истину в ее действительной единственности, потому что она неудобна для текущих желаний и стремлений. Эта

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 193.

проблема стоит за стихотворениями «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина».

Оба произведения затрагивают тему польского восстания 1830–1831 годов в контексте Отечественной войны 1812 года, ставшей актуальной для европейской политики в рамках стремления к реваншу за крушение наполеоновского нашествия на Россию. Для обоих стихотворений важен концепт «клевета» как форма и содержание индивидуалистического отношения к истине. Его конъюнктурность и злободневность подчеркиваются отсылкой к риторическому шаблону – витийству, от которого производна безличная и бессловесная среда носителей ложных смыслов: «народные витии» («Клеветникам России»), «легкоязычные витии» («Бородинская годовщина»). Именно в противопоставлении индивидуализму как отправной точки европейской цивилизации данные стихотворения затрагивают славянский вопрос. Он не идеализируется, однако под его знаком различие европейского и русского – различие индивидуального и личностного начал. «Спор славян между собою» – «домашний, старый спор, уж взвешенный судьбою» («Клеветникам России»). Симптоматична постановка проблемы внутри соборного начала, которая выводит ее за рамки индивидуалистической однозначности: «Кто устоит в неравном споре: / Кичливый лях иль верный рос? / Славянские ручьи сольются в русском море? / Оно ль иссякнет? Вот вопрос». Он ставится как проблема выбора между гордыней и верой.

В 1830 году в творчество А. С. Пушкина входит нижегородское село Болдино, где реализуются его главные литературные замыслы. Место совпадает с идеальным для поэта временем года – осенью. Первый раз он приезжает туда, приводя имущественные дела в порядок перед свадьбой (февраль 1831 года), в начале сентября 1830 года, и остается из-за холерного карантина до конца ноября. Вернувшись 9 декабря в Москву, А. С. Пушкин сообщил П. А. Плетневу: «…в Болдине писал, как давно уже не писал…»[1] – и перечислил созданное в первую Болдинскую осень: цикл «Повести Белкина» («Выстрел», «Метель», «Гробовщик», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка»), примыкающая к нему неоконченная повесть «История села Горюхина», цикл «Маленькие трагедии» («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы»), поэма «Домик в Коломне», стихотворение «Моя родословная», восьмая и девятая главы романа в стихах «Евгений Онегин», подводящие итог первому варианту произведения.

[1] *Пушкин А. С.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 6. С. 375.

В Болдино завершалась история публикации романа в стихах по главам. Главы с первой по третью публиковались отдельными выпусками в 1825, 1826 и 1827 годах. В 1828 году одним изданием выходят четвертая и пятая главы, отличительной чертой которых становится отсутствие послесловия автора, отдельно издается шестая глава. В 1830 году публикуется седьмая глава. Автор планировал таким образом выпустить в свет и две последние главы. Сразу после их окончания поэт набросал план полного издания романа: три части, каждая из которых состояла из трех глав. В конце произведения находились примечания. Однако в конце ноября, работая над «Проектом предисловия к восьмой и девятой главам "Евгения Онегина"», он делает несколько концептуальных замечаний. Одно касалось содержания, где интерес переключался с внешнего («занимательность») на внутреннее. О новых главах А. С. Пушкин писал: «Те, которые стали бы искать в них занимательности происшествий, могут быть уверены, что в них еще менее действия, чем во всех предшествовавших». «Занимательность», «происшествие», «действие» – сторона действительности, в которой она сжимается до однозначности результата, событийного статуса бытийных проявлений. Второе замечание относилось в первой своей части к вопросу о композиции произведения: «Осьмую главу я хотел бы вовсе уничтожить и заменить одной римскою цифрою, но побоялся критики». Причины желания избавиться от нее усматриваются в возможных перекличках с «Паломничеством Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона. Эта возможность была оформлена поэтом как традиционный для имени английского писателя в России комплимент: «Мысль, что шутливую пародию можно принять за неуважение к великой и священной памяти, – также удерживала меня. Но Чайльд-Гарольд стоит на такой высоте, что, каким бы тоном о нем ни говорили, мысль о возможности оскорбить его не могла у меня родиться»[1]. Однако летом 1831 года автор исключает восьмую главу «Путешествие Онегина» из основного корпуса романа в стихах, ставя ее после примечаний и называя «Отрывки из путешествия Онегина». В связи с этим перерабатывается девятая глава, ставшая восьмой, а в октябре 1831 года пишется письмо Онегина к Татьяне. На этом творческая история романа в стихах завершается. Отдельным изданием роман в стихах при жизни писателя выходил в 1833 и 1837 годах.

Архитектонический поворот, ознаменованный исключением «путешествия Онегина», пушкинистика рассматривает в русле положений, обозначенных в работе Ю. Н. Тынянова «О композиции "Евгения Онегина"»:

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 308.

«“Евгений Онегин” – не роман, а роман романа»; «установка на словесный план»; «слияние прозаического рода со стихом»; «роман этот сплошь литературен»[1]. Вокруг «жанровой формулы “Онегина”» (Ю. Н. Чумаков) выстраивалось исследовательское направление, сфокусированное на проблеме «отношения между автором и героем»[2] как проявления важнейших сторон «поэтики» произведения. Ее определяют противоречия: семантико-стилистические и интонационные (Ю. М. Лотман), мира автора и мира героев («роман сквозь образ романа»[3]). «Даль свободного романа» строится «как система соотнесения разнородных структур», имеющих «открытый характер»[4]. Творческая свобода как сущностная черта художественной архитектоники романа в стихах принимает вид «сюжетного полифонизма, получившего в поэтике Пушкина свое глубокое и разностороннее развитие»[5]. Он представлен в интертекстуальных связях, выходящих за рамки романтизма новым качеством «смешения жанров»[6], «точно между ними идет непрекращающийся диалог»[7].

Указанные характеристики основаны на индивидуалистической концепции творчества, вычленяющей из содержания-бытия свое подобие как материал, который осуществляется только в перспективе, т. е. в сфере закономерностей. Ее отражает положение о том, что «содержанием “Онегина” является его форма», которая «навсегда сохраняет черты черновика», определяющего «свободу выбора читателем различных “путей” сюжета и смысла»[8]. В этом случае отношение мира автора и мира героев не выходит из их «параллелизма»[9] в романтической поэме и сводится к триаде повествовательных приемов-положений: дистанцирование – от первого лица – нейтральная позиция[10], объединенных единственностью индивидуальной точки зрения. Именно ею обусловлено утверждение, что «фундаментальной чертой романа, охватывающей

---

[1] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 52–78.

[2] *Винокур Г.* Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин : сб. ст. / под ред. А. Еголина. М., 1941. С. 167.

[3] *Бочаров С. Г.* «Форма плана» (некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопр. лит. 1967. № 12. С. 121.

[4] *Лотман Ю. М.* Художественная структура «Евгения Онегина» // Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Тарту, 1966. Вып. 184. С. 31.

[5] *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика А. С. Пушкина. СПб., 1999. С. 259.

[6] *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века … С. 313.

[7] *Грехнев В. А.* О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 11.

[8] *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика А. С. Пушкина. С. 142.

[9] *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века … С. 313.

[10] Там же. С. 319–320.

все его жанровые признаки, является инверсивность»[1]. В данном аспекте «даль свободная романа», понятая как перспектива, располагается в сфере иллюзорной действительности, не свободы, а индивидуального произвола. Однако в инверсивности угадан обратный ход в архитектонике человеческого существа, отраженный в принципах религиозного искусства. Они получили по аналогии со светской культурой не совсем точное наименование «обратная перспектива». Им определяется отношение между личностным и индивидуальным бытием, совершенным и совершившимся. «Даль свободного романа» – это и есть сфера осуществления личностного начала, характеризующегося динамикой нисхождения, а не восхождения. Она обращена на разные уровни индивидуальных проявлений, описываясь «единством и цельностью личности автора в романе»[2]. Это позволяет увидеть черты «иконного художества в пушкинской методологии», когда «не столько мы смотрим на этот образ, сколько он "смотрит" на нас, представляя нам нас самих…»[3] В «Евгении Онегине» мы имеем дело, по классификации П. А. Флоренского[4], с «образами нисхождения», тогда как по аналогии с современным искусством в нем находят «образы восхождения»[5].

Ю. М. Лотман видел в романе «Евгений Онегин» «этап в усложнении точки зрения повествования»[6]. Результатом анализа приема «рассказа об одном и том же»[7] в романе в стихах стала триада «стилистический план – ирония – стилистический слом»[8]. Последовательность, составленная из последнего члена, формирует «не фокусированную, а рассеянную точку зрения, которая становится центром надсистемы, воспринимаемой как иллюзия самой действительности»[9]. Текст как система[10] в контексте романа А. С. Пушкина способен быть таковым, если трансформируется в надсистему и, соответственно, в иллюзию, т. е. явление, построенное

---

[1] *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика А. С. Пушкина. С. 207.

[2] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 158.

[3] *Непомнящий В. С.* Пушкин «духовными глазами» … С. 222–223.

[4] *Флоренский П. А.* Сочинения : в 4 т. / сост. и общ. ред. А. С. Трубачева. М., 1994–1999. Т. 2. 1996. С. 429.

[5] *Башкиров Д. Л.* Воплощение «идеального» в русской литературе конца XVIII – начала XX века и традиции восточнославянской словесности. Минск, 2012. С. 118–135.

[6] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 327.

[7] Там же. С. 333.

[8] Там же. С. 330–331.

[9] Там же. С. 333.

[10] Там же. С. 361.

по законам прямой перспективы. Выход в надсистему – выход в несистемную ситуацию дурной бесконечности, описанную Платоном в иллюзии: «…в один прекрасный день изобрести Атланта, еще более мощного и бессмертного, способного еще тверже удерживать все на себе»[1]. Данная концепция оперирует «образами восхождения» и несет в себе черты их индивидуальной замкнутости и ограниченности. Художественное произведение как текст – обратная, свернутая антисистема: «В результате текст значит не только то, что он значит, но и нечто другое». Неисчерпаемость действительности не открывается «в любой конечной интерпретации»[2], которая возвышается до нее, а существует как определяющее и одновременно нисходящее начало. Только личность воспринимает индивидуальное строение человеческого существа в ситуации избыточности и полноты, продиктованной свободой выбора, которой оно лишено.

«Евгений Онегин» обращен на явление лица из конечной и ограниченной данности физиологических, социальных и психологических состояний. Они складываются в систему мотивов, характеров, типов поведения, отождествляемых с образом жизни, и зафиксированы в индивидуальном строении человека. Лицо – это аномальная в открытости своей неповторимости, уникальности, единственности сущность, к которой не восходят, как от низшего к высшему, а нисходят, находя под более поздними наслоениями. На заре древнерусской словесности князь Владимир Мономах писал: «И этому чуду дивимся, как из земли создав человека, как разнообразны человеческие лица, и если всех людей собрать, не все на одно лицо, но каждый на свой облик, по Божьей мудрости»[3]. Симптоматична трансформация этой мысли в русском романтизме: «Лица человеческие, составленные из одних и тех же частей, вылиты не все в одну физиономию, а выражение есть физиономия слов»[4]. П. А. Вяземский отождествляет лицо и физиономию, воплощение и выражение, но зато интуитивно связывает с личным началом проблему языка. Индивидуальное и личное различаются как бессловесное и словесное. Последним определяется сущностная архитектоника человека: «Есть язык, на котором мы

[1] *Платон.* Собрание сочинений : в 3 т. : пер. с древнегреч. / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса. М., 1968–1972. Т. 2. 1970. С. 69.

[2] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. С. 333.

[3] Златоструй: Древняя Русь X–XIII вв. : сборник / сост., авт. текст, коммент. А. Г. Кузьмина, А. Ю. Карпова. М., 1990. С. 166.

[4] *Вяземский П. А.* Вместо предисловия к «Бахчисарайскому фонтану». Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века : в 2 т. / сост., вступ. ст. и примеч. З. А. Каменского. М., 1974. Т. 2. С. 148.

говорим, и есть язык, на котором себя ведем… Для понимания “Евгения Онегина” это очень важно»[1]. Личное – ядро, отраженное с разной степенью доступности в своих индивидуальных надстройках. Интерпретационный взрыв, сопровождающий наследие А. С. Пушкина[2], – следствие распадения личного на индивидуальное. Распад – переход из поля недостаточности-бедности целого, аккумулированного состоянием свободы выбора, к иллюзии богатства возможностей.

Творческая история романа в стихах «Евгений Онегин» связана с его публикацией по главам, которая в итоге становится определяющей в жанровом отношении. Роман в стихах не складывается в форму в собственном ее понимании. Это форма, которая на всех уровнях отзывается на развивающееся содержание. В произведении А. С. Пушкина фазы начала и завершения явления образуют сферу. Непосредственно автор найдет метафору для ее определения – «магический кристалл». Она возникнет в предпоследней строфе восьмой главы, но обращена к началу, которое будет творчески осмыслено тогда, когда «промчалось много, много дней». Форма и содержание сложатся в художественное единство: «И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще не ясно различал». «Кристалл» и «даль» взаимно мотивируют и обозначают друг друга, усиливая свою апофатическую сущность: кристалл не вещь, даль не перспектива, убегающая к линии горизонта. Именно в отрицательном (в пушкинском понимании – свободном) отношении к своему прямому значению являют себя форма и содержание.

Замысел романа в стихах у А. С. Пушкина изначально возникает как противоречие в том смысле, что «истина есть антиномия»[3]. Он сообщает П. А. Вяземскому 4 ноября 1823 года: «…пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница. Вроде “Дон-Жуана” – о печати и думать нечего; пишу спустя рукава. Цензура наша своенравна, что с нею невозможно и размерить круга своего действия…»[4] В высказывании сопряжены определенность – «роман в стихах» – и полная неопределенность, обусловленная как внутренними, так и внешними (цензура) факторами, которые выстраиваются вокруг указания «вроде “Дон-Жуана”». В нем А. С. Пушкина могли привлечь тематическая разносторонность и тип

[1] *Непомнящий В. С.* Пушкин «духовными глазами» … С. 423.

[2] Например, этим взрывом концептуально обусловлен эксперимент, которым является составление В. С. Непомнящим книги «“Моцарт и Сальери”, трагедия Пушкина. Движение во времени. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней» (М., 1997).

[3] *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины : в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 147.

[4] *Пушкин А. С.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 6. С. 77.

героя, традиционные для авантюрно-приключенческого сюжета, но необычные для творчества Дж. Г. Байрона, где на первый план выдвигались идея и отчуждение как способ ее осуществления. Завершая первую главу, автор очевидно разграничивает «вроде» и «Евгения Онегина». Новое произведение – «бури след». Он располагается между прошлым и «скоро, скоро» предчувствуемым настоящим: «Тогда-то я начну писать / Поэму песен в двадцать пять». Этот литературный проект, возникающий в перспективе художественного сознания, неожиданно переходит в реальность: «Я думал уж о форме плана / И как героя назову; / Покамест моего романа / Я кончил первую главу». В последней строфе первой главы «форма плана» как начало, точка зрения в возможное неожиданно переключается на совершившееся, на обратный взгляд: «Пересмотрел все это строго». Сущность его заключается во «множественности сознаний». Автор погружается в литературную и читательскую среду: «Цензуре долг свой заплачу / И журналистам на съеденье / Плоды трудов моих отдам».

Предисловие к изданию первой главы открывает фраза, где сквозит полная неопределенность в отношении будущего произведения, проявляющаяся в размытости представления о его форме: «Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, никогда не будет окончено». При этом А. С. Пушкин замечает: «Несколько песен, или глав, Евгения Онегина уже готовы» – и характеризует их содержание: «…носят на себе отпечаток веселости». Первая глава уже имеет продолжение. Однако автор определяет ее как «нечто целое», резко очерчивая содержание с точки зрения единства героя и среды, времени, положения в литературе: «…описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года и напоминает Беппо, шутливое произведение мрачного Байрона»[1].

Глава как художественная данность, где зарождается роман в стихах, принимается за «недостаток плана»[2], того обобщенного понимания правил искусства, с которым автор связывает «поэму песен в двадцать пять». Н. А. Полевой видел в ней «условия, предписанные покойным Баттe» и отличал от «поэзии романтической» («“Евгений Онегин”, роман в стихах. Сочинение Александра Пушкина» (1825))[3]. Д. В. Веневитинов отметил архаичность суждения («Разбор статьи о “Евгении Онегине”, помещенной в 5-м № “Московского телеграфа”» (1825)). Признав, что «отсутствие правил» – такой же «предрассудок», как и «пиитики», свод

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 197.

[2] Там же. С. 198.

[3] Русская литература XIX века. 1800–1830-е годы. С. 327.

«условного числа правил»[1], он подспудно вывел «правило» из творчества Байрона: «отпечаток одной глубокой мысли», «мысли о человеке»[2]. Однако «недостаток плана» был в том, что роман не о «глубокой мысли», а о человеке.

В первой главе А. С. Пушкин определяется с героем. Указание на «антипоэтический характер главного лица» предваряет замечание: «Всякий волен судить о плане целого романа, прочитав первую главу оного»[3]. Изменятся природа понятия «план романа». Значение, в каком его знает автор, неприменимо к человеку, но именно человека не видят современники. Для Н. А. Полевого «герой романа есть только связь описаний»[4], т. е. функции. Д. В. Веневитинов, подхватывая характеристики Н. А. Полевого, пишет: «Но этот герой поэмы Пушкина, по собственным словам вашим, "шалун с умом", "ветреник с сердцем", и ничего более»[5], потому что «первое достоинство всякого художника есть сила мысли, сила чувства»[6]. Без исключительных состояний первая глава только «картина петербургской жизни»[7]. А. С. Пушкин и Д. В. Веневитинов диаметрально расходятся в понимании «плана». Если у первого «всякий волен судить», то у второго: «…мы не имеем права судить о нем, не прочитавши всего романа»[8].

Образ «мрачного Байрона» возникает у А. С. Пушкина неслучайно. Человеческое существо оказывается в тени своих индивидуальных проявлений, социальных функций. Они выходят наружу, что и реализуется в завершенной последовательности событийного ряда. Характеристики героя, данные Н. А. Полевым и Д. В. Веневитиновым, открывают в нем значение, крайние проявления которого описал Ф. М. Достоевский в повести «Двойник» (1846): «…одним словом: шалун, прыгун, лизун, хохотун, легок на язычок и на ножку, как и всегда, как прежде, точно так, как и вчера»[9]. В данном аспекте «петербургская поэма» в жанровом отношении восходит к роману в стихах. Проявляется это прежде всего в том, что сознание подмененного персонажа разворачивается на уровне «словесного плана», «слога». Однако если А. С. Пушкин только угадывает, что происходит с героем, делая предметом изображения поступательное рас-

[1] *Веневитинов Д. В.* Стихотворения. Проза. С. 146.
[2] Там же. С. 144.
[3] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 198.
[4] Русская литература XIX века. 1800–1830-е годы. С. 329.
[5] *Веневитинов Д. В.* Стихотворения. Проза. С. 145.
[6] Там же. С. 147.
[7] Там же. С. 150.
[8] Там же. С. 148.
[9] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений … Т. 1. 1972. С. 194.

крытие бессловесной сущности индивидуального бытия, то Ф. М. Достоевский уже знает это качество последнего. А. С. Пушкину нужно увидеть Онегина за рамками его индивидуальности и продиктованными ею социальными и психологическими схемами, т. е. предмет изображения изначально вынесен за границы того, что определяется понятием «план». «Образ художественного времени» включает в себя отказ писателя от такой «привилегии эпического автора», какой является его «всезнание»[1].

В романе в стихах развивающийся событийный узел тяготеет не к завязке, а к упрощению. Петербургская жизнь Онегина («день Онегина»), деревня, дружба с Ленским, дуэль представляют собой мировоззренческое, социальное, психологическое заострение, переходящее в разряжение фабулы. Татьяна, мечтающая о герое, встречает Онегина, безответно влюбляется, расстается и снова встречается. Онегин влюбляется в Татьяну, которая, продолжая его любить, остается верной мужу: «Все это почти тривиально в своей обыкновенности, но в самой этой тривиальности заключено зерно вечного». В данном аспекте сюжет романа в стихах сродни народно-поэтическим сюжетам в их связи с насущным и непреходящим[2]. Вечное как народное в конструкции фабулы – первичный уровень воплощения личностного начала. В качестве художественной задачи оно заявляет о себе во внутренней динамике, которой автор наделяет отступления в пятой главе: «И эту пятую тетрадь / От отступлений очищать». Обращенность этого импульса к образу автора соотносит в рамках созидающейся архитектоники романа концепт «упрощение» с духовным содержанием процесса «очищение», направляя иронию на индивидуальное строение человека. Вторым уровнем является стиховая природа романа, которая преобразовывала индивидуальную ограниченность и завершенность в форму. В содержании стихи освобождали восприятие жизни от вторичных наслоений, допуская «не полную и подробную, а лишь избирательную мотивировку психологии, поступков персонажей», «непременной причинно-следственной связи событий»[3], наложения, противоречия, сдвиги в биографическом, историческом и романном времени, восприятии бытовых деталей, социальных реалий, фактов. Точность присуща роману, но не в виде развернутой в линию достоверной и правдоподобной односторонности, а в избыточности возможностей. Она определяет явление изнутри, в его

[1] *Баевский В. С.* Сквозь магический кристалл: поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. М., 1990. С. 116, 139.

[2] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 160–161.

[3] *Баевский В. С.* Сквозь магический кристалл … С. 134.

сущности, которая реализуется в свободе выбора (чем и обусловлен тотальный комментарий романа в стихах «Евгений Онегин»).

Мысли о композиции, сюжете, жанре занимают автора на протяжении всей работы над произведением. Они встраиваются в событийную фабулу, в рассказ о героях, что позволило считать «предметом романа сам роман» (Ю. Тынянов). Специфика архитектоники романа в стихах ставила вопрос о завершенности или незавершенности «Евгения Онегина». В. Г. Белинский решал его за счет представления об открытом финале романа, наделенном формальной завершенностью. Под ней пушкинистика понимает параллелизм, повторяемость тем и мотивов, начала и конца произведения, образующих кольцо[1]. Автор замкнул его на последнем этапе работы (письмо Онегина к Татьяне). Признание романа завершенным и оконченным осложнялось проблемой границы произведения: это роман в восьми главах или весь корпус с примечаниями и «Отрывками из путешествия Онегина»? «Подлинным концом Онегина» их называл Ю. Н. Тынянов[2]. Другой исследователь писал: «Кончался роман исполненным поэзии реалистическим описанием юга, Одессы»[3].

Вопрос о «путешествии Онегина» («Странствие») тесно связан с концепцией эволюции героя. Он должен был стать декабристом (Г. А. Гуковский, С. М. Бонди, В. С. Мейлах) и прийти на Сенатскую площадь. За идеологической составляющей стояло отношение к строению образа, где внутренняя динамика обнаруживала себя в пробелах событийного ряда, купировавших инерцию индивидуального начала. Вопрос о месте в структуре романа «Отрывков из путешествия Онегина» поднял непосредственно автор, предваряя «Отрывки…» их историей. Судьба главы, ее маргинальная позиция сопровождается суждением П. А. Катенина: «…сие исключение, может быть и выгодное для читателей, вредит однако ж плану целого сочинения, ибо чрез то переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме, становится слишком неожиданным и необъяснимым»[4]. Акцент на эволюции героини от «уездной барышни» к «знатной даме» вносит в понимание образа Онегина социально-психологический вектор исключительности или неисключительности, присущий индивидуальному началу. Персонаж не воспринимается в личностном масштабе, но именно на него указывается в предисловии к изданию восьмой главы романа. Основная мысль заключается в том, что пропуск «путешествия Онегина» – особая фор-

[1] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 162.

[2] *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1969. С. 156.

[3] *Макогоненко Г. П.* Избранные работы … С. 439.

[4] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 187.

ма воплощения содержания, предполагающая новую концепцию архитектоники художественного образа как героя, так и героини. Это можно сказать и о строфах, которые опускает автор, сохраняя в тексте их нумерацию. Цифра становится знаком бессловесности, объясняющей, почему материал выпадает из словесной ткани.

В XIII и XIV строфах последней главы путешествие Онегина в рамках лаконичного и емкого анализа переориентируется. События движутся не вперед, а назад, где вершина напряжения оказывается пройденной («Убив на поединке друга»). С этой точки зрения открывается ситуация подведения жизненного итога: «Дожив без цели, без трудов / До двадцати шести годов». Он складывается из апофатических ситуаций, в своем отрицательном значении параллельных образу исключительного героя, индивидуальное строение которого предполагало набор перечисленных жизненных обстоятельств: «Томясь в бездействии досуга / Без службы, без жены, без дел, / Ничем заняться не умел». В результате индивидуальное начало направлено не вовне, на среду, несовершенство мира, а на себя, оказываясь в своей центричности отчуждением в чистом виде. Мотивируемая им ситуация бегства предстает отрицанием отрицания. «Охота к перемене мест» помещается между свободой выбора («Немногих добровольный крест») и предельной ограниченностью пространства и времени: «Где окровавленная тень / Ему являлась каждый день», к которой герой и возвращается. Онегин замыкает круг: «И путешествия ему, / Как все на свете, надоели» – и тут же размыкает его. Последнее происходит на уровне литературности персонажа. Под ней понимаются общее, чужое, заимствованное, носителями которого на определенных этапах жизни оказываются герои. Если в первой главе Онегин, «как Child-Harold, угрюмый, томный / В гостиных появлялся он», то теперь: «Он возвратился и попал, / Как Чацкий, с корабля на бал». Национальный колорит очеловечивает образ. «Демоническая» отчужденность остается в прошлом не только на уровне сравнения. Возвращение Чацкого поглощает в себе путешествие Онегина, ставит его перед фактом настоящего. Герой не бежит от него, а приходит к нему. Не отказываясь от декабристского будущего героя, автор видит его в ином качестве: прожитого, включенного в круг жизненных впечатлений, которые, «как все на свете, надоели». Путешествие вело к декабризму, который укладывался в «план».

Многочисленные замечания автора об ошибках, неточностях и противоречиях в тексте произведения, панегирик «грамматической ошибке»: «Как уст румяных без улыбки, / Без грамматической ошибки / Я русской речи не люблю» – позволяют видеть в них определенный архитектонический принцип, отличный от «формы плана». С ошибками и противоре-

чиями связаны хронология описанных в романе событий[1] и его топография[2], изображение некоторых бытовых деталей и реалий. Комментируя строку: «Брянчат кавалергарда шпоры» (первая глава, XVIII строфа), автор пишет: «Неточность. На балах кавалергардские офицеры так, как и лейб-гусары, [являются] в виц-мундире, в башмаках. Замечание основательное, но в описании есть нечто поэтическое»[3]. Речь не о том, что «неточность» привносит в описание живость и выразительность, такое понимание не соответствует отношению поэта к точности как проявлению художественности. В «Заметках на полях "Опытов в стихах и прозе" К. Н. Батюшкова» строка: «Как ландыш под серпом убийственным жнеца / Склоняет голову и вянет» – комментируется: «Не под серпом, а под косою: ландыш растет в лугах и рощах – не на пашнях засеянных»[4]. Реальность не ограничивает, а организует образ. Искажение ведет к прерыванию связей, нарушению гармонии целостности и полноты, окружающих и созидающих сущность явления. Это относится и к эпизоду с кавалергардом. Для него звенеть шпорами естественно, а быть в башмаках – установленный порядок, состояние несвободы, которая преодолевается в художественном пространстве. Природа «ошибки» в романе в стихах указывает на избыточность, нахождение в гуще возможностей, а не в предопределенности и фатальности. «Ошибка» играет ту же роль, что и авторские отступления. «Ошибка-отступление» – новое качество отражения жизненных явлений в их связях и отношениях с другими явлениями. В данном аспекте принцип «очищать», о котором говорит поэт, – приближение к кульминации духовного развития, где богатство возможностей перерастает в ситуацию свободы выбора, индивидуальное строение образов – в личностное. Это кардинальное изменение прежде всего затрагивает образ автора, который соткан из стихии отступлений: «То, что называется "лирическими" и всякими иными отступлениями в романе Пушкина, можно так назвать лишь по инерции, лишь условно. Ведь сам принцип композиции "Евгения Онегина", сам его глубинный замысел предполагает повествование вширь, свободную беседу с читателями, не ограниченную строгими фабульными рамками…»[5] Отступления, как движение вширь, преобразуют лирическую, субъективную точку зрения в объективную, и уже в этом качестве она оказывается направленной не в сторону от автора, а непосредственно на него.

---

[1] *Баевский В. С.* Сквозь магический кристалл … С. 116–141.

[2] Там же. С. 104–110.

[3] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 233.

[4] Там же. Т. 6. С. 458.

[5] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 169.

Индивидуальное воспринимает иное на уровне противопоставления или отождествления. В первой главе отношение между автором и героем – творческая установка, складывающаяся из двух частей: «Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной» и «И как будто нам уж невозможно / Писать поэмы о другом, / Как только о себе самом». Становясь личным, авторское начало видит героев сквозь призму своей архитектоники, которая обусловлена свободой выбора и, соответственно, помещает их в эту ситуацию. В результате неповторимость и уникальность художественного образа возникает не из пограничных состояний притяжения и отталкивания, а из общей природы духовной организации. Ограниченностью, которой определяется индивидуальность, продиктована сгущенная литературность, сопутствующая персонажам. Она открывает в них стереотипность, повторяемость типов поведения – то чужое, которое принимается за свое. Литературные параллели обращены к теневой стороне героев: мечтам, разочарованиям, скуке, печали. Часто это взгляд вперед, перспектива, ожидание. Первоначально автор вычленяет из литературности феномен природы. Описание зимы в начале пятой главы обрывается характеристикой: «Все это низкая природа», которую он не «живописал» «роскошным слогом», превращая в «оттенки». К концу шестой главы взгляд на себя «без элегических затей» – «полдень» жизни. Это и метафора ее середины и точка зрения, когда явления не отбрасывают тени, выступая только в свете, что ознаменовано совмещением заявления: «Пускаюсь ныне в новый путь» – с обращением к себе: «Дай оглянусь». Оно создает ситуацию оглядывания себя с разных сторон. До этого момента время автора и героя совпадало в том смысле, что оба находились в плену светского круговорота, его ритма: «Проснется за полдень, и снова / До утра жизнь его готова, / Однообразна и пестра, / И завтра то же, что вчера». Показательно, что из вращения выпадает «полдень». Здесь нет собственно героя-человека: «…в первой главе описывается не столько сам Онегин, сколько его образ жизни»[1]. Сущность оказывается в тени модели поведения. Теневое положение человека – одно из значимых проявлений индивидуального начала. В этом качестве оно не столько скрывает, сколько разобщает: «…в “Евгении Онегине” все обречены на одиночество. Одиночество каждого означает разобщенность всех»[2]. Первично разобщение человека с собой как важная черта индивидуальности.

[1] *Непомнящий В. С.* Пушкин «духовными глазами» … С. 256.

[2] *Баевский В. С.* Сквозь магический кристалл … С. 21.

Роман в стихах обнаруживает «несовпадение личности и ее образа жизни»[1]. Зазор между ними – пустота, где протекает поток замкнутого на себя социального времени, определяющего «ветхое» в природе строения образов героев, где возможное трансформируется в повторяющееся. Это прослеживается, во-первых, в схеме «герой – литературность» (Онегин – Байрон, Мельмот; Татьяна – «воображаясь героиней / Своих возлюбленных творцов, / Клариссой, Юлией, Дельфиной…»; ее мать – романы Ричардсона; Ольга – «Все в Ольге… но любой роман / Возьмете, и найдете верно / Ее портрет…»; Ленский – Шиллер, Гёте, творческая установка: «Он пел поблеклый жизни цвет / Без малого в осьмнадцать лет»). Во-вторых, многообразию вариантов сопутствует ограниченность возможностей. Она проявляется в предсказуемости человеческих судеб на уровне предположения «а может» о будущем Ленского: «для блага мира», «для славы был рожден»; «обыкновенный ждал удел». Автор исключил, сохранив нумерацию строфы, «грозный путь»: «Как наш Кутузов, иль Нельсон, / Иль в ссылке, как Наполеон, / Иль быть повешен как Рылеев», который предваряло ироничное сожаление: «Увы, он мог бессмертной славой / Газет наполнить нумера». Предсказуемость противоречит сущности человека, которая открывается А. С. Пушкину в романе в стихах. Судьбу нельзя выстроить. Предположения, кем бы мог стать персонаж, приводят к тому, что в «зоне сознания Ленского»[2] оказывается и автор, и Онегин. «Быть повешен как Рылеев» – возможная перспектива авторского видения Онегина на определенном этапе. Сложнее пересечение образа автора и Ленского: «В литературе об “Евгении Онегине” мало внимания уделяется тому обстоятельству, что Владимир Ленский – поэт»[3].

Онегин дружит с двумя поэтами и первично определяется отношением поэзии и прозы. В первой главе автор иронично называет его «глубокий эконом», характеризуя положение в дружеском кругу идеалистов: «Не мог он ямба от хорея, / Как мы ни бились, отличить. / Бранил Гомера, Феокрита; / Зато читал Адама Смита». Черта получает развитие. Герой, оказавшись в деревне, «чтоб только время проводить», проявляется в этом качестве: «Ярем он барщины старинной / Оброком легким заменил». Однако интерес к Онегину: «Мне нравились его черты» – пробуждает общие обстоятельства знакомства: «Условий света свергнув бремя», рождая емкие психологические портреты: «Я был озлоблен, он угрюм». Отраженное в последующем четверостишии в рефрене «оба»/«обоих» преобладание сходства над различием открывает особенное как внутрен-

[1] *Непомнящий В. С.* Пушкин «духовными глазами» … С. 256.

[2] *Баевский В. С.* Сквозь магический кристалл … С. 29.

[3] Там же. С. 28.

нее. Внешнюю разницу поэт использует в диалоге с читателем: «Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной». С ее помощью он описывает дружбу Онегина и Ленского, ставя в центр концепт «поэзия»: «Они сошлись: волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой». Четко выделяются две точки зрения: автора – в смысловом центре «сошлись» – и героев-читателей, обусловленная общей индивидуальной природой, которую они находят в себе, как и себя в ней. Антиномический ряд, соответствуя самоощущению персонажей, на уровне архитектоники, где осевая позиция «стихи и проза» сжимается в сокровенное ядро – соединительный союз «и», приходит к словесной первооснове. Между членами устанавливаются отношения не различия, а сходства: «вода – лед» – одна стихия; «камень – пламень» – созвучие; «волна – пламень», «лед – камень» – уподобление по структуре. В романе в стихах индивидуальные сознания, закрытые друг от друга, проницаемы для автора. Первую часть этого положения отражает отношение Онегина к Ленскому, к которому восходит утверждение, что «проза и поэзия – замкнутые семантические категории, прозаический смысл всегда отличен от поэтического»[1]. Однако в произведении поэт изображает поэта как тип поведения. Он все превращает в стихи. С сентиментально-романтической восторженностью посещает могилы Ларина и родителей, беседует с Онегиным. Кульминацией являются отношения с Ольгой. Автор не разрушает его поэтический идеализм прозой жизни (реализмом). Для творчества героя устанавливается широкий ценностный диапазон: от иронического отношения («Он пел поблеклый жизни цвет / Без малого в осьмнадцать лет») до признания способности высказать подлинное чувство («И полны истины живой / Текут элегии рекой»).

Образ Ленского определяется временем. Поэт грезит будущим. Онегин же видит его в настоящем, воспринимая происходящее как возрастное и сводя к «минутному блаженству»: «Простим горячке юных лет / И юный жар, и юный бред». Автор, разделяя эти мысли, относит Ленского и его творческие настроения в свое прошлое. Индивидуальное время всегда «юного поэта» отражено в предсмертной элегии героя, благословляющей и оплакивающей законы бытия: «Все благо: бдения и сна / Приходит час определенный». С ней перекликается по смыслу[2] лирическое отступление в конце второй главы. Излияния Ленского, которые предваряет взгляд «старика», – эпическая деталь, характерная черта героя. В этом значении они растворяются в строфике романа, по-

[1] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 52–78.

[2] *Баевский В. С.* Сквозь магический кристалл … С. 29–30.

гружаясь в двуединую картину движения жизни, где прадедов сменяют «наши внуки в добрый час»: «Увы! на жизненных браздах / Мгновенной жатвой поколенья, / По тайной воле провиденья, / Восходят, зреют и падут; / Другие им во след идут». Сознание автора преображает телесность в творчество: «единый звук», «Быть может, в Лете не потонет / Строфа, слагаемая мной». Герой, неспособный стать «прадедом», оплакивает юность. «Память юного поэта» существует в рамках «ветхой» природы человека, над которой смыкается «медленная Лета». Эпитет – отголосок стихийности. На ее месте А. С. Пушкин помещает архитектоническое, воплощающее, а не выражающее начало – «строфу». Если для Ленского «прах патриархальный» – чувство, которое он выразил «надписью печальной», то для автора – исходный элемент пластики образа смены поколений, поднимающихся из праха и несводимых к нему. Образ включается в круг времен года, играющих все более активную роль в произведении, вытесняя индивидуальный вариант исторического времени на периферию повествования, наделяя его маргинальным значением записок на полях или примечаний.

Ритм хода времен года в его видимом однообразии отражается в строфике романа в стихах – онегинской строфе. В данном аспекте повторяемость преображается в соборность (множественность) сознаний или объективность. Многотемность пушкинского свободного романа напрямую связывается с использованием автором «строгой, формально несвободной строфической рамки». Содержание произведения, очевидно, подчинено принципу повторяемости строения строфы (*AbAb CCdd Eff Egg*), что бросается в глаза на фоне традиционно присущих творчеству поэта разнострофических стиховых композиций (исключение – «Домик в Коломне»)[1]. В посвящении характеристика произведения «собранье пестрых глав» относит эпитет «пестрые» не только к собственно главам как единицам композиции, но и к строфам по их тематической определенности и разносторонности. Строфы – равномерные интервалы внутреннего бытия романа, через которые оно согласуется с творческой архитектоникой мироздания, явленной в личностном начале человека.

Симптоматичны три случая отхода от онегинской строфы: письмо Татьяны к Онегину и письмо Онегина к Татьяне, песня девушек. В разнострофическом построении писем можно видеть текст в тексте, если бы не их роль в композиции и развитии сюжета. Замыкая действие, письма приводят к завершенности индивидуальной природы, что ста-

[1] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 172.

новится катализатором своего рода обратного хода событий как кристаллизации личностного начала.

Письмо Онегина возникает словно по инерции. Автор просто присоединяет его к повествованию: «Вот вам письмо его точь-в-точь». Если письмо героини единственное и приводится в свернутой, авторской интерпретации: «…но вот / Неполный, слабый перевод, / С живой картины список бледный…» – то письма Онегина множатся. Они значимы не сами по себе, а как откровение о стороне героя, которая известна Татьяне: «Чужих причуд истолкованье, / Слов модных полный лексикон?.. / Уж не пародия ли он?» Письма, освобождая Евгения от пустого и наносного в себе, создают ситуацию возвращения к первому письму. Татьяна определяет контрапункт: «…тот час, / Когда в саду, в аллее нас / Судьба свела…» Он связывает два мотива: «А счастье было так возможно, / Так близко…» и «Но я другому отдана; / И буду век ему верна». «Герой времени», развернутый уже не вовне, а в себя, созерцая «свою постылую свободу», которой «несчастной жертвой Ленский пал», принимает последнюю исповедь Татьяны, переживая время не в течении, а в ситуации выбора, «часа»: «Мне дорог день, мне дорог час; / А я в напрасной скуке трачу / Судьбой отсчитанные дни». Ему открываются уже не мгновения человеческой жизни, а «век», вечность в лице героини. Песня девушек, как и письма, продолжает строфу. Однако их связь имеет особую природу. Повторяемость, лежащая в основе фольклорного источника, созвучна повторяемости в строении строфы. Народное, соборное сознание откликается в индивидуальном, образуя в нем сдвиг, в направлении которого развивается образ Татьяны.

Устная и письменная стихии активно взаимодействуют в психологическом рисунке сцены. Внутренняя напряженность героини ведет не к замкнутости, отчужденности от мира, а к открытости. Сцена несет в себе потенциальную способность к возрождению в новом качестве, мотивируя встречу героев в новом цикле их духовного бытия. Онегин в своем эгоистическом ослеплении ограничен в восприятии человека его «ветхой» природой. Он видит не духовное, а лишь душевное, которое напрямую связано с активностью естественного, физического начала, поэтому необратимо: «Мечтам и годам нет возврата; / Не обновлю души моей…» На этом уровне возникает сравнение «младая дева – деревцо», где обновление – повторение в уподоблении природному циклу: «Сменит не раз младая дева / Мечтами легкие мечты; / Так деревцо свои листы / Меняет каждою весною». Этой же точки зрения придерживается автор, описывая в начале седьмой главы весеннее пробуждение природы. Однако он уже не утверждает, а вопрошает, открывая внутри дан-

ного переживания «душу мертвую давно». Она накладывает неизгладимый отпечаток на ситуацию возрождения «погибших осенью листов», инициирующую сравнение: листы – «увяданье наших лет, / Которым возрожденья нет». Пушкинское вопрошание – критическое переживание смерти души, когда оно из метафоры становится реальностью, внутри которой смена времен года готова изменить свое качество и преобразиться в пасхальный цикл смерти и воскресения. Им ознаменована стремительность развития событий, которая сопровождает в этой части романа в стихах Татьяну. Весь прежний уклад ее жизни приходит в состояние кризиса. Расставание с сестрой становится прологом к тому, что «ей открылся мир иной» и она «загадку разрешила» души Онегина. На фоне глубоких внутренних потрясений героиню ожидает переезд в Москву, который она определяет восклицанием: «Меняю милый, тихий свет / На шум блистательных сует!..» Период укладывается в отрезок времени с символическим значением рождения и смерти: весна – начало зимы. Оно выступает на первый план за счет стремительного ускорения хода времен года в судьбе героини: «Но лето быстрое летит. / Настала осень золотая. / Природа трепетно бледна, / Как жертва пышно убрана… / Вот север, тучи нагоняя, / Дохнул, завыл – и вот сама / Идет волшебница зима». Каждая пора года наделена характерологической чертой: «лето быстрое», «осень золотая», «волшебница зима», приходя в итоге к персонификации, т. е. к единственной в своем роде и в данном качестве последней. В результате характеристика героини в пятой главе: «Любила русскую зиму» – вырастает до судьбоносного предчувствия в седьмой главе: «Татьяне страшен зимний путь».

Строфы, как самостоятельные и внутренне завершенные элементы композиции, создают сложную конфигурацию изобразительных планов, совмещающих разные точки зрения или их изменение в видении одного и того же явления или предмета. В романе в стихах художественная ситуация обусловлена не столько разностью сознаний героев, сколько их самобытностью и самостоятельностью. Прежде всего обновляется индивидуальная природа образа автора. В ней возникают сломы-окна, позволяющие воспринимать мир не по аналогии с собой, видя предмет изображения напротив себя, а в обратном порядке, осознавая описываемое как иную точку зрения. Первоначально происходит расслоение индивидуального и биографического начал. Показательны четвертая и пятая главы, вышедшие в одном издании. Они писались синхронно, а связь места пребывания героя (деревня) и автора (Михайловское) обращает внимание на изображение природы. В первой, второй и третьей (до письма Татьяны) главах, написанных на юге с 1823 по 1824 год, пред-

ставлены различные вариации идиллического пейзажа[1], который соответствовал образу жизни героя. Построенный в пересечении топосов идиллии и отчуждения, развернутый в многослойное интертекстуальное пространство, он изначально был обусловлен индивидуальным началом, поэтому устойчиво присутствовал в творческом сознании поэта. Идеализация, преобладание общих мест над конкретикой в пейзаже – проявления своего рода стержня, вокруг которого выстраиваются характеры героев: скука Онегина, мечтательность Татьяны, влюбленность Ленского. Эта дифференциация индивидуальности значима не сама по себе, а тем, что обнаруживает внутреннюю неподвижность, которая и находит свое выражение в идиллических представлениях. «Глубокий эконом» Онегин, который «бранил Гомера, Феокрита», в своем отторжении от природы приобщается к ней как к времяпрепровождению. В этом качестве он принимает Ленского, в идеализме которого видит своего рода общее место, восклицая по поводу оппозиции «модный свет – домашний круг»: «Опять эклога!» Образ Татьяны сразу выпадает из этого индивидуального ряда, где пересекаются образы автора и героев. Ее описание упирается «в обманы / И Ричардсона и Руссо», переходит как бы по инерции во фрагмент романа-воспитания, а потом через повторенный дважды (в конце строфы и в начале следующей) рефрен «Ричардсона» становится историей матери.

К Татьяне автор возвращается в начале третьей главы, характеризуя ее словами «полурусского соседа» «с душою прямо геттингенской»: «Да та, которая грустна / И молчалива, как Светлана». Возникает диапазон от Ричардсона и прошлого века до современности модных баллад В. А. Жуковского, с которыми связан образ героини в сознании поэта. Она оказывается неопределимой в индивидуальном измерении. Этим подготовлена обращающая на себя внимание[2] художественная ситуация несовпадения описаний зимы в четвертой и начале пятой главы. Первое заканчивается словами: «Мелькает, вьется первый снег, / Звездами падая на брег». Пятая глава начинается строфой, включающей замечание: «Снег выпал только в январе». Описание осени-зимы в четвертой главе вклинивается в изображение образа жизни Онегина. Оно помещается между негой «красных летних дней» и занятиями «под кровлею пустынной», когда природа «невольно докучает взору / Однообразной наготой». Онегин существует в готовом мире идиллического времяпрепровожде-

[1] *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 204–214 ; *Мальчукова Т. Г.* Античные и христианские традиции … С. 191–192.

[2] *Баевский В. С.* Сквозь магический кристалл … С. 147.

ния. Смена времен года протекает как смена горацианских мотивов: «уединенье», «тишина» переходят в дружеские беседы и пиры. Стремление автора приблизиться к реальному переживанию природы и времени, которым отмечены «зимние» строфы четвертой главы (XL–XLII), сохранилось в строках: «Но наше северное лето, / Карикатура южных зим, / Мелькнет и нет: известно это, / Хоть мы признаться не хотим». В этом вступлении «тема северной природы и погоды» как способ к «обновлению идиллического пейзажа»[1], опирающийся на биографические впечатления от ненастного и дождливого лета в Михайловском 1825 года, отразилась в стремительном переходе к наступившей осени: «Уж небо осенью дышало». Однако затем в описании проступают детали идиллического пейзажа: «солнышко блистало», «лесов таинственная сень», «гусей крикливый караван», «на нивах шум работ умолк», «конь дорожный», сцена с пастухом, от которой придется отказаться в эту пору, «в избушке распевая, дева прядет»[2]. Сознание автора уступает правде жизни, потому что только такой пейзаж доступен герою романа в стихах Онегину.

В начале пятой главы зиму видит Татьяна. Пора долгожданна для нее, поэтому отмечена точной датой: «В тот год осенняя погода / Стояла долго на дворе, / Зимы ждала, ждала природа. / Снег выпал только в январе / На третье в ночь…» Героиня в своем ожидании согласна с природой. Она видит подробности, связывая в один ряд близкое (двор) и далекое (горы), приводит их к неожиданно общему знаменателю: «Все ярко, все бело кругом». Тема пути во второй строфе, представляя разные варианты движения («обновляет», «летит», «бегает») и участников («крестьянин», «ямщик», «дворовый мальчик»), возвращает к мотиву зимней метаморфозы, преображения: «В салазки жучку посадив, / Себя в коня преобразив». Он, в свою очередь, откликается в авторе. Поэт обнаруживает себя во взгляде Татьяны, меняется с ней местами и ставит на это место читателей. Картины такого рода, их «низкая природа» помещаются в апофатическую позицию. Внешне она оправдывается литературным отступлением, а внутренне подготавливает апофатическое («Сама не зная почему») определение сущностной архитектоники образа Татьяны – «русская душою». «Душа» как метафорический концепт культуры через эпитет, характеризующий ее, и отрицание, направленное именно на переносное значение, преобразуется в прямой смысл и содержание. Оно отражается в откровенном восприятии природы: «…и зарею поздной / Сиянье розовых снегов, / И мглу крещенских вечеров», неуловимо связанном с обликом героини.

[1] *Мальчукова Т. Г.* Античные и христианские традиции … С. 250.
[2] Там же. С. 254–255.

Одна из особенностей произведения – отсутствие физиономических описаний главных героев. Данный момент можно отнести к стиховой природе романа, допускающей избирательность в мотивировках, деталях, чертах, поступках, и в этом ряду оказываются портреты персонажей. Раскрывая их внутренний мир, автор словно избегает конкретности в описании внешности. В апофатическом отношении к ней прослеживается установка изображать не из вне, а изнутри, указывающая на то, что лицо относится к сущностной архитектонике человека. В данном аспекте внешний облик героев не только представляет собой пространство домысливания, но и связан с развитием, становлением. Проработанность портрета Ольги оборачивается литературностью: «Глаза как небо голубые, / Улыбка, локоны льняные, / Движенья, голос, легкий стан, / Все в Ольге… но любой роман / Возьмите, и найдете верно / Ее портрет…» Он являет собой не особенное, а готовое и общее, набор черт, из которых складывается бессловесная однозначность, неспособная отразить полноту сущности человека, представленной в разнообразии.

В образе Ленского на первый взгляд исчерпывающая характеристика внутреннего мира оказывается кажущейся именно потому, что итог перечислению: «мечты», «дух пылкий», «речь» – подводит общая и ничего не значащая портретная черта: «И кудри черные до плеч». На первый план выходят неполнота, безличность, которые созвучны посмертным предположениям о его судьбе. Из героя могло получиться все, что угодно.

Если Ленский своего рода заготовка, сгусток потенциальных возможностей, то облик Онегина – проявление внутренней инерции как олицетворение «моды» и общественного мнения, которые выделяют его, нивелируя, обезличивая. Индивидуальное противоречиво обнаруживает и отождествляет себя с предметным и материальным: «Острижен по последней моде; / Как dandy лондонский одет», затем с общим и в конечном счете с абстрактным: «…свет решил, / Что он умен и очень мил». Появление героя в восьмой главе вызывает каскад готовых форм литературности и общественного поведения: «…Мельмотом, / Космополитом, патриотом, / Гарольдом, квакером, ханжой, / Иль маской щегольнет иной…» Примерка масок выглядит как их срывание в попытке обнаружить сущностную черту. В остатке остается ситуация неразличения: «Иль просто будет добрый малый, / Как вы да я, как целый свет?» В видении героя автор возвращается к началу. Меняются только интонации, утвердительное становится вопросительным. Однако круг, описанный в понимании героя, оказывается и искомой чертой. Онегин – герой времени как стихии. Это не время вечности, а время ветхости, от которого он должен отстать: «…мой совет: / Отстать от моды обвет-

шалой». На фоне культа нового, прогресса, апологетики целеустремленности в картине поступательного движения к будущему совершенству, распространяющихся романтической культурой, А. С. Пушкин приходит к неперспективному восприятию мира и человека. Он предлагает герою «отстать» от сменяющихся понятий и представлений. Что значит смена приоритета «передового», ставшая причиной отказа от главы «Путешествие Онегина», которая вела героя в ряды декабристов? «Скиталец», «беглец» романтической культуры должен был остановиться, чтобы его «ветхое» время преобразилось в вечность и «пародия» (маска) опять стала человеком. Автор не морализирует, не разоблачает героя, а обнаруживает вместе с ним и в себе вовлеченность в магистральные движения века. Создавая образ героя времени, поэт приходит к проблеме: как не стать им? Этот сокровенный трагический импульс уловил М. Ю. Лермонтов. А. С. Пушкин открывает истину не там, где ее видит современность. На месте магистрального оказывается маргинальное.

Носитель искомого не столичный денди, а «сельский» житель Татьяна. Она единственный герой романа, который не принимает готовые формы жизни и пытается понять человека именно через их преодоление. Это качество изначально выделяет ее: «Она в семье своей родной / Казалась девочкой чужой». Первоначальный набросок характера героини весь построен на отрицании того, что делают все. Однако данное свойство определяется не романтическим отчуждением, исключительностью, а простотой и бедностью, являясь не формой, а содержанием. Над знанием, каким должен быть человек, в Татьяне преобладает незнание, готовое преобразуется в становящееся. «Она влюбилася в обманы / И Ричардсона, и Руссо» – начальная, но не конечная фаза развития. Здесь стиховая природа романа исполняет свое сущностное предназначение, рифмуя «романы» и «обманы». Пласт культуры емко и лаконично обретает мировоззренческое определение. Посетив дом Онегина и просмотрев его книги, героиня выводит романное действие за границы собственно текста. Значимое открывается на его полях и в междустрочии: «Хранили многие страницы / Отметку резкую ногтей». Сомнению подвергается квинтэссенция атрибутов современной культуры, их смысл: «В которых отразился век, / И современный человек / Изображен довольно верно / С его безнравственной душой, / Себялюбивой и сухой». Татьяна погружается не в книги, а в маргинальные записи и пометы, оставленные Онегиным. «Век» и «современный человек» отступают, на первый план выдвигается «Онегина душа», автопортрет которой составили «черты его карандаша». Это уже не метафора внутреннего состояния, а конкретное проявление человеческой сущности,

которая «себя невольно выражает, / То кратким словом, то крестом, / То вопросительным крючком». В знаках, ориентирах, с помощью которых героиня проникает в сознание Онегина, она открывает графическую, изобразительную сторону души. Если круг чтения становится поводом для разрешения загадки, найденным словом: «Уж не пародия ли он?» – приводящим именно к знаку вопроса, то процесс, осуществленный героиней, и его результат – очищение от ложных наслоений. Иерархию символов, которыми отмечена человеческая сущность, – слова и креста – заключает человекоподобный образ, изображенный «вопросительным крючком». В нем заданы одновременно и страдательное, и зародышевое начала. При этом все богатство наслоений высокопарных притязаний культуры («век», «современный человек») уступает проницательности героини, отталкивающейся в своих тонких наблюдениях от примитивных графических начертаний, которые значительнее всей суммы усилий романтизма.

Портрет Татьяны имеет сквозную апофатическую природу, за которой стоит поступательно выкристаллизовывающаяся в ходе развития событий в романе невозможность всяких сближений, параллелей и аналогий. «Татьяны милой идеал» – органичное воплощение в художественном образе живого единства сокровенного и сущностного в архитектонике человеческой личности. Оно неожиданно может явить себя как творческое озарение, откровение, что произошло, когда в облике земной женщины просиял «гений чистой красоты» («Я помню чудное мгновенье…»). В отличие от лирической ситуации образ Татьяны характеризуется устойчивостью и самобытностью. Автор не открывает его, а созерцает. Понятие «идеал» в данном аспекте аккумулирует в себе не представления о совершенстве, а иное сознание, организованное верой в свободу выбора. Каждый момент существования героини А. С. Пушкина становится преображением индивидуального в личное. Общее – романы, гаданья, безропотное следование за матерью на «ярмарку невест» – Татьяна не отвергает, оставаясь собой. Все «в келье модной» первоначально привлекает ее («Как очарована стоит») связью с хозяином. В одном ряду оказываются «стол», «груда книг», «кровать», «вид в окно», «лорда Байрона портрет», «столбик с куклою чугунной». Среда находится там, где и должна быть, т. е. не внутри, а вне человека. Символы опять становятся предметами, что подспудно освобождает, очищает образ героя от того, что не является им. К узнаванию в Онегине человека, который потерял себя[1], приводят не книги, а «выбор их». В нем Та-

[1] *Непомнящий В. С.* Пушкин «духовными глазами» … С. 275.

тьяна открывает не свободу, а закономерность: это чужие книги в том смысле, что им нужен «перевод». Личность приводит ситуацию Онегина к фундаментальному началу древнерусской культуры – «выбору веры» и переводу книг Священного Писания на церковнославянский язык. Онегин как культурный феномен – их «пародия» и «пародия» на себя, построенная на трансформации свободы и выбора в закономерность. Путь Татьяны к сущности героя – путь апофатический, открывающий то, чего в Онегине нет, – личностное начало. В данном аспекте апофатика – отражение авторского видения героини.

Пушкинский идеал переступает границы должного, выпадая из сложившегося порядка вещей. В данном случае идеал – жизнь, осуществляющаяся в образе. Прибегая к категориям виновности и прощения (третья глава, XXIV строфа), поэт оформляет их как риторические вопросы, за которыми стоит другой вопрос: почему нерукотворное и живое выступает лишь в качестве фигуры речи? Героиня пребывает за рамками известного автору культурного пространства. Она «любит без искусства», тогда как его окружает «наука страсти нежной, / Которую воспел Назон». «Наука» для Татьяны – стихия «легкомыслия страстей», сфера не сознания, а течения чувств. Отрицание европейского типа поведения как неукорененного, относительного проявляется в том, что героиня не опознается в рамках имеющихся способов выражения. Это сказалось прежде всего в ее портрете: «Пушкин, как известно, не описал внешности Татьяны. Портрет ее сестры Ольги есть, а портрета Татьяны нет». Художественная традиция («контрастное изображение северного и южного идеалов», духовной и телесной красоты) оборачивалась «литературным штампом»[1] в творческой ситуации, которая сложилась вокруг образа Татьяны. Он диктовал автору принципы своего воплощения, а не строился на сложившихся в культуре представлениях. На интертекстуальном фоне «своеобразие Пушкина в понимании красоты»[2] – синтез классического и христианского идеалов, «пленительной красоты» и «нравственного совершенства»[3]. В данном аспекте в понятии «идеал» аккумулируются общие представления, характеризующие индивидуальное сознание. Сущность Татьяны определяется личностным началом, которое может быть только конкретным, и это его свойство проявляется прежде всего на уровне апофатической природы образа. Для него автор не находит аналогий ни в жизни, ни в культуре. Вокруг образа сосредо-

[1] *Мальчукова Т. Г.* Античные и христианские традиции … С. 321.
[2] Там же. С. 324.
[3] Там же. С. 326.

точивается и сгущается ситуация недостаточности способов выражения: противопоставления, отождествления, исключительности, внутреннего, внешнего. Она переходит в новое качество – воплощение, где форма в своем отрицательном значении включается в содержание. В образе Татьяны вопрос «Какой человек?» разрешается на уровне не интонации, т. е. выразительности, а явления человека.

Формула «роман романа» предполагает определение содержания «человек в человеке». Христианская направленность образа Татьяны заключается в его несовпадении с границами светской культуры, но проявляется это в силе не отталкивания, а притяжения. В XIV и XV строфах восьмой главы романа лейтмотивом описания притягательности героини становится ситуация абсолютной языковой недостаточности. Автор, чтобы охарактеризовать Татьяну, пытается буквально втиснуть ее в светские определения поведения, давая их в виде обратного перевода, где язык оригинала – одновременно конечный смысл русского варианта изображенного образа жизни. Отсылка к полемике сторонников старого и нового слога: «…Шишков, прости: / Не знаю, как перевести» – фокусирует внимание на такой степени непереводимости смысла, что он полностью аккумулируется в иностранном звучании. Это звук, который принимается за смысл. В результате природа образа воплощается не в понятиях, а в стараниях автора найти эти понятия, которые завершаются энергичным заявлением «не могу…». Оно переходит в начале XVI строфы на понятие *vulgar*, которое несет в себе двойное отрицание. По отношению к героине слово используется в апофатическом значении: «Никто бы в ней найти не мог…» В собственном смысле ему приписывается положительное, утвердительное содержание: «Люблю я очень это слово, / Но не могу перевести», но как момент отрицания: «Оно б годилось в эпиграмме…» Внутри этой игры с переводами слов возникает созвучная с ними в контексте отрицательной модальности характеристика героини: «Никто б не мог ее прекрасной / Назвать…» Ее результатом становится не сравнение, а нахождение рядом «с блестящей Ниной Воронцовой, / Сей Клеопатрою Невы». При этом последняя, отождествленная с «мраморной красою» античного идеала совершенства, «затмить соседку не могла, / Хоть ослепительна была».

Образ Татьяны – только перевод с подлинника. Принципы его воплощения возвращают к обстоятельствам введения в повествование письма, которое, во-первых, «предо мною», во-вторых, представляет собой «неполный, слабый перевод, / С живой картины список бледный». Они несут на себе отпечаток древнерусской православной традиции отношения первообраза и образа, Бога и человека. Светская культура под-

меняет их абсолютным значением индивидуального начала, обнаруживающим способность к непрерывной метаморфозе. А. С. Пушкин уходит от невыразимости[1] В. А. Жуковского как предельной степени выразительной силы индивидуальности. Апофатическая природа образа Татьяны, открываясь за границами возможностей автора, существует в ситуации воплощения. Связанная с ней личностная природа изменяет отношения между автором и героем. Тождественность на уровне архитектоники становится нетождественностью, наблюдающейся в агиографическом стиле «плетения словес». В данном аспекте роман обращен к «новой» (в значении «христианская», а не «ветхая» (в произведении – «светская»)) стороне человеческого существа, что аккумулируется в понятии «даль свободная романа». Обновленное пространство бытия возникает в художественной ситуации, которую А. С. Пушкин определил как «сквозь магический кристалл». Образ кристалла восходит к образу драгоценного камня в христианских памятниках[2]. Для монаха Варлаама в диалоге с царевичем Иоасафом откровение о «моем Боге и Спасителе» – свет, что «подобно молнии озарил его душу», «тот бесценный камень»[3]. «Кристалл» неслучайно появляется в финале. Если «бесценный камень» – пролог к новой христианской жизни царевича Иоасафа, то в романе «Евгений Онегин» «кристаллом» ознаменована обратная точка зрения на героев, которой предшествует качественное изменение образа автора. Им обусловлена проблема завершения, «концовки» произведения.

Идущий от Ю. Н. Тынянова и принятый в современном литературоведении «формальный» финал романа: «Итак, я жил тогда в Одессе…» – восходит к критическому отношению В. Г. Белинского к итоговым для фабулы произведения словам героини: «Но я другому отдана; / И буду век ему верна». Прерывание «идейной биографии героя» ведет к гипотезе: «Так появилась в отдельном издании, после восьмой, новая глава – “Отрывки из путешествия Онегина”. Та глава и стала подлинным концом свободного романа»[4]. Однако стремление продолжить роман «Евгений Онегин» за границы тирады Татьяны наталкивается на волю автора

[1] Именно невыразимость Ю. Н. Чумаков ошибочно считает «апофатическим описанием» Татьяны ; *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика А. С. Пушкина. С. 225–226.

[2] Душеполезная повесть о Варлааме пустыннике и Иоасафе царевиче Индийском, принесенная из страны внутреннейшей Эфиопии, называемой Индией, во святой град Иерусалим Иоанном Дамаскиным, мужем честным и добродетельным, иноком монастыря св. Саввы. По изд. 1910 г. М., 1998. С. 38.

[3] Там же. С. 59.

[4] *Макогоненко Г. П.* Избранные работы … С. 436.

в заключительном шестистишии восьмой главы. Мотив оставленного «праздника жизни»: недопитого «бокала полного вина», недочитанного «ее романа» – возникает на границе умения-искусства и жизни: «…умел расстаться с ним, / Как я с Онегиным моим». Умение «расстаться» заявляется как творческий принцип, предполагающий переход содержания в новое качество. Сущность этого творческого акта описал Ф. М. Достоевский, подводя итог в эпилоге романа «Преступление и наказание»: «Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперешний наш рассказ окончен»[1]. Финал «Евгения Онегина» определяет сущностное изменение образа автора. Индивидуальное становится личным и в этом своем состоянии воспринимает судьбы героев.

Финал «Евгения Онегина» был предвосхищен в пятой главе замечанием: «В делах и слоге поправляться, / И эту пятую тетрадь / От отступлений очищать». «Очищать» как стилевой принцип перерастает в «умел расстаться», т. е. в самоотречение автора. Такая полнота отождествления сущности «слога»-слова с архитектоникой человека наблюдается в агиографических памятниках, относящихся к стилю «плетения словес» эпохи второго южнославянского влияния. Первым на эту направленность в художественной эволюции А. С. Пушкина обратил внимание А. А. Григорьев в рамках рассмотрения образа Ивана Петровича Белкина в цикле повестей «Повести Белкина». В образе индивидуальные «злоупотребления нами нашей широкой способности понимать и чувствовать» замещает личностное как «чувство, кроткое и смиренное». Его апофатическое определение: «начало только отрицательное»[2] – указывает на освобождение, очищение от индивидуальной стихии, искажающей сущностные стороны человека. Отрицательное начало – «славянское коренное и типовое», в котором, в свою очередь, открывается «подкладка для истинно человеческого, то есть христианского». Апофатическая характеристика образа-типа состоит из качеств, относящихся к личности: «страдательных, с одной стороны, критических, с другой»[3]. В последнем можно увидеть стихию «народно-праздничного смеха»[4], которой отмечена способность «творить в условиях пол-

[1] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений … Т. 6. С. 421.

[2] *Григорьев А. А.* Сочинения … С. 71.

[3] Там же. С. 66.

[4] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 17.

ной внутренней свободы»[1]. Отрицательное как критическое и смеховое сопутствует художественному освоению целостности и полноты бытия. В своей обращенности на героев и автора смех – проявление простоты, в которой нет отдельного, обособленного, высокого и низкого. Простота становится отличительной чертой цикла «Повести Белкина». Автор сопричастен героям, а они – ему.

Связанность и нераздельность явлений действительности – избыточность мира и человека, где нет места односторонности, которая обнаруживает себя в сложной системе средств художественной выразительности. В пушкинском цикле все сложное изображено в ироническом свете, но «ирония у Пушкина» – «начало созидающее»[2]. В «Повестях Белкина» движение от сложного к простому нарастает от одного произведения к другому. В «Выстреле» «демонический» облик и загадочность Сильвио – зависть к удачливому сопернику. В «Метели» наказание за романтическую экзальтированность и легкомыслие приводит героев к семейному счастью. В «Гробовщике» за явлением мертвецов стоит «нрав нашего гробовщика», который «совершенно соответствовал его мрачному ремеслу». Характеристика дана из «уважения к истине», от которой далек «просвещенный читатель». Повесть подводит итог исключительности и таинственности, притягивающим персонажей предыдущих произведений. Все это «вчерашние происшествия», о которых «с ужасом вспомнил Андриан»[3]. Они исчезают, как наваждение, с приходом повседневности. В «Станционном смотрителе» страх увидеть Дуню «вместе с голью кабацкою»[4] не сбывается. Однако счастлива ли «прекрасная барыня», рыдая на могиле спившегося с горя отца? Не совпадают ожидаемое и действительное в «Барышне-крестьянке». У героя «румянец во всю щеку», хотя Лиза думала, что «у него лицо бледное»[5]. Враги-отцы становятся друзьями, погибель героев – свадьбой, крестьянка – барышней. Маска исключительности: «мрачная бледность, сверкающие глаза», «вид настоящего дьявола»[6], которую носит Сильвио, в заключительной повести цикла превращается в игру, «шалость». Бледность – английские белила и сурьма, «вид» героя «Выстрела» – смена нарядов героиней финальной повести цикла. Под нагромождением ложных представлений открывается простота. Мир очищается. Достигается это прежде всего на уровне языка произведений.

[1] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 140.
[2] Там же. С. 142.
[3] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 327.
[4] Там же. С. 340.
[5] Там же. С. 348.
[6] Там же. С. 296.

Точность, сжатость, лаконичность, характеризующие прозу А. С. Пушкина, – проявления самодостаточности слова как воплощения сокровенной сущности человека. Язык, как и герои, претерпевает метаморфозу. Его сдвиг в качестве «слога» в эмоциональную и предметно-вещественную сферы выражения начинает тяготеть к прямому воплощению мысли, когда в явлении обнаруживаются не смыслы и значения, а непосредственно оно. Язык включается в общий для повестей цикла мотив маски, которая «никогда не может стать просто вещью среди других вещей»[1], но именно этим и оказывается в финале. В обращении писателя к разнообразным «маленьким героям» (армейским офицерам, провинциальным дворянам, включая Ивана Петровича Белкина, ремесленникам, чиновнику низшего класса) прослеживается стремление максимально приблизиться к человеку как таковому, к его общей сущности, находящейся за рамками социальной, эмоциональной исключительности. К этой предельной наготе, бедности человеческой жизни, которая становится границей между истинным и ложным ее пониманием, устремлен язык произведений. Он очищен настолько, что позволяет созерцать жизнь в самых глубоких и сокровенных проявлениях. Изобразительная простота предмета описания подводит к его языковой природе, становясь сущностью, пределом в представлении о жизни, где каждая деталь бытует в словесном значении. В описании кладбища в «Станционном смотрителе»: «…голое место, ничем не огражденное, усеянное деревянными крестами, не осененными ни единым деревцом» – настолько сгущена «ветхая», созданная из праха сторона человека, что она переходит в свою противоположность, где слово становится молчанием, мыслью о жизни и смерти. Молчанием как абсолютной формой воплощения завершается действие в «Метели»: «Бурмин побледнел… и бросился к ее ногам…»[2] – и «Барышне-крестьянке»: «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку»[3].

Направление развития задавалось переходом от стихов к прозе. «Украшенная стихотворная речь»[4] и сложные стилевые конструкции свидетельствовали о преобладании внешнего над внутренним, индивидуального над личным, поэтому автор сделал «самую речевую ткань повестей при очень простых средствах выражения орудием характеристики многочисленных персонажей»[5]. Простота и ясность языка пушкинской

[1] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле … С. 48.
[2] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 319.
[3] Там же. С. 364.
[4] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 515.
[5] Там же. С. 516.

прозы одновременно была художественной образностью, где явление выступало в чистоте своей словесной сущности, свободной от наносного и чуждого ему. Слово становится тождественным человеческой личности, определяя ее изнутри, а не извне как индивидуальность. Эти два феномена срастаются, выступая в своей уникальной неповторимости и избыточной единственности, контрастной богатству языка в сфере его выразительных функций. В «Повестях Белкина» предмет изображения диктует принципы описания.

Художественное отношение к миру и человеку сквозь призму личностного начала наталкивалось «на непонимание, а подчас и глумление в современной критике»[1]. Незатейливость, безыскусность «Барышни-крестьянки» В. Г. Белинский считал недостойными «ни таланта, ни имени Пушкина»[2]. Однако для русской литературы «Повести Белкина» стали эталоном прозы. Усматриваемая в «ироническом пафосе»[3] произведения созидательность – жизнеутверждающая легкость бытия, ознаменованная приобщением человека к нему, а не отторжением. Истории, описанные Белкиным, восходят к общему для всех «митрофановскому» началу, колыбели человеческого существа, всегда в этом качестве обращенной к будущему.

Выбор эпиграфа для цикла концептуален. В «митрофановской» природе еще нет добра и зла. Из нее вырастает Белкин, а потом Гринев, она часть судьбы автора. Все они томятся жизнью, когда погружаются в нее после суеты, не зная, по словам героя «Выстрела», «куда деваться», и находят спасение в историях-сказках. Корреспондент издателя сочинений Белкина сообщал о «ключнице, приобретшей его доверенность искусством рассказывать истории»[4]. Об этом пишет Белкин, передавая в «Выстреле» слова источника повести: «Все сказки, которые только могла запомнить клюшница Кириловна, были мне пересказаны»[5]. А. С. Пушкин подобным образом коротал дни в Михайловском. Такие истории можно принять за способ времяпрепровождения, беллетристику деревенской жизни, находящуюся в этом значении у истоков натуральной школы: «Тот же Белинский, создавая “натуральную школу”, принципиально трактовал писателей этого направления как беллетристов, создающих искусство, нужное читателю и находящееся на понятном ему уровне»[6].

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 516.
[2] *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений … Т. 7. С. 577.
[3] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 143.
[4] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 288.
[5] Там же. С. 300.
[6] *Лотман Ю.* Культура и взрыв. М., 1992. С. 24.

Однако за повестями цикла стоит тоска, скука, одолевающая «бедного человека XIX века», как проблема индивидуального существования, обусловленная ситуацией отчуждения от жизни и подменяющая ее суетой. Повести, мотивированные нечувствительностью человека в своей замкнутости и ограниченности к пиршественной избыточности бытия, рассказывают о бесконечных возможностях повседневности в ее горе и радостях. Этот «словесный эквивалент» действительности открывает «читателю» в героях не определенный уровень понимания, а новое качество – личностное начало.

Примыкающая к циклу неоконченная повесть «История села Горюхина» сообщает о первых писательских опытах Ивана Петровича Белкина. Отказываясь от поэмы, трагедии, баллады, он «благополучно окончил надпись к портрету Рюрика». Следующим этапом творческой эволюции становится желание «низойти до прозы»[1]. Вначале он решает «писать отдельные мысли», потом повести и, наконец, «историю». Природа историографических опытов Белкина в литературоведении устойчиво фигурирует как «пародическая»[2]. Суждение связано с комичностью источников, к которым приводит героя путь «расшивки» летописного свода. Однако он оказывает обратное воздействие на отношение к повестям-историям в цикле «Повести Белкина», название которого перекликается с памятником древнерусской письменности «Повесть временных лет». Желание Ивана Петровича перейти от историй к истории знаменательно, потому что инициирует обратный взгляд на «мелочные и сомнительные анекдоты». Обращение к историческому процессу складывается из двух связанных обстоятельств. Во-первых, в результате описания «анекдотов» выработался «свой слог». Во-вторых, представление о писателе: «Быть судиею, наблюдателем и пророком веков и народов» – ограничивалось «моей жалкой образованностью»[3]. Именно ими обусловлена «пародическая» природа материала. «Свой слог» предстает как процесс, момент обнаружения себя в слове в рамках создания повестей и как конечный результат – способ выражения. Оно застывает между крайностей: безграничностью желаний и ограниченностью возможностей. За комичностью источников, найденных Белкиным, стоит образ времени – связь разнородных явлений и событий «в самом строгом хронологическом порядке»[4]. Открывая историю как связь, Белкин оказывается в иной позиции,

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 371.
[2] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 516.
[3] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 372.
[4] Там же. С. 373.

чем «многоученые, добросовестные мужи», по поводу которых он вопрошает: «Какой род истории не истощен уже ими?»[1] «Комическое» содержание летописи села Горюхина, в котором заключает себя «бедность» героя, оборачивается не истощением, а полнотой. В рамках пародического эффекта «серьезная» форма и «ничтожное» содержание меняются местами, что определяется природой «летописного взгляда», где из апофатического отношения к всемирному как универсальному рождается библейское как древнерусское и личное[2]. В этом значении «История села Горюхина» взаимодействует с циклом «Повести Белкина», выступающего в качестве истории личности, обусловленной судьбой народа.

Явление, которое В. Г. Белинский считал способностью «свободно переноситься во все сферы жизни, во все века и страны»[3], а Ф. М. Достоевский назвал «всемирной отзывчивостью» А. С. Пушкина, в полной мере относится к циклу «Маленькие трагедии». В драматическую форму облечено «изучение человека в самых неодолимых его страстях, в крайних и самых потаенных выражениях его противоречивой сущности»[4]. Для А. С. Пушкина трагедии – «самые… неправдоподобные сочинения»[5] в том смысле, что они не ограничивали изображение человека временем, местом и языковым колоритом. Обратной реакцией на эту особенность драматургии стало правило трех единств французского классицизма. Принимая единство действия как внутреннее свойство драмы, А. С. Пушкин отмежевывался от единства места и времени, апеллируя к творчеству Шекспира «в его вольном и широком изображении характеров». Страсти не эмансипируются от человека, наделяясь или рационально-дидактическим оценочным статусом олицетворения пороков, или романтической исключительностью, а даются в движении и развитии как решение героем сущностных проблем бытия. Поэт изображает не произвол чувств, а свободу выбора в отношении к жизни и смерти. Данная личностная архитектоника предполагает не универсальность, абстрактность образов, а национально-самобытную, историческую, культурную конкретность и одновременно недетерминированность «средой». Последнее А. С. Пушкин находит в условности трагедии как проявлении художественной свободы, не ограниченном рационализмом и дидактикой в отношении к человеку.

---

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 372.

[2] *Башкиров Д. Л.* Воплощение «идеального» … С. 302.

[3] *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений … Т. 7. С. 289.

[4] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 146.

[5] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 17.

Страсти открываются в своей однородности, но также и в разнообразии человеческих типов. Первая представлена на уровне их классификации, в диапазоне между скупостью («Скупой рыцарь») и избыточностью («Пир во время чумы»). При этом зависть («Моцарт и Сальери») можно считать разновидностью скупости, а разврат («Каменный гость») – аналогом праздника жизни в последней трагедии цикла: «Есть упоение в бою, И бездны мрачной на краю…» Второе дано в разделении цикла на две части по общим основаниям. Вначале идут эпохи: позднее Средневековье (рыцарство) и Просвещение (музыка), затем – национальные типы: Испания, Англия. Между ними возникает ритмическое чередование (*абаб*) типического и конкретно-биографического: скупость – сквозной образ всемирной культуры; гений (избыточность) – вымышленный эпизод из биографии реального Моцарта; Дон Гуан – олицетворение любвеобильности в мировой литературе; «Пир во время чумы» – конкретная ситуация, в которой оказался автор в Болдино, позволяющая в рамках литературного источника увидеть в переживании смерти полноту жизни. В результате страсти оказываются общим и одновременно конкретным переживанием опыта конечности человеческой жизни в стремлении к бессмертию. Их выступление в этом значении как конфликт между индивидуальным и личностным, смертным и вечным в человеке определяет драматическую форму произведений. Безграничность, доходящая до богоборчества, желаний героев (Барон: «Мне все послушно, я же – ничему»; Сальери: «…нет правды на земле. Но правды нет – и выше»; Дон Гуан: «Я никого в Мадрите не боюсь»; Вальсингам: «Нам не страшна могилы тьма») вырастает из ничтожного основания. Этим противоречием обусловлена характеристика жанра – «маленькие трагедии».

«Всемирное» содержание наделяется внутри художественного пространства апофатическим, обратным значением, обнаруживая себя как разрыв с миром и сущностью человека. Чередование образов личного и индивидуального – важный элемент в строении цикла. Прослеживается определенная тенденция в отношении к их позиции. Личное выступает в качестве «гостя», что происходит или осознанно: «…совесть, / Незваный гость, докучный собеседник» («Скупой рыцарь»), или неосознанно: «Проси статую завтра к Доне Анне / Придти попозже вечером и стать / У двери на часах…» («Каменный гость»). Индивидуальное из повседневного факта: «…человек, одетый в черном, / Учтиво поклонившись, заказал, / Мне Requiem…» («Моцарт и Сальери»); «Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею» («Пир во время чумы») – превращается в символическое предчувствие или видение:

«Мне день и ночь покоя не дает / Мой черный человек. За мною всюду / Как тень он гонится…» («Моцарт и Сальери»); «Ужасный демон / Приснился мне: весь черный, белоглазый… / Он звал меня в свою тележку…» («Пир во время чумы»).

«По литературной традиции» «к драматургической форме» ведут «задачи психологического анализа»: «изображение характера в его развитии, анализ психологической подосновы поступков», которые автор ставил в цикле[1]. Однако художественная природа «Маленьких трагедий» в большей степени обусловлена не борьбой страстей, а их изучением. Для этой цели они выделяются из жизненной ткани и берутся в ситуации максимального приближения, увеличения, когда становятся видны в мельчайших проявлениях. Этим обусловлено художественное единство цикла, где страсти, образуя ситуации-кульминации и образы-кульминации, приходят не к различению, а к общему основанию в природе человека. Структура цикла представляет собой аналог кольцевой рифмовки (*абба*). В начале и финале располагаются ситуации-кульминации «скупость – богатство», «пир – чума», которые имеют общий знаменатель: «…есть люди, / В убийстве находящие приятность. / Когда я ключ в замок влагаю, то же / Я чувствую, что чувствовать должны / Они, вонзая в жертву нож: приятно / И страшно вместе. (Отпирает сундук.) / Вот мое блаженство!» («Скупой рыцарь»); «Все, все, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Неизъяснимы наслажденья…» («Пир во время чумы»). Они опоясывают образы-кульминации (Моцарт, Дон Гуан). Родственность образов обнаруживается первоначально в антагонистах, восходящих от Сальери и черного человека к статуе командора, и уже они указывают на общность мироощущения гениев музыки и «науки страсти нежной», которая определяется Моцартом: «Я весел… вдруг виденье гробовое, / Внезапный мрак, иль что-нибудь такое…» Одновременно мотив гениальности-исключительности, заданный образами-кульминациями, оказывается созвучен общей природе человека, представленной ситуациями-кульминациями, ядро которых – блаженство, наслажденье как «бессмертья, может быть, залог» – привязано к материальной (индивидуальной) составляющей человеческого существа.

В 1833 году А. С. Пушкин едет на Урал для сбора материала по пугачевскому бунту, посещает Нижний Новгород, Оренбург, Симбирск, Казань, Уральск, осенью – Болдино. Вторая Болдинская осень ознаменована творческой активностью, вершиной которой стала поэма «Медный всадник».

[1] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 517.

В центре произведения – образ Петра и олицетворяемого им Петрограда как европейского пути русской истории. Петровский период – сверхчеловеческое усилие, «побежденная стихия», являющая «Петра творенье». Это сочетание искусства: «строгий стройный вид», «державное теченье», «оград узор чугунный» – и природы: «задумчивых ночей / Прозрачный сумрак, блеск безлунный…» «Побежденная стихия» и ее победитель в поэме восходят к одической символике, отличающейся у А. С. Пушкина «органической связанностью всех своих компонентов», под которой понимается смешение мифологем божественного и демонического, творческого и стихийного[1]. Однако для произведения важно то, что «побежденная стихия» являет себя в том, кто ее обуздал. Петр в своем дерзновенном индивидуалистическом порыве – персонифицированная материя («медный всадник»), в которой нет места человеческому существу. Именно поэтому творимая им действительность не добрая и не злая, а бесчеловечная. Это отсутствующее начало должно быть в нее привнесено. Стихия может быть «Божия». Такое ее понимание вносит один из самых незаметных персонажей произведения – «покойный царь» (Александр I): «Печален, смутен вышел он / И молвил: “С Божией стихией / Царям не совладеть”…» Неслучайно в образе прослеживается сходство с царями из сказок А. С. Пушкина. Его переживания обращены к общей («соборной») участи, отраженной в характеристике высказывания («молвил»). В образе Петра торжествует не обузданная человеком стихия индивидуальной воли. «Властелин судьбы» рождает вопрошание: «Не так ли ты над самой бездной, / На высоте, уздой железной, / Россию поднял на дыбы?» Монумент запечатлел сущность акта – стояние над бездной, но это судьба не столько России, сколько всего человеческого рода, которая обозначилась и вышла наружу в русской истории. Петроград как «творенье» легко превращается в бытие между двух стихий, земноводный «Петрополь»: «И всплыл Петрополь, как тритон, / По пояс в воду погружен».

Монарх и Евгений – полюса стихии обезличивания, бессловесного «тритона». К сотворению кумира, индивидуальной воле Петра, претворенной в грандиозный проект новой русской истории, примыкает «смиренный уголок» Евгения, его мечта о будущей жизни, ничтожная в своем историческом масштабе: «Чего ж мне боле?» Он отказывается от «прозванья», которое, «быть может, и блистало, / И под пером Карамзина / В родных преданьях прозвучало». Герой «не тужит / Ни о почиющей родне, / Ни о забытой старине». Если Петр уничтожает прошлое

[1] *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина … С. 291.

усилием воли, то Евгений – безволием. Кумир и безумец – два края обезличенной стихии. «Всадник Медный» и гонимый им «бедный, бедный мой Евгений», «безумец бедный», как жертва русской истории, имеют обратную сторону. «Строитель чудотворный» стал «горделивым истуканом», а потом «Всадником Медным» не только в сознании обезумевшего от горя героя, когда «прояснились / В нем страшно мысли». Евгений, переставая быть собой, отрекаясь от «прозванья», устанавливает нечеловеческую дистанцию, порождающую ситуацию разрыва с государством. А. С. Пушкин созерцает живую очевидность трагедии гордыни и безумия в опустошенном человеке, растворившем свою драгоценную и неповторимую, но хрупкую сущность в стихии материи. Герой, созерцая, во что превратилась «его Параша, / Его мечта», приходит в горестное недоумение: «Он это видит? Иль вся наша / И жизнь ничто, как сон пустой, / Насмешка неба над землей?» Однако он самостоятельно подчинил судьбу произволу стихии, исказив жизнь в сентиментальном представлении. Именно поэтому одическое, «гимническое» начало поэмы[1] вступает во взаимодействие с ее элегическим слоем. Однако речь идет не об отношении «противоречивых литературных кодов – одического и элегико-романтического»[2], а наоборот, об их слиянии, неразличении и в конечном счете переходе в «свое повествованье», «мой рассказ» с интимно-доверительной интонацией. В одном из вариантов наблюдается процесс постепенного размывания повествовательной структуры баллады, модификации ее сюжетного ядра, когда «зловещее преданье» переходит в «вечерний страшный лишь рассказ». В окончательной редакции «повествованье» – печальный рассказ, природу которого определяет современность («свежо воспоминанье»), приобщающая к нему автора и читателей. В данном качестве повествование как рассказ о событиях становится способом художественной объективизации одической и элегической форм восприятия исторического («Всадник Медный») и индивидуального («бедный Евгений») пластов действительности, которыми определяется отношение к ним внутри поэмы.

Романтическое сплетение фантастического и безумного в рамках фабулы претворяется в восприятие действительности в ее глубинных проявлениях на уровне повествования в петербургской повести «Пиковая дама», где выходящие за границу реальности события примыкают к «спокойному, почти деловому тону рассказа»[3]. В центре про-

[1] *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина … С. 296.

[2] Там же. С. 295.

[3] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 187.

изведения – гротескный образ мира, который порождают вокруг себя движущие людьми «неподвижные идеи». Представление о них автор сформулировал в заключительной части произведения в отношении к главному герою: «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. Тройка, семерка, туз – скоро заслонили в воображении Германа образ мертвой старухи»[1], представив обратную точку зрения на всю повесть. Исторические эпохи (образы Сен-Жермена и Наполеона), молодость и старость (портреты, мертвая старуха и потайная лестница в ее комнате, навевающие Герману мысли о том, как по ней «прокрадывался молодой счастливец, давно уже истлевший в могиле»[2]), красота и безобразие («Графиня не имела ни малейшего притязания на красоту, давно увядшую, но сохранила все привычки своей молодости»[3]), тело и душа («у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля»[4]), расчетливость и безумие просто замещают друг друга в сознании героев. Их внутренней неподвижностью обусловлен центральный мотив произведения – игра.

Индивидуальность, для которой случайное закономерно, превращает бытие в игру. Герман не столько одержим страстью к обогащению, сколько уязвлен непредсказуемостью своего положения. Он хочет управлять жизнью, а не следовать ее течению. Герою нужны «три верные карты» – это его «неподвижная идея»: «расчет, умеренность и трудолюбие»[5], которая, как всякая идея такого рода, легко видоизменяется, превращаясь в «тройку, семерку, туз». Они подчиняют себе сознание, играют с ним, претерпевая разнообразные метаморфозы, в которых проявляется его неподвижность. «Неподвижная идея» как производная от индивидуального бытия создает романтический ореол, который уподобляет Германа Наполеону и Мефистофелю. В таком значении ее изобразит Н. В. Гоголь в повести «Шинель». В романе «Подросток» Ф. М. Достоевского «идея Ротшильда» уже напрямую будет связана с проблемой «ничтожества», внутри которого вызревает мечта о сверхчеловеке. Ф. М. Достоевский, представив ее в качестве «записок» героя, продолжил тенденцию, которой отмечена «Пиковая дама» А. С. Пушкина, где «неподвижная идея» индивидуализма связана со словесной стихией героя. Германн не случайно соблазняет героиню письмами. Если первое

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 509.
[2] Там же. С. 506.
[3] Там же. С. 488.
[4] Там же. С. 503–504.
[5] Там же. С. 494.

было «слово-в-слово взято из немецкого романа»[1], то другие герой писал «вдохновленный страстию». Они выражали «и непреклонность его желаний, и беспорядок необузданного воображения»[2]. Автор не приводит письма, а дает их общее описание. Это пространство пересечения безличных стихий Лизаветы Ивановны и Германа, которое обнаруживается уже портретными характеристиками. Героиня видит офицера: «Он стоял у самого подъезда, закрыв лицо бобровым воротником; черные глаза его сверкали из-под шляпы»[3]. Герман находит в окнах «черноволосую головку» и видит «свежее личико и черные глаза»[4]. Лаконичность, уравновешенность, обстоятельность повествования обусловлена направленностью к глубинной, сущностной подоплеке события. В этом качестве оно словно сокращает, сворачивает то, что является несущественным. Чувства, обуревающие героев, в конечном счете низводятся до литературного штампа, обозначаясь ничего не значащими «черными глазами». Под воздействием повествовательной природы он наделяется не положительным (выразительным), а отрицательным содержанием, нивелируя претензии индивидуальности на исключительность.

В повести развитие фабулы подчиняется движению повествования к предельному упрощению, сокращению словесного пространства, такому уплотнению фактического материала, которое уподобляет его структуре документа, простому перечислению событий и фактов. «Заключение» имеет характер протокола: «Герман сошел с ума… Лизавета Ивановна вышла замуж… Томский произведен в ротмистры…»[5] «Регистрация» судеб героев повести, сведенных к кратким сообщениям об их житейских обстоятельствах, обнаруживает в себе то же несоответствие формы и содержания, которое прослеживается в характеристике Германа. Под внешней рассудительностью, экономностью: «Герман не касался и процентов, жил одним жалованьем, не позволял себе малейшей прихоти» – скрывались «сильные страсти и огненное воображение»[6]. Рациональность поступков героя, отличающая его от друзей-конногвардейцев, – это в том числе профессиональная черта, на которую указывает атрибут одежды. Как офицер-инженер, он носит двууголку, но головной убор уподобляет Германа Наполеону, открывая страшную сущность прагматизма. Вид, который принимает человеческая жизнь в «Заклю-

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 496.
[2] Там же. С. 498.
[3] Там же. С. 493.
[4] Там же. С. 495.
[5] Там же. С. 513.
[6] Там же. С. 494.

чении», подспудно свидетельствует о ее очищении. Мотив игры, движущий героями, растворяется без остатка в словесном минимализме, в своеобразном самоотречении художественной природы в передаче голой информации, низводящей ее до конструкций делового документа. Исключительные обстоятельства, изображенные в произведении, оказываются в итоге только искажением и опошлением жизни.

Наряду с «Пиковой дамой» в конце 1832 – 1833 году А. С. Пушкин разрабатывает блок прозаических замыслов – повесть «Дубровский» и роман «Капитанская дочка»: «Замыслы очень разные, может быть, намеренно разные»[1]. Для повести исходной является документальная подоплека – история о том, как богатый сосед с помощью юридического казуса отобрал имение у мелкого белорусского помещика Островского. Б. В. Томашевский считал, что замысел возник из подлинного документа, по этой причине «полностью включенного в роман». Документальность при разработке сюжета вылилась в острый социально-приключенческий конфликт, осложненный любовной интригой. Произведение не было завершено, причиной стали «мелодраматический характер героя и механичность романтической интриги»[2]. Образ Дубровского, обращенный к исключительным чертам характера героя, не позволял сформировать вокруг него развернутое эпическое повествование, отражающее современную эпоху в ее историческом переживании.

Произведение неслучайно воспринимается в разных жанровых измерениях. Замысел допускает называть его «роман»[3]. После того как автор неожиданно оборвал трехмесячный труд над ним, речь ведется о повести[4]. Следуя своему определению романа: «В наше время под словом “роман” разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании»[5] («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»), А. С. Пушкин хотел изобразить в «Дубровском» историческую эпоху, тогда как природа образа героя тяготела к индивидуальной ограниченности. Именно поэтому тема бунта в его народном проявлении, к которой приходит повесть в последней сцене, не получает развития. Однако она находит воплощение в «Капитанской дочке». В последней главе «Дубровского» Степка-караульщик «запел во все горло» песню «Не шуми, мати зеленая дубровушка…»[6], которую после первых двух строк обрывает Егоровна. Пение не только ме-

[1] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 186.
[2] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 146.
[3] Там же.
[4] *Маймин Е. А.* Пушкин. Жизнь и творчество. С. 188.
[5] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 5. С. 45.
[6] Там же. Т. 4. С. 480.

шает раненому барину, оно выявляет разницу между разбойниками и вожаком, руководствующимся своими интересами. В «Капитанской дочке» эту же «любимую песенку» Пугачева затягивают «тонким голоском». Она приводится полностью и определяется как «бурлацкая». В «Дубровском» автор именует ее «меланхолическая». Гринева песня потрясает «каким-то пиитическим ужасом»[1]. Бунт в «Капитанской дочке» не индивидуальное психологическое состояние, как в «Дубровском», и даже не социальный катаклизм, основанный на сословных противоречиях. Он пролегает в сущностных пластах народного и национального бытия, обнаруживая не только разделение людей, но и то, что их связывает.

Мотив самозванства, сопровождающий образ Пугачева, выдвигает на первый план не «царя», а сочувственное отношение к тому, от чего отрекся герой ради статуса. Отвергнутое человеческое в Пугачеве вызывает сострадание у Гринева: «…мысль о злодее, обрызганном кровию стольких невинных жертв, и о казни, его ожидающей, тревожила меня поневоле: “Емеля, Емеля, – думал я с досадою; – зачем не наткнулся ты на штык или не подвернулся под картечь? Лучше ничего не мог бы ты придумать”»[2]. Мысли о быстрой смерти вождя восстания – милосердие, обращенное к человеческому достоинству того, кто разменял его на пустые ожидания: «Авось и удастся! Гришка Отрепьев ведь поцарствовал же над Москвою»[3]. Этот эпизод предвосхитил внутреннее понимание эпохи Ивана Грозного в поэме М. Ю. Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837), отраженное в милости «православного царя»: «Я топор велю наточить-навострить, / Палача велю одеть-нарядить».

Сохранение человеческого достоинства среди соблазнов, к которым тяготеет индивидуальное начало, – центральный мотив произведения А. С. Пушкина, зафиксированный в эпиграфе ко всему роману: «Береги честь смолоду». Гринев, оказавшись в гуще социального катаклизма, который ставит его в ситуацию выбора, следует «семейному» предназначению. Не исторические свершения, а верность Маше Мироновой – дело его жизни. Пугачев, наоборот, отказывается от своей сущности, считая ее незначительной. Посылая в 1836 году Д. В. Давыдову «Историю пугачевского бунта» («История Пугачева»), А. С. Пушкин в стихотворном послании так охарактеризовал героя: «Вот мой Пугач: при первом взгляде / Он виден: плут, казак прямой; / В передовом твоем отряде / Урядник был бы он лихой».

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 601.
[2] Там же. С. 641.
[3] Там же. С. 627.

В отношении «Истории Пугачева» и «Капитанской дочки» видят «пример взаимодействия образно-художественной и исследовательской мысли». Развитие художественного замысла привело автора к изучению исторического материала, которое, в свою очередь, его обогатило новыми решениями[1]. Историк В. О. Ключевский в речи на открытии в Москве памятника А. С. Пушкину в 1880 году заметил: «“Капитанская дочка” была написана между делом, среди работ над пугачевщиной, но в ней больше истории, чем в “Истории пугачевского бунта”…»[2] Произведение не писалось «между делом». «История Пугачева» помещается внутри развития замысла романа, первый план которого появляется летом 1832 года. Осенью 1833 года в Болдино А. С. Пушкин завершил работу над «Историей Пугачева», которая была напечатана в конце 1834 года. Тогда же начинается новый этап интенсивной работы над романом, завершенный 19 октября 1836 года. Это позволяет видеть в «Истории Пугачева» решающую фазу «в окончательном формировании замысла “Капитанской дочки”»[3]. Итогом взаимодействия стало то, что «семейная» история Гринева возобладала над историей бунта. В последнем автор видит не народное движение, а всенародное бедствие.

Полностью отождествлять нравоучительные сентенции Гринева-мемуариста с точкой зрения писателя некорректно. Однако для А. С. Пушкина важен непосредственно герой, в своем жизненном выборе идущий против мировоззренческих и социальных установок эпохи. Между долгом и любовью он выбирает любовь, но не в значении «страсть», а как самопожертвование ради другого человека. Это чувство, которое индивидуальность превращает в личность, делает больше себя. Идеализация «кроткого царствования императора Александра» определяет не взгляды, а натуру героя. Она накладывает отпечаток на его нравоучения, обращенные к потомкам: «…вспомни, что лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений»[4]. Здесь важна не речь, а то, что она произнесена человеком, который среди царящей повсюду жестокости: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!»[5] – выбрал любовь. У точного и емкого определения русского бунта сохранена отсылка к точке зрения Гринева. Он не оценивает явление, а го-

[1] *Петрунина Н. Н., Фридлендер Г. М.* Над страницами Пушкина. Л., 1974. С. 117.

[2] *Ключевский В. О.* Сочинения : в 9 т. / под ред. В. Л. Янина. М., 1987–1990. Т. 9 : Материалы разных лет. 1990. С. 79.

[3] *Макогоненко Г. П.* Избранные работы … С. 447.

[4] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 586.

[5] Там же. С. 640.

ворит о том, что видел. В этом видении его ужасает произвол, где нет «виноватых и безвинных», гибельность состояния, в которое погружаются люди. В так называемой пропущенной главе отношение к русскому бунту представлено в развернутом виде, предпосланном к будущему поколению, к тем, «которые замышляют у нас невозможные перевороты». Бунт – обратная сторона «нашего народа»[1]. В этом значении он совершенно не похож на европейскую революционность как условие развития индивидуального в человеке, формирующее принципы цивилизации, построенной на идее прогресса.

К бунту в европейской культуре и истории А. С. Пушкин обратится в 1835 году в незавершенной драме «Сцены из рыцарских времен», где крестьяне под предводительством поэта и алхимика, изобретателя пороха, выступают против феодалов-рыцарей. Порох и разрушит замки. План пьесы завершается высказыванием: «Изобретение книгопечатания – своего рода артиллерии»[2]. Здесь бунт – фаза развития. Его смысл в практической выгоде, целесообразности, подменяющей беспощадность. В данном аспекте русский бунт есть выпадение из человечности, которому нет оправдания, имеющегося в европейской культуре. В этом значении русский бунт ближе к истине. Именно поэтому его национальной чертой становится самозванство. Развитие темы бунта в пропущенной главе, ее европейское и русское измерение основывались на декабристском опыте А. С. Пушкина, вряд ли доступном герою романа. Стремясь сохранить целостность и достоверность образа, автор опускает эти размышления в окончательной редакции.

Отношение писателя к герою, который одновременно является и вымышленным автором, мемуаристом, описывающим своим потомкам два года жизни, где сплелись участие в социальном катаклизме и развитие чувства, непосредственно связано с вопросом о жанре произведения. С точки зрения автора, «Капитанская дочка» – исторический роман, где восстание Е. И. Пугачева развивается в рамках вымышленной любовной коллизии[3]. Однако небольшой размер, как и два года жизни героя, описанные в произведении, позволяют видеть в нем повесть. Несмотря на это, за короткое время Гринев претерпевает сложное внутреннее развитие. Подросток, дворянский недоросль (отсылка к образу Митрофана при описании детства героя) превращается в человека, способного принимать решения, делать выбор и нести ответственность за

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. С. 803.
[2] Там же. Т. 3. С. 518.
[3] *Макогоненко Г. П.* Избранные работы … С. 453.

него. Уже с этой точки зрения он описывает спустя несколько десятилетий события, участником которых был. Следует добавить, что автор скрупулезно выписывает образ Гринева-мемуариста, т. е. человека, пережившего Екатерининский век и осмысливающего новую, Александровскую эпоху. Все это говорит о том, что «Капитанская дочка» по уровню охвата истории и внутренней эволюции героя – роман. Данный жанр в художественном сознании А. С. Пушкина находился в стадии становления. Оно проходило в плоскости отношений прошлого и настоящего. Роман наделялся внутренним пониманием истории, представлением о ее суверенности, позволяющей избегать «нелепости романических анахронизмов» («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»). Одновременно ставился вопрос об обратном влиянии романа на историческое мышление, которое испытала «новая школа французских историков» («История русского народа», статья II). Ориентиром для А. С. Пушкина в поисках в этом направлении было творчество В. Скотта. Он изображал исторические события «домашним образом», т. е. приближал их («О романах Вальтера Скотта» (1830)), и избегал «домашних привычек» («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»), не привнося современных представлений в прошлое. Однако увлечение созданным английским писателем типом романа вылилось в рамках создания «Капитанской дочки» в его преодоление[1].

В романах В. Скотта любовная интрига двигала исторические события, в романе же А. С. Пушкина чувство вырастало из истории. Различие заключалось в индивидуальном и личном строениях образов героев. Любовь, как проявление индивидуального начала, служила способом его утверждения в жизненном пространстве. У А. С. Пушкина отношения Гринева и Маши Мироновой – важнейшая сфера внутреннего развития героя, ведущая не к отчуждению, а к приобщению к жизни, в том числе в ее протекании как общественного потрясения. На первый план выдвигается вырастание в человеке личностного начала в качестве главной ценности бытия. Именно поэтому «Капитанская дочка» стала предметом заочной полемики западнической и почвеннической мысли. П. А. Вяземский в статье «Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина» выделял в произведении именно изображение пугачевского бунта.

«Капитанская дочка» неслучайно именуется повестью[2]. Судьба героев – эпизод, представляющий эпоху в живых подробностях, сгруппированных вокруг Е. И. Пугачева. А. Григорьев в статье 1859 года «Взгляд

[1] *Макогоненко Г. П.* Избранные работы … С. 457–458.
[2] Там же. С. 455.

на русскую литературу со смерти Пушкина» видит в «Капитанской дочке» «семейную хронику Гриневых», к которой возводит группу произведений, названную «семейные хроники»[1]. Это жанровое определение заостряет внимание на истории семьи Гриневых. Исторические события оказываются средством, с помощью которого обнаруживается духовно-нравственное содержание произведения. Исторический материал не подчиняет себе семейную тему, а придает ей новое качество, масштабность. В данном аспекте роман А. С. Пушкина восходит к «летописному взгляду» древнерусской словесности, где явление и событие воспринимаются в своем отношении к ситуации выбора человеком добра или зла.

Освоение допетровской (древнерусской) культуры в творческом сознании А. С. Пушкина протекало не прямо, а опосредованно. Первоначально оно шло через общую для романтизма установку на национальную самобытность, выступавшую в виде общеславянской древности. Становление поэта проходило в карамзинистской среде, поэтому он отрицательно относился к славянофильским идеям А. С. Шишкова и «Беседы любителей русского слова» в области языка. Однако сближение с декабристской идеологией, в русле которой развивалось гражданственное направление в русской поэзии, отличавшейся культом национальной самобытности, приводит к увлечению славянской темой. В поэзии декабристов слово «славянин» носило ярко выраженную гражданскую и даже тираноборческую направленность. В Молдавии поэт сочувственно наблюдал в южнославянской эмигрантской среде за деятелями национально-освободительной борьбы Болгарии (Кирджали) и Сербии (Карагеоргий, Вучич, Ненадович, Живкович, братья Македонские), интересовался фольклорными источниками. Однако в южной ссылке этот материал получил романтическую окрашенность в рамках одного из вариантов образа благородного разбойника.

Приезд в начале 1820-х годов в Россию вождя сербского Возрождения Вука Караджича делает предметом внимания его сборники сербских песен. По настоянию А. А. Дельвига А. Х. Востоков перевел некоторые песни, опубликованные в трех выпусках «Северных цветов» за 1825–1827 годы. В переводе он заменил сербский десятисложный стих народной песенной ритмикой (русский размер), где ритм основывается не на стопах, а на одинаковом числе (три) ударений в каждом стихе. Опыт А. Х. Востокова был востребован А. С. Пушкиным при создании цикла «Песни западных славян» (1834). Выбор размера, который поэт

[1] *Григорьев А. А.* Сочинения … С. 67.

использовал в конце 1820-х годов для переложения русских народных песен, включался в общую тенденцию цикла – «приблизиться к русской народной поэзии»[1]. Причем это касается как выдаваемых за фольклорный подлинник текстов из «Гюзлы» Проспера Мериме (1–9, 13, 16), так и песен, взятых из сборника Вука Караджича (10 и 14), а также полностью принадлежащей А. С. Пушкину «Песни о Георгии Черном» и стихотворений, происхождение которых неясно: «Воевода Милош» и «Яныш Королевич». Предположение, что поэт «стремится не перевести как можно точнее на русский язык произведения сербского фольклора, а создать на их основе произведения, которые бы русским читателем узнавались, идентифицировались как фольклорные»[2], наводит на мысль о литературной мистификации. За передачей сербского эпоса с помощью способов и средств русской народной поэзии стояла идея общеславянского единства и, в частности, «единства славянского фольклора»[3]. Фольклор как свидетель прошлого народа нес в себе черты эпохи, у которой был свой «образ мыслей и чувствований»[4] («О народности в литературе» (1826)). Это то, что поэт хотел отразить в цикле.

Общеславянские черты на уровне мировоззрения прослеживаются в композиции «Песен западных славян». Открывающее цикл произведение («Видение короля») и финальное («Конь») пронизаны предчувствием грядущей катастрофы[5], в котором выражены сущностные мотивы сербского эпоса, связанные с трагедией на Косовом поле и осмыслением ее причин. Восприняв интерпретируемый материал в его глубинных смыслах, А. С. Пушкин предвосхитил отношение к интересовавшему его в последний год жизни «Слову о полку Игореве», которое бытовало в древнерусской письменности, но стало известно только после открытия «Задонщины» (публикация 1852 года). «Слово о полку Игореве» предзнаменовало татаро-монгольское иго. Памятник XII века вскрыл его причины – междоусобие, братоубийство, предательство как проявление индивидуалистических устремлений. Конфликт личного и индивидуального определил собой художественную природу памятника («столько поэзии, сколь находится в плане ее, в описании битвы и бегства») и выбор материала, что служило подтверждением его под-

[1] *Муравьева О. С.* Из наблюдений над «Песнями западных славян» // Пушкин: исследования и материалы : в 19 т. / Акад. наук СССР. М. ; Л. ; СПб., 1956–2004. Т. XI. Л., 1983. С. 152.

[2] Там же. С. 153.

[3] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая … С. 279.

[4] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 17.

[5] *Муравьева О. С.* Из наблюдений над «Песнями западных славян» … С. 156.

линности: «Кому пришло бы в голову взять в предмет песни темный поход неизвестного князя?»[1] А. С. Пушкин воссоздает сознание исторического эпоса, как в своих сказках (1830–1834), как «“модель” сказочного мира»[2], видя в них не литературность, а сущность современных событий. В «Песне о Георгии Черном» народная образность воздействует на романтические представления автора о Карагеоргии, сложившиеся в Кишиневе. Устойчивый фольклорный мотив вражды отца и сына выступает в виде конкретного факта из биографии политического деятеля – убийство отца (отчима). В «Песне о Георгии Черном» создается «ситуация, для фольклора немыслимая»[3] – сын сознательно убивает отца. Патриархальный мотив незнания отца и сына о своем родстве преобразуется в духовный конфликт разделения «домашних», к которому ведет религиозное и, соответственно, национальное отступничество и предательство. Он исторически обусловлен противостоянием на южнославянской почве православия и мусульманства как на восточнославянской – православия и католичества. В эпопее Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» этот конфликт перерастет в убийство героем сына, ставшего чужим ему и братьям в столкновении индивидуального и личного, очерчивающем историческое пространство эпохи.

Историческое и народное из пространства романтической культуры переходят в сферу внутреннего и духовного. Мотив «домашних», которые оказываются чужими, представлен в стихотворении «Странник» (1835) воплощением привычной картины мира, обреченной и обрекающей на гибель. Категорическим императивам бегства и спасения, получающим полное развитие в религиозном сознании как общее задание человеческой жизни – прийти к Богу, поэт придает вид иносказания. Он как бы скрывает личное отношение за литературным источником – книгой англиканского проповедника XVII века, откуда взят сюжет для стихотворения. Спасение – реакция на внешнюю ситуацию. Такой характер ей придает отношение позиций автора и лирического героя, совершившегося и совершающегося, исповеди от первого лица и ее описания, придающего максимальную степень объективности через устранение из ситуации. В «Страннике» пограничные образы, в которых воспринимается жизнь: «Я осужден на смерть и позван в суд загробный», сюжетно организованы и вынесены в этом значении за рамки сознания автора. В элегии «…Вновь я посетил…» (1835) лирическая ситуация переживания бытия на стыке воспоминания, настоящего

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 140.

[2] *Муравьева О. С.* Из наблюдений над «Песнями западных славян» … С. 160.

[3] Там же. С. 161.

и грядущего оживляется конкретным образом Михайловского. Осенью 1835 года поэт посещает его последний раз в жизни, о чем не подозревает. Описываемый пейзаж – точка отсчета 10 прошедших лет, уходящих в будущее. Юридический атрибут – «три сосны» «на границе / Владений дедовских» – подспудно выделяется в смысловой и композиционный центр стихотворения. Он располагается между индивидуальным, отдельным, замкнутым и личным, открытым, соборным. Лирический герой видит себя в прошлом, всегда погруженном в себя, в «иные берега, иные волны», и в настоящем, где он внук своего деда и одновременно – дед будущего внука, который «обо мне вспомянет». Пограничность образов – внутренняя динамика автора, находящего в них не то, что разделяет, а то, что связывает. «Зеленая семья» сменяет романтические воспоминания, которыми пронизаны события десятилетней давности. Ее «могучий поздний возраст» увидит «не я», которое становится новым качеством переживания себя, возникающим вне привычных мировоззренческих представлений.

Выходом за границу ожидаемого, известного, понятного пронизано стихотворение «Пир Петра Великого» (1835). Бóльшую часть произведения занимает перечисление возможных причин праздника, которое завершает отрицание «Нет!» и следующее за ним объяснение происходящего: «Он с поданным мирится: / Виноватому вину / Отпуская, веселится…» Образ пира в данном контексте – торжество благодати над законом, когда человек перерастает свою индивидуальную проекцию и становится личностью. Мотив выхода за границу индивидуального бытия, пересмотра сущностных сторон жизни, развивающий намеченные в «Страннике» темы бегства и духовной болезни, внутренней слепоты человека, находит продолжение в элегии «Когда за городом, задумчив, я брожу…» (1836). Иносказание о побеге за городскую ограду на этот раз наделяется лирической определенностью в своей прямой соотнесенности с личностью автора. Узнаваемая в элегической образности тема размышления о жизни и смерти сразу ставится в критическую, пограничную ситуацию «за городом». Она реализуется в образах двух кладбищ: «публичное кладбище» и «кладбище родовое». Первое – продолжение «города», второе – выход из его мертвых связей и отношений, в котором предвосхищается мотив нерукотворного памятника, разработанный в «Памятнике» (1836). Его воплощают «селянин с молитвой и со вздохом» и обновленная обращением к Богу природа: «Стоит широко дуб над важными гробами, / Колеблясь и шумя…» Молитвенного взора «селянина» лишен восходящий к образу «старый дуб» в творчестве М. Ю. Лермонтова.

Летом 1836 года создаются стихотворения, получившие название каменноостровского цикла по месту написания (последнее лето жизни А. С. Пушкин провел на даче на Каменном острове) и содержанию-времени – соотнесенности частей цикла с днями Страстной седмицы (Великая среда, Великий четверг, Великая пятница)[1], по завершении которой на Пасху скончалась мать поэта. В автографе стихи помечены римскими цифрами: II – «Отцы пустынники и жены непорочны…», III – «Как с древа сорвался предатель ученик…» («Подражание итальянскому»), IV – «Мирская власть», VI – «(Из Пиндемонти)». К стихам гипотетического цикла примыкают «Памятник», «Когда за городом, задумчив, я брожу…», четверостишие «Напрасно я бегу к Сионским высотам…». Безусловно одно: эти лирические произведения отразили глубокое качественное изменение духовной архитектоники А. С. Пушкина. Каждое отмечено благодатной свободой в размышлениях поэта о жизни и, главное, смерти. Смерть включается в цикл существования не условно, а реально. Происходит перестройка жизненного опыта. Масштабность личности поэта в границах освоенного им культурного и творческого пространства сталкивается с абсолютно новыми для него состояниями, где человек действительно свободен в Боге. Именно эта свобода позволяет увидеть себя в истинном свете, настолько ощутить тяжесть греха, лежащего в человеческой природе, насколько возможно, чтобы пережить всю очевидность необходимости спасения и Спасителя. «Голодный лев» («Напрасно я бегу к Сионским высотам…») – это тот же человек, который предстает в затравленном олене. Если в стихотворении «Странник» нужно просто порвать с «домашними», пересечь «городовое поле» в поисках убежища, то в живом переживании веры ничего внешнего больше нет, человек все делает сам. Спасти себя от такого, какой есть, он не может. «Молитва» («Отцы пустынники и жены непорочны…») – первые шаги на пути к Богу, которые ознаменованы творческим ограничением, дисциплиной. Поэт и человек становятся одним целым, творя молитву, которую «священник повторяет». Лирический герой попадает в «готовое», «известное» церковное пространство, чтобы выйти из состояния духовной «неготовости», в котором пребывал, подчиняя индивидуальному личное. Природа стихотворения отражает данную ситуацию. Произведение, зарождаясь внутри и вырастая из молитвы преподобного Ефрема Сирина, находит свои смыслы в постоянном возвращении, погружении

[1] *Старк В. П.* Стихотворение «Отцы пустынники и жены непорочны…» и цикл Пушкина 1836 г. // Пушкин: исследования и материалы … Т. X. Л., 1982. С. 193–204.

в нее, открывая в этом акте себя в неисчерпаемости содержания конкретного молитвенного опыта.

Для понимания стихотворения важен первоисточник – церковнославянская языковая стихия, несущая в себе сакральную сущность церковного пространства. В бумагах А. С. Пушкина сохранились следы работы над переводом «Слова о полку Игореве», которая приводит к очищенному от поздних наслоений слову как проявлению глубинных смыслов и художественности. Данным отношением к нему подтверждается подлинность памятника: «Кто с таким искусством мог затмить некоторые места из своей песни словами, открытыми впоследствии в старых летописях или в других славянских наречиях, где еще сохранились они во всей свежести употребления?»[1] Толкуя речь Буй-Тур Всеволода перед началом похода, поэт переводит «готовы» как «известны»: «…готовы – значит здесь известны, значение сие сохранилось в иллирийском славянском наречии», что позволяет реконструировать предметный и смысловой уровни пространства, где происходят события: «Ниже мы увидим, что половцы бегут неготовыми (неизвестными) дорогами»[2]. «Перевод» молитвы преподобного Ефрема Сирина на язык чувств и переживаний лирического героя – это не плод творческих индивидуальных усилий, а открытие себя как личности с помощью молитвенного обращения.

«Каноничность» мышления, подчинение творческого акта церковному правилу отразились в размышлениях А. С. Пушкина над событиями современной литературной жизни. В неоконченной статье для первого номера журнала «Современник» на 1837 год, связанной с полемикой в европейской печати вокруг перевода поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай» Р. Шатобрианом, он ставит вопрос об «исправительных переводах», делающих первоисточник зависимым от вкусов переводчика и культурного окружения. Характеризуя перевод Р. Шатобриана, А. С. Пушкин писал: «Ныне (пример неслыханный!) первый из французских писателей переводит Мильтона слово в слово и объявляет, что подстрочный перевод был бы верхом его искусства…» Этот подход он называет «таковое смирение»[3]. Разнородность художественных явлений (стихотворение и перевод) лишь подчеркивает общую тенденцию. Смирение подспудно становится творческой установкой. В данном аспекте «Отцы пустынники и жены непорочны…» в качестве открывающего цикл произведения предлагает духовное строение, архитектонику человеческой

[1] Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. С. 140–141.

[2] Там же. С 146.

[3] Там же. Т. 5. С. 261.

личности, которая являет себя в свободном молитвенном движении. Напротив его оказывается стихотворение «(Из Пиндемонти)», закрывающее цикл и посвященное благодатной силе свободы. Однако представление о ней возникает из противопоставления лирического героя конкретным внешним жизненным ситуациям. Освобождение от них формирует предельно широкое понимание себя, которое стремится к безграничности: «Зависеть от царя, зависеть от народа – / Не все ли нам равно?..» В качестве такого знания оно занимает позицию в цикле напротив «Молитвы». Римский, античный идеал свободы, возникающий из оппозиции индивида и власти, выражает отношение к поэзии и искусству, особому положению поэта, которое занимало центральное место в творчестве А. С. Пушкина. Данный комплекс взглядов манифестируется, утверждается: «Вот счастье, вот права…» – и при этом замыкается многоточием, акцентированным молчанием, наделяясь апофатическим значением. Оно подготавливает качественное переосмысление в «Памятнике» горацианского, римского начала, окончательно переходящего в форму, наполняемую совершенно иным содержанием. Его сущность становится понятна в рамках поступательного смещения от «Молитвы» как вершины цикла к его подножию – «(Из Пиндемонти)». Между ними помещаются «Мирская власть» и «(Подражание итальянскому)». Покаянное, трезвенное, строго православное мироощущение сменяется максимально широким пониманием христианства. Конфессиональные различия утрачивают свое значение на уровне его эмоционального переживания. В итоге религиозное состояние растворяется в светском мировоззрении в стихотворении, завершающем цикл.

В «Мирской власти» протестантский элемент выводит на первый план социальные отношения: «И, чтоб не потеснить гуляющих господ, / Пускать не велено сюда простой народ», заслоняющие собой духовное значение события. «(Подражание итальянскому)» представляет католическую традицию восприятия событий Великого четверга, где главными оказываются тема предательства и образ Иуды. В стихотворении автор сознательно или неосознанно обнаруживает прямую противоположность православного и католического типов мышлений. Если на христианском Востоке евангельские события дополняются апокрифическими сюжетами о схождении Спасителя в Ад и освобождении праведников, то западное христианство сконцентрировано на возмездии, злоключениях в геенне предателя. Важным элементом становится сознательное отстранение А. С. Пушкина от авторства, но в рамках духовной ситуации поэт указывает этим не на свою нейтральность, а на ответственность. Он не сочиняет, но выбирает, и выбор многозначительнее. Поэт

не скрывает соблазнительной смысловой привлекательности сюжета произведения «(Подражание итальянскому)». Молитвенная строгость, рождая момент благодатной свободы, приходит к естественному для человека выпадению из состояния духовного напряжения, ознаменованному широтой понимания и эмоциональными переживаниями. Однако благодатная сила сохраняется в лирическом герое как обратный взгляд. «Отцы пустынники и жены непорочны…» в данном аспекте выступают в рамках цикла точкой отсчета и одновременно непреходящей духовной перспективой, что заложено в принципе религиозного искусства, который заявляет о себе в произведении.

Прямая перспектива приводит цикл к «(Из Пиндемонти)» – своего рода горацианской мистификации А. С. Пушкина. Обратная перспектива уходит к «Памятнику». В его финальной строфе отражаются идеи последнего стихотворения цикла «(Из Пиндемонти)», но при общем сходстве они выступают как антиномии: «Никому / Отчета не давать, себе лишь самому / Служить и угождать…» – в стихотворении «Памятник»: «Веленью Божию, о муза, будь послушна». Если в оде Горация речь идет об увековечивании праха, а в «(Из Пиндемонти)» именно прах, «ветхая» природа человека заявляет о себе «дивясь» и «трепеща» и в этом качестве стремится к бесконечной свободе, то в «Памятнике» творчество – отрясенный прах, освобождение человека от своей «ветхости», ее преображение – «душа в заветной лире». В поэтическом завещании А. С. Пушкина за известным обликом русского мира, где в центре помещается «александрийский столп», открывается его внутренняя сокровенная архитектоника, которую образует «памятник нерукотворный». «Александрийский столп» не только символ земной империи, но и состояние, которое поэт осознает в себе, воплотив его в стихотворении «Мирская власть». «Главою непокорной» относится именно к этому естественному строю человеческого существа, где душа есть всего лишь аллегория, а не реальность. В «заветной лире» открывается ее действительность, а с лирой, в свою очередь, связываются «чувства добрые». Если «Мирская власть» вырастает из противостояния и протеста, то в «Памятнике» они преобразуются в смирение, но не в смысле непротивление, а в смысле претворение зла в добро. Это становится задачей творчества, к которой пришел А. С. Пушкин.

Тема 7

ТВОРЧЕСТВО М. Ю. ЛЕРМОНТОВА И РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА: МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

Творчество М. Ю. Лермонтова в историко-культурной перспективе, его место в русской и мировой литературе обусловлено тремя проблемами. Две из них безусловны: значимость художественного наследия и незавершенность творческого развития. Вопрос о переходности культурно-исторической эпохи, проецирующийся на художественные и мировоззренческие особенности творчества М. Ю. Лермонтова, – одна из проблем, которые обозначены в сознании автора как человека, живущего в ситуации, отличной от предшествующей. Переходность – естественное свойство времени. В данном аспекте речь прежде всего идет о «переходе от романтизма к реализму» как о смене творческих ориентиров на уровне художественного мировоззрения (методологии) и соответствующих ему литературного направления и стиля. В русле романтизма или реализма рассматривать наследие М. Ю. Лермонтова – самая дискуссионная проблема литературоведения. У нее три решения: принадлежность романтизму, реализму, переходность. Последнее решение может выглядеть как взаимодействие и сосуществование[1].

На начальных этапах изучения наследия М. Ю. Лермонтова его творчество делилось на три периода: «школьный (1828–1832 годы) и зрелый (1835–1841 годы)», между которыми стоял «период “юнкерских” стихов»[2]. Издание и изучение произведений, относившихся к творчеству до 1836 года, оспаривалось некоторыми современниками с точки зрения понятия «литературное завещание» (О. И. Сенковский). Речь шла о сборнике «Стихотворения» 1840 года, куда вошли 28 произведений (лирика, поэмы «Песня про Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» и «Мцыри»). При жизни автора вышел роман «Герой нашего времени» (первое издание – 1840 год, второе – 1841 год). Однако с середины 1840-х годов наследие М. Ю. Лермонтова публикуется и изучается во всем объеме по мере нахождения материалов.

---

[1] *Гуревич А. М., Коровин В. И.* Романтизм и реализм // Лермонтовская энциклопедия / редкол.: В. А. Мануйлов (гл. ред.) [и др.]. М., 1981. С. 476.

[2] *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 22.

Ранний («школьный») период творчества – самый интенсивный и масштабный по объему в наследии поэта. На 1830–1831 годы приходится пик творческих исканий, что отразилось в написании почти 200 стихотворений, 10 поэм, 3 драм[1]. С 1828 по 1831 год сформировался основной блок тем и мотивов в творчестве М. Ю. Лермонтова: несчастная любовь, отверженность, одиночество, избранничество, отрицание, время и вечность, странничество, пророчество, Родина, Россия и Европа, Кавказ, поэт и поэзия. Они могут взаимно притягиваться, варьироваться, проницать и перетекать друг в друга, переходить от конкретного к общему, как выступать в философско-символическом значении, так и выполнять структурно-содержательную функцию. От этих тем и мотивов автор не отклоняется на протяжении всего творчества. Их круг позволяет относить М. Ю. Лермонтова к романтизму, однако степень художественного обобщения жизненных явлений в произведениях позднего периода и особенно в романе «Герой нашего времени» свидетельствует о выходе за его рамки.

Наследие М. Ю. Лермонтова ставит вопрос не о романтизме и реализме, а об индивидуальном или личностном строении образов героев. Индивидуальная точка зрения на мир и человека как константа современной поэту литературы доминирует на ранней стадии творческого развития и находит отражение в установке на прямой автобиографизм. Лирика 1828–1831 годов, драмы «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек» несут на себе отпечаток семейного предания (смерть матери, вражда бабушки с отцом), раннего опыта несчастной любви (отношения с Н. Ф. Ивановой). «Роковые» факты биографии, определяющие лирического героя, спроецированы на конфликт Земли и Неба в судьбе и душе поэта, стремящегося переосмыслить жизненный опыт. Биографическое как конкретное и индивидуальное в рамках тождественного сознанию автора литературного, т. е. романтического, приходило к обобщению, укрупнению и исключительности. Эмпирический материал преобразовывался в широту жизненных наблюдений и их философского осмысления. Подспудно формы исключительности (одиночество, избранничество, странничество, свободолюбие, разочарование, неприятие существующих общественных отношений, несчастная любовь), имеющие общий знаменатель – отрицание, принимают вид двойного отрицания, изменяющего их качество. Утверждаясь в индивидуальной

[1] *Эйхенбаум Б. М.* Михаил Юрьевич Лермонтов. Очерк жизни и творчества // Собрание сочинений : в 4 т. / М. Ю. Лермонтов ; редкол.: И. Л. Андроников, В. Э. Вацуро, И. С. Чистова. М., 1983–1984. Т. 4 : Проза. Письма. 1984. С. 764.

точке зрения, о чем свидетельствует четко очерченный уже на ранней фазе творческого развития круг излюбленных тем и мотивов, М. Ю. Лермонтов расщепляет индивидуальное начало на антиномию добра и зла (ненависть и любовь, свобода и теснота, страдания и радость, Родина и чужбина). Герои первоначально раздираются противоречиями, а потом ставятся в ситуацию выбора, сперва скрытого, неосознанного, затем откровенного. По сути, это диапазон выбора, его пространство. Так, почти полное отождествление себя с Байроном: «У нас одна душа, одни и те же муки…» («К***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья») (1830)) – переходит в знаменитую формулу: «Нет, я не Байрон, я другой, / Еще неведомый избранник» (1832), но в том же значении избранничества. Однако за ним стоит отрицание индивидуалистического и в конечном счете сверхчеловеческого опыта, который противопоставляется человеческому существу в утверждении, что «пышный свет / Не для людей был сотворен» («Отрывок» (1830)). К этому выводу автора приводит крайнее, критическое определение индивидуальной природы, сравнимой с абсолютной непроницаемостью неорганической материи: «Живу, как камень меж камней», «Ужель при сшибке камней звук / Проникнет в середину их?» Поэт возвращается в исходное состояние праха: «Наш прах лишь землю умягчит / Другим чистейшим существам».

Грядущие «дни детей» открывают в настоящем «приличья цепи». Из образа возникнет сквозной мотив в творчестве М. Ю. Лермонтова – лицемерие, где индивидуальность – искажение сущности человека. Она расщепляется, обнаруживая себя в количественном и неображенном значении, когда высказывание от первого лица единственного числа («я») переходит во множественное число («мы»): «…а мы / Увидим этот рай земли, / Окованы над бездной тьмы». Индивидуальное как несвободное и стихийное («окованы») первоначально выливается в проблему творчества. Поэт резко преобразует ситуацию невыразимости, где вопрос о языке – следствие непроницаемости лирического героя. На первый взгляд отношение знака «холодной буквой» и смысла «боренье дум» («1831-го июня 11 дня») восходит именно к проблеме выражения: «…пыл страстей / Возвышенных я чувствую, но слов / Не нахожу…» Однако затем на первый план выходит вопрос о воплощении как изменения архитектоники лирического героя: «Пожертвовать собой…» – упирающемся в свою непроницаемость для другого сознания: «…чтоб как-нибудь / Хоть тень их перелить в другую грудь». Параллельно поэт созерцает, находит и особо отмечает природные состояния, противоположные тому, в котором он пребывает: «Идут на запад облака другие / И, проводивши день, теснятся в ряд, / Друг через друга светлые

глядят / Так весело, так пышно и беспечно, / Как будто жить и нравиться им вечно!..» («Измаил-бек» (1832)). Связке «светлые – весело» в лирике предшествует ситуация отмирания непрозрачной части человеческого существа, изменяющая его архитектонику: «…смех / Полмертвого воспламенит! / Придет веселость, звук чужой / Поныне в словаре моем» («Отрывок»). В настоящем «смеяться просто», «веселиться от души» – предмет зависти, за которой стоит констатация: «Мой смех тяжел мне, как свинец, / Он плод сердечной пустоты…» («Ночь» («Один я в тишине ночной…») (1830)).

В раннем творчестве для ситуации невыразимости поэт использует устойчивую формулу «Ни ангельский, ни демонский язык», где перед двойным отрицанием стоит отрицательная модальность «не мог». В эпических описаниях она традиционно обращена на диапазон переживания: «Не мог бы описать подобный миг / Ни ангельский, ни демонский язык!» («Измаил-бек»). В лирике у нее другое значение. Здесь формула и ситуация невыразимости непосредственно связаны со строением внутреннего мира героя, определяющегося ответственностью и свободой выбора. В результате тройное отрицание относится к индивидуальной природе, «состоянию»: «Находишь корень мук в себе самом, / И небо обвинять нельзя ни в чем» («1831-го июня 11 дня»). «Ни ангельский, ни демонский язык» тождественны только сущности человека: «В одном все чисто, а в другом все зло. / Лишь в человеке встретиться могло / Священное с порочным…» Подспудно в индивидуальном начале намечается тяготение к упрощению человека в стремлении перенаправить внутреннее отрицание на среду, «мир людей». Это прослеживается в сквозных образах творчества М. Ю. Лермонтова. Один из них – образ сухого листа. В ранней лирике он используется в сравнении, замыкающем стихотворения, построенные вокруг мотива одиночества, обусловленном средой («Портреты» (1829), «К ***» («Дай руку мне…») (1831)). Однако намечается особенность, значимая для позднего творчества поэта. Если в «Портретах» предмет обобщения именно лист, то в «Дай руку мне…» появляется куст, внимание с которого немотивированно переключается на лист. В поэме «Последний сын вольности» (1830–1831) листья – «правдоподобные мечты», человек – дерево. Как развернутое сравнение, они характеризуют состояние героини и непосредственного отношения к образу оторванного листа не имеют, но знаменательны тем, что подтверждают наметившееся колебание между частью и целым в нем. В стихотворении «Листок» (1841) оно разрешается. Ключевой является экспозиция лирического события: «Дубовый листок оторвался от ветки родимой». Внимание сконцентрировано на процессе «оторвался», поме-

щенном между эпитетами «дубовый» и «родимой» с очевидной градацией связи. Параллелизм автора и листка как носителя определенного настроения, эмоционального и смыслового центра, претворяется в рассказ о нем, состоящий из развития действия и диалога. Одномоментная природа сравнения, отражающая замкнутость на себе индивидуального сознания, разворачивается в пространстве и времени, внутри которых формируется иная точка зрения – «младая чинара». Протяженность, плавность перехода от странствия к чинаре («докатился») продолжается цепочкой действий («прижался», «молит»), которые находят неожиданное разрешение в «отвечает». Ритмика стиха (пятистопный амфибрахий с женскими парными рифмами) тормозит, замедляет действие и одновременно ведет его к неожиданному смысловому ускорению. Возникает ситуация узнавания внутренней реальности, сформированной лирической ситуацией, во внешних обстоятельствах, которые определяются притчевой природой ответов чинары: «На что мне тебя? – отвечает младая чинара»; «Иди себе дальше; о странник! тебя я не знаю!» – восходящих к евангельскому тексту: …*идите от Меня, проклятые в огонь вечный*… (Евангелие от Матфея, 25:41). В результате лирический герой не определяет себя с помощью мотива странничества и бегства, а замыкается в нем, находя не исход, а безысходность. Концепт отрицания, заложенный в этом мотиве через развернутую предметность и детальность странничества, оказывается обращенным не вовне, а на себя как единственную ценность, которой обладает индивидуальность. В данном аспекте она окончательно утверждается в объективном статусе предмета наблюдения и изображения.

Индивидуальное как носитель отрицания в его мировоззренческих и психологических вариантах (одиночество, избранничество, стесненность, бегство, отверженность, отпадение) уже на начальной стадии творчества обращено на себя, выступая в качестве отрицания отрицания. В «Молитве» («Не обвиняй меня, всесильный» (1829)) переживание связи с Богом – утрата ее. Автор создает ситуацию предельной внутренней ограниченности. Вокруг повтора слова строятся противоположные заключения: «мир земной мне тесен» – «тесный путь спасенья». Первое отождествляет сущность человека с силой выразительности, второе освобождает «от страшной жажды песнопенья». Тавтология, погружая в ситуацию абсолютной замкнутости – исход из нее, предваряет один из повторяющихся в поэзии М. Ю. Лермонтова образов «адская слеза» («Отрывок» («Три ночи я провел без сна – в тоске…») (1831)). В примыкающей к нему антиномии «пространства без начала и конца» ограниченное становится безграничным в предельном сужении смысла, к которо-

му приходит лирический герой: «И утонул деятельным умом / В единой мысли…» Ситуация обрамляется потерей конкретных жизненных ориентиров, данности бытия: «Но, потеряв отчизну и свободу…» (мотив вырастает из непосредственного переживания: «мы дети севера», «и душно кажется на родине…» («Монолог» (1829))) – их растворения в сравнениях: «как надежда», «как вольность». В итоге индивидуальная природа человека находит себя между землей и небом или в чистом отрицании: ни земля, ни небо. Лирический герой попадает в ситуацию, когда «и звуков небес заменить не могли / Ей грустные песни земли» («Ангел» (1831)). В творчестве М. Ю. Лермонтова лирическая позиция между землей и небом может принимать вид перевернутого воплощения, замкнутого в единичной предметности мифологической конструкции: «Ужасна ты, гора Шайтан, / Пустыни старый великан, / Тебя злой дух, гласит преданье, / Построил дерзостной рукой, / Чтоб хоть на миг свое изгнанье / Забыть меж небом и землей» («Измаил-бек»). Выразительная способность индивидуального начала – негативное отражение принципа воплощения в виде, в каком он представлен в древнерусской письменности апофатической формулой выбора веры: «…и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали – на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом, – знаем только, что пребывает там Бог с людьми…»[1]

Утрата Бога для поэта – ядро индивидуальности с характерными чертами эстетического феномена, основные свойства которого обращены в сферу выражения. На этом уровне «единичный» автобиографический слой в структуре лирического героя преобразуется в личностное переживание, где пространство понимания, «общего», определяет не материальная природа строения индивида, а духовная архитектоника, которая выступает как «типическое». Личность в творческом сознании М. Ю. Лермонтова – апофатический образ, обнаруживающий себя в многоуровневой системе отрицаний, из которых складывается представление об индивидуальном начале. Борьба с ним, освобождение от него – центральный, сквозной и разветвленный мотив в творчестве поэта. Отрицание индивидуального существования как творческий принцип: «Но угаси сей чудный пламень, / Всесожигающий костер…» – принимает вид, обратный созданию человека из праха, – его превращение в прах: «Преобрати мне сердце в камень» («Молитва» («Не обвиняй меня, всесильный…»)). Исключительный герой у М. Ю. Лермонтова часто в своем романтическом значении выступает на уровне словесных

[1] Повести Древней Руси XI–XII века. С. 162.

формул, затрагивая не сущность, а стиль мышления и его речевое выражение – «возникающий в сознании автора и читателя художественный образ»[1]. Он укрупняет переживания, обстоятельства жизни, чтобы подвергнуть анализу. Отдельное на уровне автобиографии при художественном осмыслении оказывается звеном в цепи разнородных и связанных между собой явлений. Семейная трагедия определила скрытые мотивы поведения персонажей, бьющихся о незыблемый строй бытия. Одним из побуждений становится ситуация оборванного родства. Ее эволюция представлена выражением мотива в поэмах «Боярин Орша» (1835–1836): «Никто не смел мне здесь сказать / Священных слов: “отец” и “мать”» – и «Мцыри» (1839): «Я никому не мог сказать / Священных слов “отец” и “мать”». Происходит смена источника высказывания: вместо отрицательного появляется личное местоимение.

Первый опыт использования мотива отрыва от семьи, рода, родины дан в поэме «Исповедь» (1831). Неоднократно в разных вариациях он преломлен в лирике, начиная с непосредственного отклика на утрату отца: «Ужасная судьба отца и сына / Жить розно и в разлуке умереть» (1831). Им отмечен характер Измаила («Измаил-бек»), которого «баюкал бури вой мятежный»; «Он вырос меж землей и небесами». Ситуация наделяется романтической исключительностью в образе «детей рока»: «И детям рока места в мире нет». «Чувства – им страданье» – их характерная черта («Измаил-бек»), вокруг которой нагнетается словесно-образная экспрессивность. Человеческое (сердце как носитель переживаний) в человеке заключается в формулу «все адские мученья», которыми способен управлять только «мощный ум, крепясь и каменея», сравнимый в этом качестве с титаном: «Их превращает в пытку Прометея». Судьба «детей рока» уподобляется алмазу, брошенному в море царем: «Но гордый камень в свой урочный час / Ему обратно отдан был волнами!» («Измаил-бек»). Окаменение – обратная сторона силы чувства, у которой нет происхождения, источника. Оборванность земных семейных связей и привязанностей, мотив отца, определяющий индивидуальное существование М. Ю. Лермонтова, в его героях по масштабу переживания преобразуются в мотив утраты связи с Творцом, Богом. Последняя стадия отчуждения индивидуального начала в «детях рока», его непереносимость и отрицание себя – стремление стать стихией. Вначале это только словесные образы. Обратное превращение Измаила в прах:

[1] *Соколов А.* Художественный образ в лирике Лермонтова // Творчество М. Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения. 1814–1964 : сб. ст. / редкол.: У. Р. Фохт (отв. ред.) [и др.]. М., 1964. С. 175.

«Лежал он на земле сырой, / Как та земля, и мрачный, и немой!» – метафора. Герой поэмы «Исповедь» уподобляет «свирепую бурю» «сердцу бурному». Однако за речевыми формами уже стоит лирическое переживание: «И после я сбросил бы цепь бытия, / И с бурею братом назвался бы я» («Крест на скале» (1830)). Указаны причина – «цепь бытия» – и следствие – возвращение к стихийности.

Арсений, Мцыри преобразуют словесные образы в действие, поступок. Братство со стихиями замещает утрату человеческого родства. Арсений бежит не в бурю, а к ней: «И бурю братом назвал я. / Восторгом бешеным объят, / С ней унестись я был бы рад, / Глазами тучи я следил, / Рукою молнии ловил» («Боярин Орша»). Ему вторит Мцыри: «Я убежал. О, я как брат / Обняться с бурей был бы рад! / Глазами тучи я следил, / Рукою молнии ловил» («Мцыри»). При общем сходстве в более позднем варианте смысловое расстояние между героем и стихией сокращается. Он не называет бурю братом, а уже ей «как брат», Мцыри не помещает между собой и стихией чувства, как Арсений («Восторгом бешеным объят…»), а сразу отождествляет себя с ней, освобождаясь, очищаясь от лишнего. Герой поздней поэмы самозабвенен в своем порыве, он не оглядывается на мир, из которого бежит, противопоставляя его своим переживаниям. Между этими эпизодами находятся романтические мечтания Сашки в одноименной поэме («Сашка» (1835–1836)). Он в раннем детстве теряет мать и живет в нравственном разрыве с отцом. Движение страстей, чувственная экзальтация рождают образ сверхчеловека, над которым иронизирует автор: «О, если б мог он, в молнию одет, / Одним ударом весь разрушить свет! / (Но к счастию для вас, читатель милый, / Он не был одарен подобной силой)». Мцыри не сверхчеловек, стихийность для него – первозданность мира.

Тоской по семье обозначен сокровенный путь к Творцу, где в ситуации блуждания намечается возвращение блудного сына. Устойчиво повторяется пространство, откуда бегут герои, – монастырь. Его изображение варьируется: условное («Исповедь») или конкретное, предметное («Боярин Орша») враждебное место заточения – тюрьма; внутреннее состояние «келий душных и молитв» («Мцыри»), которое несовместимо с героем, но не угрожает ему. Первый вариант сопровождает тема закона: «Пусть монастырский ваш закон / Рукою неба утвержден. / Но в этом сердце есть другой, / Ему не менее святой». В «Мцыри» противопоставление монастырского устава сердцу, индивидуальным страстям снимается. В центре оказывается конфликт закона и свободы, под которой герой подразумевает благодать. Именно ею пронизано переживание природы как первозданного, не затронутого грехопадением осколка

бытия. Один из самых сокровенных творческих импульсов М. Ю. Лермонтова – стремление лирического героя, которому недоступно состояние искупления, вернуться в рай, откуда он был изгнан, – выступает в своей чистоте, освобождаясь от наносного. В отличие от раннего творчества образ Мцыри не связан с любовными коллизиями (молодой отшельник, Арсений), разбойничеством (Арсений). Если Арсений заявляет: «Душой дитя – судьбой монах!» – то Мцыри пребывает в детстве. Он не ребенок, но автор опускает процесс взросления. Героев трех поэм связывает общее воспоминание-пейзаж, где образ дали совмещен с внутренним пространством: «С высокой башни угловой, / Где воздух свеж и где порой / В глубокой трещине стены / Дитя неведомой страны, / Прижавшись, голубь молодой / Сидит, испуганный грозой?..» Разница в его передаче заключается в восклицательной интонации в «Исповеди» и вопросительной в поэмах «Боярин Орша» и «Мцыри». В отличие от более ранних вариантов, где эпизод выполняет эмоционально-экспрессивную риторическую функцию, в «Мцыри» он вступает во взаимодействие с художественным пространством. Вид с «башни угловой» для Арсения – далевой образ свободы, обобщение представления о жизни, которое в Мцыри оказывается незнанием и одновременно наполнено конкретным содержанием: «Узнать, прекрасна ли земля, / Узнать, для воли иль тюрьмы / На этот свет родимся мы». Голубь для Арсения – единомышленник, символ его мечтаний, в контексте которых «дитя неведомой страны» – сфера отождествления. В «Мцыри» характеристика «испуганный грозой» оказывается между определением положения героя: «…угрюм и одинок, / Грозой оторванный листок» – и состоянием монахов: «И в час ночной, ужасный час, / Когда гроза пугала вас…» В результате «дитя неведомой страны», нашедшее приют в этом мире, родственно отшельникам, скрывшимся за стенами монастыря, а не герою, открывая в нем отсутствие того, что символизирует голубь в религиозной культуре. Мцыри сталкивается с соблазном индивидуальной свободы, своей очевидностью заслоняющей свободу духовную.

Со взглядом из «башни угловой» перекликается воспоминание автора, на котором построено лирическое отступление в поэме «Сашка», посвященное Москве и Кремлю: «Бывало, я у башни угловой / Сижу в тени, и солнца луч осенний / Играет с мохом в трещине сырой, / И из гнезда, прикрытого карнизом, / Касатки вылетают верхом, низом / Кружатся, вьются, чуждые людей. / И я, так полный волею страстей, / Завидовал их жизни безызвестной, / Как упованье вольной, поднебесной». Строение отступления, где одическое восхваление переходит в элегическое размышление, отражает эмоциональную подвижность, страстность, кото-

рые отмечает в себе автор. Если эти состояния служат для возвышения таких персонажей, как молодой отшельник и Арсений, подчеркивают их исключительность, перенося буквально от подножия башни наверх, то в «Сашке» они носят примирительный, заземленный характер, становясь предметом самоиронии. Автор находится именно «у башни угловой». Соответственно, романтическая позиция определенного типа героев (Арсений) для поэта – условность, переосмысленная в поэме «Мцыри», где индивидуальное начало становится носителем не исключительности, а искаженной сущности, укорененной и связанной с вечными (и в данном аспекте типическими) вопросами человеческого бытия.

Такое отношение к строению образа лирического героя обусловило присущее поэзии М. Ю. Лермонтова «систематическое повторение» «раз и навсегда сложившихся экспрессивных формул»[1] поведения и их выражения, которые возникли еще в раннем творчестве. Самоповторы свободно перемещаются в различные литературные жанры и роды, что связывают с «историко-литературной» спецификой наследия поэта: «Он не создает новых жанров, но зато нетерпеливо переходит от одних к другим, смешивая и сглаживая их традиционные особенности»[2]. Помимо исторической перспективы развития поэзии от стиховой культуры к «содержательности»[3] (от А. С. Пушкина к Н. А. Некрасову), здесь сказалось то, что за индивидуальным строением образа героя, его исключительностью и возвышенностью открывалась внутренняя неподвижность, которой определялась роль мотива формы, маски в творчестве М. Ю. Лермонтова. В данном аспекте неразличение в лирическом потоке жанровых форм – обратная сторона однородности и однотипности проявлений индивидуального начала. Наметившееся в литературном процессе в 1830–40-х годах критическое отношение к неестественности стиховой речи, вылившееся в движение к прозе, М. Ю. Лермонтов переживал как несоответствие внутренних всплесков сущности человека и его индивидуального строя. Кочующие из произведения в произведение выразительные (экспрессивные) текстовые отрезки эмансипировались от героев, демонстрируя их внутреннюю инертность на уровне воплощения. Самоповторы обнаруживали ограниченность человека в его индивидуальности, которая приводила к повторяемости и неразличимости. Знаменательно калькирование исповедального эпизода, обусловленного тем, что искренность речевой организации героя ищет отклика непосредственно в нем. В результате преобладание в человеке

[1] *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. С. 61–62.
[2] Там же. С. 20.
[3] Там же. С. 13.

«формы» над «содержанием» намечает превращение «я» в абстрактно-схематическое «он», требующее пересмотра архитектоники образа героя.

Психологические состояния, чувства, становясь в романтической интерпретации страстями, в произведениях М. Ю. Лермонтова переходят из исключительного во враждебное. В данном значении страсти перестают быть внутренним состоянием, осознаваясь как физическое страдание, «увечье плоти» в остроте переживания своей индивидуальности. Она не равна автобиографическому, а относится к нему как общее к отдельному. Так, приобретя в юности неудачный опыт любви, поэт видит в конкретном ее свойство – любовь-страдание. В этом значении чувство воспринимается как постороннее, отчужденное. Оно уподобляется явлениям предметного ряда, например кинжалу: «раскаянья кинжал» («Когда к тебе молвы рассказ…»), «презренья женского кинжал» («Ночь»), и направлено не внутрь человека, а на него. К этому приводит отождествление состояния и предмета. Взмах кинжала, сокращая расстояние между душевным и телесным, связывает их общим переживанием физической боли, где обнаруживает себя индивидуальное начало.

В образе полета метеора, активно используемом в ранних поэмах, иная динамика. Автор движется от выражения общих идеологических конструкций и исключительности героя к непосредственному, пластическому воплощению проявления чувства. В поэме «Последний сын вольности» образ несет на себе отражение общего настроения, сопутствующего главным героям: Вадиму («И страшно взгляд его блестел, / И темно-красный метеор / Из тучи в тучу пролетел») и Рурику («И зарево, как метеор, / На тучах испугает взор»). В поэме «Измаил-бек» он обращен к конкретной психологической ситуации, характеризующей Измаил-бека в его таинственности и отчужденности: «Остановился быстрый взор, / Как в миг паденья метеор» – и Зару, ожидающую героя: «Так метеор порой летит на нас, / И ждешь его – и близок он – и вдруг погас!..» В итоге образ приходит к изображению физиологии чувства: «В твоих щеках как метеор / Играет пламя крови южной» («Хаджи Абрек» (1833)). В данном движении прослеживается не понижение смысловой нагрузки, а изменение внутренней структуры образа, выделение из общей субъективности индивидуальной природы объективного отношения к ней как предмету наблюдения, видения со стороны. За сравнением движения метеора и крови открывается сложное строение человеческого существа и чувств, преодолевающее то отношение к ним, которое ознаменовано противопоставлением души и тела, небесного и земного. На месте однозначности, ориентирующей лирического героя в ту или иную сторону (зарождающееся чувство – к небесам, нераз-

деленная любовь-страдание – к физической боли), оказывается сфера взаимного притяжения. Последнее обнаруживает себя там, где по всем законам господствует противоречие и обусловленное им пространство невозможного: «Мы себя нашли один в другом, / И душа сдружилася с душою; / Хоть пути не кончить им вдвоем». Отражение как одномоментный акт нахождения одного явления напротив другого преобразуется в непрерывности бытия в их нераздельность и взаимность: «Так поток весенний отражает / Свод небес далекий голубой, / И в волне спокойно он сияет / И трепещет с бурною волной». Антиномии весеннего потока и свода небес, близкого и далекого, бури и покоя складываются в новую архитектонику человеческого существа, свободную в своей избыточности и открытости. Провозглашая значимость индивидуалистических ценностей для себя: «Я рожден, чтоб целый мир был зритель / Торжества иль гибели моей…» – лирический герой не утверждается в них, а изменяет в творческом акте откровения о другом человеке: «Будь, о будь моими небесами». В нем автор находит первозданный замысел о мире, его образ и подобие: «мой луч путеводитель», которому предшествует двукратное повторение «будь» («К*» («Мы случайно сведены судьбою») (1832)). В этом пространстве обнаруживается многогранность чувства, а не однозначная его направленность: «страданье мило». Оно оказывается не напротив лирического героя, а рядом с ним, подле него: «Как спутник, собственность иль брат» («К*» («Оставь напрасные заботы») (1832)).

Диалогическую архитектонику образа лирического героя предваряет рассмотрение человека в рамках романтической оппозиции духовного и телесного начал в философском цикле, объединенном темой ночи. В нем выделяется мотив сна и пробуждения, четко акцентированный в первом произведении цикла: «Я зрел во сне, что будто умер я» («Ночь. 1» (1830)). Вариация словесного определения такого состояния: «Я тихо спал, и вдруг я пробудился, / Но пробужденье тоже было сон» – дана в стихотворении «Смерть» (1831), представляющем собой контаминацию центральных мотивов и образов «Ночь. 1» и «Ночь. 2». Эта часть цикла связана со стихами Дж. Г. Байрона «Сон» и «Тьма», в частности с прозаическим переводом автором «Тьмы». В «Сне» выделяются две позиции: творческая природа сна («есть у Сна свой мир») и сон как сюжет. Первую М. Ю. Лермонтов задействует, пытаясь определить природу пробуждения во сне: «…если / Одно воображение творит / Тот новый мир, который заставляет / Нас презирать бесчувственную землю» («Смерть»). «Создания ума», представляющие в этом качестве развернутые сны-сюжеты, автора не интересуют. Данный посыл он реализо-

вал в стихотворениях «Сон» («Я видел сон: прохладный гаснул день…») (1830–1831) и «Видение» (1830). Изображение гибели человечества с помощью выразительных и обобщающих возможностей библейской образности в «Тьме» Дж. Г. Байрона М. Ю. Лермонтов сужает до натуралистического восприятия разрушительного действия смерти в человеческой плоти («Ночь. 1», «Смерть»), строя центральный мотив – раздвоение индивидуального бытия. Именно здесь он расходится с Дж. Г. Байроном, конструкция видений которого основана на двойственности («Жизнь наша двойственна…» («Сон»)), в романтическом значении «двоемирие», из которого вытекает другой посыл: «Я видел сон… Не все в нем было сном» («Тьма»). В данном аспекте философские этюды М. Лермонтова можно назвать переводом, но не собственно стихов Байрона, а ситуации. Индивидуальное сознание, находясь между жизнью и смертью, видит ложность своих представлений и не может выйти из них.

Двойственность Байрона М. Ю. Лермонтов заполняет «страшным полусветом, / Меж радостью и горстью срединной» и сопутствующим ему «воспоминаньем об убитой жизни». Лирический герой постигает, «как беден тот, кто видит наконец / Свое ничтожество…» Посмертное существование приходит не к разделению души и тела, а к ситуации созерцания бесконечного удвоения праха как модели индивидуального бытия, с которым невозможно разорвать связь. Он наделяется статусом «так долго жившего с моей душою, / Последнего, единственного друга». Душа же оказывается частью лирического героя как пассивная субстанция, соучаствующая в переживании процесса обезображивания плоти. Своего рода кульминацией становится ситуация выбора: «Вот двое. – Ты их знаешь – ты любил их… / Один из них погибнет. – Позволяю / Определить неизбежимый жребий» («Ночь. 2»). Невозможность совершить выбор завершается трагедией индивидуального существования: «И видел я, как руки костяные / Моих друзей сдавили – их не стало – / Не стало даже призраков и теней». Стихотворение «Смерть» – расширенный вариант «Ночи. 1». Другие стихотворения цикла представлены финалом «Ночи. 2»: «Я на творца роптал, страшась молиться», которому предшествует приступ отчаяния лирического героя: «…ломая руки и глотая слезы». Опущенные части триптиха выступают в виде подстрочника в понимании строения человека. В «Смерти» индивидуальное сознание как «жестокого свидетель разрушенья» определяется «отчаяньем бессмертья». Лирический герой – созерцатель «расставанья», диалога тела и души, где его сущность оказывается «между двух жизней в страшном промежутке». Подспудно именно как участник диалога, а не разделения душа утрачивает в ситуации «двух жизней» романтический статус

идеальной субстанции: «Надежд и сожалений, ни об той, / Ни об другой не мыслил я…» Констатируется лишь факт ее голоса, но ядром отношения становится «сомненье». Это точное воплощение представлений индивидуального сознания о душе. Оно видит вторую часть своего существа в «страшном промежутке», размышляя не над выбором между духом и плотью, а над признанием или непризнанием их сосуществования в человеке. «Последнее сомненье»: «…далеко / От той земли, где в первый раз я понял, / Что живу…» – обратный взгляд на положение в «страшном промежутке», где душа отлучена от человека его глубокой привязанностью к тому, что в конце концов называется «земное краткое изгнанье»: «Где жадно я искал самопознанья, / Где столько я любил и потерял, / Любил согласно с этим бренным телом, / Без коего любви не понимал я…» Признание – кульминация лирической ситуации, когда индивидуальность открывает в центре себя «ужасный жребий», наказание. Она не может выйти за границы ветхой природы и обречена на осознание ее разрушения.

Указанному видению явления изнутри предшествует притчевая структура «Ночи. 2», выступая как подстрочник субъективности, открывающейся в объективности сюжетной последовательности. «Сын праха и забвенья» не переживает, а наблюдает, видит смерть-Скелет не в себе, а напротив. Однако участь «друзей» приводит к внутреннему выбору, предопределяя его своей выразительностью: «невольный трепет», «зубы, крепко застучав». Образ «двоих» возвращает к центральной сцене «Ночи. 1»: «Я должен был смотреть на гибель друга, / Так долго жившего с моей душою», которая находит продолжение в «Ночи. 3». Превращение первого лица в третье, «я» в «он», характеризующее этюд, возникает на фоне элегической образности вслушивания и вглядывания в подробности земного бытия: «Темно. Все спит. Лишь только жук ночной / Жужжа в долине пролетит порой; / Из-под травы блистает червячок, / От наших дум, от наших бурь далек». Образы «червяка», «червя» и «червячка» опоясывают цикл, оказываясь на противоположных полюсах отношения к человеку: от максимального приближения к нему («Червяк то выползал из впадин глаз, / То вновь скрывался в безобразный череп» («Ночь. 1»)), отождествления («Ах! – и меня возьми, земного червя…» («Ночь. 2»)) до подчеркнутого отстранения («Ночь. 3»). Образ «он» находится в одном ряду с неодушевленными предметами, сравниваясь с ними («как мрамор») или будучи производной от них: «Тень от него чернеет на стене». «Он» наделяется исключительностью, одиночеством и неподвижностью, пребывая на границе между видимым и невидимым мирами: «Недвижный взор поднят, но не к луне». Образ

представляет собой сгусток телесности: «Он полон всем…» – в ее отрицании: «яд страстей» – и обращенности к сокровенному центру: «сердцам людей», превращающейся в индивидуальность. Ее появление в рамках изменения «я» в «он» как нахождения между душевным и телесным уровнями человека лежит в основе образного ряда лирики М. Ю. Лермонтова. Поэт переживает в индивидуальности состояние, где душа и тело никогда не соединяются, а потому не могут отделиться друг от друга, всегда оказываясь в ситуации смешения и безобразности, произвола, игры случая и несвободы.

Индивидуальное как пребывание между небом и землей, за границей бытия выступает в образе «мой демон» («Мой демон» (1829), «Мой демон» (1830–1831)). Его неотъемлемым элементом выступает концепт «крови» как места смешения души и тела, устойчиво присутствующий в художественном мире автора. В «Ночи. 3» сравнение: «Свеча горит, забыта на столе, / И блеск ее с лучом луны в стекле / Мешается, играет, как любви / Огонь живой с презрением в крови!» – отождествляет отражение горящей свечи в стекле в качестве пространства пустоты и иллюзии с позицией «в крови». Общим для них становится ядро оборота: «Мешается, играет». Кровь – пространство, где «любви огонь живой» смешивается со своей антиномией: «хладны, хладны, как презренье» («Смерть»). Она создает ситуацию неразличения любви и презрения в индивидуальности. В позднем творчестве «кровь» в качестве основы образа лирического героя оставит от «любви» только «огонь» или кипение, выступающие антитезой души: «И царствует в душе какой-то холод тайный, / Когда огонь кипит в крови» («Дума» (1838)) – или болезнью души: «То кровь кипит, то сил избыток» («Не верь себе» (1839)).

Индивидуальность как искажение отношения души и тела не только нарушает бытийное равновесие, но и приводит к деформации человека. Он начинает себя осознавать оболочкой внутренней пустоты: «Мелькают образы бездушные людей, / Приличьем стянутые маски» («Как часто пестрою толпою окружен…» (1840)); «В себя ли заглянешь? – там прошлого нет и следа: / И радость, и муки, и все там ничтожно» («И скучно, и грустно…» (1840)). Это ответ на восклицание: «Кто ж он? Кто ж он, сей нарушитель сна? / Чем эта грудь мятежная полна?» («Ночь. 3»). Притяжение телесности переносится непосредственно на нее, закрепляясь в понятии «мятежность». В «Смерти» этот центральный мотив в лирике М. Ю. Лермонтова складывается из двух частей: «едва чувствительная тяжесть», сопровождающая «земное краткое изгнанье». Однако к финалу одно замыкается в абсолютной привязанности к своей ветхой природе, а второе вырастает в «отчаянье бессмертья». Мятежность как общее

свойство индивидуальности одновременно является ее архитектоническим принципом в значении «смешение», которому соответствует позиция «между». Она имеет четкую конструкцию: «Источник страсти есть во мне / Великий и чудесный; / Песок серебряный на дне, / Поверхность лик небесный» («Поток» (1830–1831)) – и наделена динамикой контрастов. Так, образ ключа: «В ином он слаб в другом могуч» – предполагает ситуацию выбора: «Я праздный отдал бы покой / За несколько мгновений / Блаженства иль мучений». На ранней стадии творчества выбор приводит к максимальной амплитуде колебаний предпочтений автора, производной от индивидуального начала. Так, в стихотворении «Сосед» (1830–1831) дан прямо противоположный идеал поэта: «И только я увижу свет лампады, / Сажусь сейчас у своего окна, / И в этот миг таинственной отрады / Душа моя мятежная полна». Однако в нем намечено уже совершенно иное строение человеческого существа. Оно не замкнуто в положении «между», а тяготеет к сосуществованию, открытости, внутреннему диалогу. Активно развивавшаяся элегической поэзией горацианская традиция противопоставления умеренности и независимости от социальных предрассудков, суетности в стихотворении М. Ю. Лермонтова находит неожиданное сближение – «миг таинственной отрады». Оно становится антитезой социально-психологической образности: «Душа моя мятежная…» Акцент переносится с индивидуального на духовное начало как состояние души, которая «полна». Соответственно, эпитет «мятежная» оказывается синонимом определения «пустая». Вокруг «таинственной отрады» складывается ситуация, корректирующая название стихотворения. Соседство людей – соседство душ, а нейтральная фраза «мы друг друга понимаем» подспудно обращает лирического героя к невыносимости индивидуалистической замкнутости. Мятежность не только следствие внутренней пустоты, но и реакция на полноту, которая ставит автора в ситуацию, к которой он совершенно не готов в своем индивидуальном психологическом и мировоззренческом статусе: «Прочь отсель, туда, в кровавый бой. / Там, быть может, перестанет биться / Это сердце, полное тобой» («Стансы» (1830–1831)).

«Ночь. 3», «Поток», «Сосед» подготавливают архитектонику образа лирического героя, которая определяет художественное строение образа мира и человека в стихотворениях-манифестах, завершающих ранний период творчества поэта: «Нет, я не Байрон, я другой…», «Парус» (1832). В первом стихотворении поэт приходит к формуле избранничества через отрицание как критической и абсолютной полноте принятия творчества Дж. Г. Байрона в аспекте противопоставления явного и тайного. Байрон – символ определенного содержания и мировоззре-

ния, но уже не в сокровенном значении. Именно поэтому после формулы отождествления «как он…» идет противительный союз с уточнением, фокусирующим внимание на словосочетании «с русскою душой». Происходит переход с внешнего на внутреннее, в котором активное участие принимает национальный компонент, однако в значении не «английский – русский», а «общий – конкретный», в котором намечается антиномия «индивидуальный – личный». Душа в качестве неотъемлемого атрибута мятежности гонимого миром странника романтизма – самостоятельная субстанция, где эпитет обращен к собственно душе, а не к носителю, в котором она растворяется. Изменяется образ-символ «океан». Это не «свободная стихия», которой уподобляется индивидуальность в безграничности своих устремлений. Снимаются далевые и буревые его характеристики, горизонтальное строение образа становится вертикальным, пространство – глубиной. В этом качестве океан сравнивается с душой, которая не отождествляется с индивидуальным началом, а включает его в себя как «надежд разбитых груз». Душа перестает быть идеальным эмоционально-психологическим отражением лирического героя, она открывается как «угрюмая», т. е. неизвестная, сторона его существа. На этом фоне художественно переосмысливается антиномия концептов «толпа» и «думы», где на первый план выходит отношение поверхностного и сокровенного. Оно изменяет природу художественного пространства. Привычные образы, которые опознаются именно в символическом и переносном значениях, приходят к своему прямому значению, и прежде всего это касается образа души. «Думы» – «тайны», в которых сокрыт ее опыт бытия, определенный финальной триадой: «Я – или Бог – или никто». Все три члена связаны между собой союзом, предполагающим ситуацию выбора. Многозначительна позиция каждого члена. Бог – вершина треугольника, в его основании две величины: «я» и «никто». По сути, происходит превращение «я» без Бога в «никто». Позиция в центре лирического события «я» в индивидуальном значении смещается на мировоззренческую периферию.

В стихотворении «Парус» конфликт отчуждения, вокруг которого выстраивается набор ценностей романтического героя, определяется не динамикой отношения полярных начал бытия, а положением между ними, в середине. Возникает кризисная ситуация существования вне выбора, которая внутренне предполагает потребность в нем. Стихотворение на всех своих уровнях обладает почти идеальной симметрией, которая подчиняет себе антагонистические понятия и смыслы, участвующие в построении художественного пространства. В трех катренах последовательно чередуются друг с другом две строки с предметно-по-

вествовательным планом изображения и две строки лирического монолога героя: вопрошающего в первом четверостишии и восклицающего во втором и третьем. В результате объект и субъект в произведении начинают выполнять общее ритмическое задание, создавая ситуацию, при которой между противоположностями не оказывается никакого зазора, пространства и, соответственно, развивающегося в нем действия. Весь событийный ряд завязан на единственности паруса. Именно эпитет «одинокой» становится визуальной опорой, все остальные признаки и предметы взаимно переходят друг в друга: «Белеет парус… / В тумане моря голубом!» В контексте вопрошания и восклицания лирического героя одиночество – это не позиция, а нахождение «между», середина, состояние, где ничего и никого нет, выпадение из бытия. Второе четверостишие – кульминация инерции. Если первые две строки – последовательное нагнетание действия, концентрация его проявлений и сосредоточение на конкретном предмете, то две другие, резонирующие, говорят о полном его отсутствии: «не ищет», «не… бежит». Начало последней строфы – отказ от романтической конструкции мира, где все построено на контрастах, на дисгармоническом отношении земли и неба, существующих в противопоставлении.

В стихотворении «Парус» царит абсолютная гармония. Мир – это «струя светлей лазури», «луч солнца золотой». Диссонансом становится парус. Ему словно нет места в этой цельности бытия, которой он навязывает разделение на то, что «под ним» и «над ним». Завершает произведение иносказание. Лирический герой проговаривает то, что автор не может сказать себе. На поверхности находится весь набор романтических образов и смыслов, производных от индивидуального мышления: «…мятежный просит бури», но озвучивается одно, а стоит за ними совсем другое – покой.

Финал «Паруса» заставляет обратить внимание на стихотворение, которое было написано незадолго до него – «Челнок» («По произволу дивной власти» (1832)). С точки зрения сюжетной последовательности «волной расшибленный челнок» составляет с «парусом» своего рода диптих, сообщая о судьбе последнего. «Челнок» – развернутое сравнение внутреннего состояния автора с разбившейся и выброшенной на берег лодкой. Это лирический монолог, не предполагающий изображения предмета в его самобытности и, соответственно, не допускающий ситуации выбора. В «Парусе» объект и субъект – две разные точки зрения. Их лирическая и эпическая сосредоточенность позволяет образовывать смысловые пересечения только на уровне ритмической организации пространственно-временных и мировоззренческих отношений.

В стихотворении «Челнок» в центре находится ситуация отождествления, строящаяся на единстве точки зрения, места и времени. Она как раз и является исходной для стихотворения «Парус», формируя первичный далевой слой, который подвергается художественному переосмыслению: возникновению внутри прямой перспективы (берег (герой) – даль) обратной (даль (парус) – герой). В результате финальный концепт обоих стихотворений – «покой» – знаменует в первом случае конец в значении «гибель», во втором – упование.

Большую роль в творческом становлении и развитии М. Ю. Лермонтова сыграла тема Кавказа, многогранно и многократно отраженная и преломленная в его художественной практике. Первый интерес к ней связан с детскими воспоминаниями и впечатлениями, относящимися к 1825 году. Тема Кавказа изначально входит в состав индивидуального мифа поэта об утраченном рае: «Хотя я судьбой на заре моих дней, / О южные горы, отторгнут от вас» («Кавказ» (1830)). Он включает в себя две жизненные вехи: раннюю смерть матери («Та степь повторяла мне памятный глас») и первую влюбленность, которая произвела неизгладимое впечатление на всю жизнь («Там видел я пару божественных глаз»). Позднее в этом мифе свяжутся образ небесного дома и первозданной чистоты детства: «Синие горы Кавказа, приветствую вас! Вы взлелеяли детство мое; вы носили меня на своих одичалых хребтах, облаками меня одевали, вы к небу меня приучили, и я с той поры все мечтаю о вас да о небе» (опыт ритмической прозы (1832)). На Кавказ-воспоминание накладывается оппозиция «естественный, первозданный мир – цивилизация», где активную роль играет антиномия свободы и несвободы: «Кавказ! Далекая страна! / Жилище вольности простой» («Кавказу» (1830)). Она связывает внутри себя романтическое вольнолюбие и конкретное социальное явление – войну. В результате первичная оппозиция трансформируется в трехуровневую мировоззренческую формулу «первозданный мир – цивилизация – война», которая заключает в себе взаимодействие абстрактно-просветительского и морализаторского, сентиментально-романтического и конкретно-исторического начал. Это путь освоения темы Кавказа в ранних поэмах М. Ю. Лермонтова. «Восточная» поэма байронического склада и «южная» поэма А. С. Пушкина «Кавказский пленник», строящиеся вокруг ситуации отчуждения-бегства героя и ставящие его в этом значении в центр всей лиро-эпической композиции, активно разрабатывались в раннем творчестве писателя. В основе лежала схема «исключительный (вольнолюбивый, гордый) герой в исключительных обстоятельствах трагических коллизий любви, плена, национально-освободительной борьбы, богоборчества, пред-

ставленных отдельно или в сочетании друг с другом». Они помещались в различные исторические и культурные пласты: новгородская древность («Последний сын вольности»), западно-древнерусская (белорусская) история («Литвинка» (1832), «Боярин Орша»), европейская культура («Исповедь», «Корсар» (1828)), Кавказ («Черкесы», «Кавказский пленник» (1828), «Каллы» (1830–1831), «Аул Бастанжи» (1833–1834), «Измаил-Бей», «Хаджи Абрек»). В ходе работы с жанром лирической поэмы и образом героя М. Ю. Лермонтов пробует различные конструктивные способы: сюжетную развернутость на базе мелодраматизма или соединения эмоциональных вершин («Последний сын вольности»), фрагментарность – исповедь персонажа («Исповедь»). Им будут использованы в разных комбинациях мотивы тайны, преступления-разбойничества («Исповедь», «Боярин Орша»). В особый мотивный и сюжетный блок выделится богоборческая история падшего ангела («Ангел смерти» (1831)), «Азраил» (1831; не окончено), «Демон» (1829–1839)).

В романтической поэме в творчестве М. Ю. Лермонтова наметились две линии. Богоборческая тема, локализуясь вокруг работы над одним произведением – «Демон», кристаллизуется в многоплановом воплощении столкновения двух воль: земного слабого человека и могущественного духа зла и отрицания, бессмысленного, несвободного в своем всезнании и совершенстве. Концепция сосредоточения в человеке земного и небесного как архитектонического принципа, определяемого свободой выбора добра и зла, позволяет совместить в произведении космический, вселенский масштаб главного героя с полнотой земного существования. Поток идей приводит грандиозность демонического сознания к бедности человека. Механичность и упрощенность картины мира, заключенная в психологии страстей, как причина равнодушия и отрицания находят разрешение в образе духовного строения бытия в лице человека. Это развитие структуры художественного образа – от сложности сверхчеловеческого начала в Демоне к простоте и чистоте воплощения личностного начала в героине – совпадает с эволюцией конструктивных принципов в поэмах второго, не богоборческого типа. Развитие идет от максимально широкого, разветвленного использования романтических мотивов и коллизий в построении конфликта отчуждения, которое наблюдается в поэме «Измаил-Бей». Сложность характера главного героя не вмещается в «центростремительную композицию» байронических и декабристских образцов, поэтому произведение представляет собой «смелый жанровый эксперимент»[1]. Если ро-

[1] *Григорьян К. Н.* Измаил-Бей // Лермонтовская энциклопедия. С. 188.

мантическая поэма обращена к индивидуальному началу, замкнутому и неподвижному в своей исключительности, то в «Измаил-Бее» на образ героя воздействуют обстоятельства развивающейся и изменяющейся действительности. Он входит во взаимодействие с другими персонажами, наделенными самостоятельной жизненной позицией. В результате поэма видоизменяется в сторону романной структуры. Именно поэтому развитие собственно поэмы в творчестве М. Ю. Лермонтова пойдет по пути очищения, освобождения конфликта отчуждения от вторичных, осложняющих, разветвляющих его элементов. В «Мцыри» автор вернется к организации композиции как монолога-исповеди, выстраивающегося вокруг сущности героя, но в отличие от традиционной романтической поэмы здесь дана динамическая сущность, а не ее эманация. Движущая героем «думы власть», превращаясь в «пламенную страсть»: «Изгрызла душу и сожгла», трансформирует отчуждение в свою противоположность. Замкнутое в себе человеческое существо стремится наружу, хочет понять себя. Действие – бегство – продолжается в повествовании о нем, которое становится не формой, а содержанием, попыткой героя разобраться, что с ним произошло. Последнее страдание Мцыри – «имя темное мое», за которым следует акт отрицания отрицания: «И никого не прокляну!..» Обе линии развития романтической поэмы пересекаются и вбираются темой Кавказа. В поэме «Мцыри» Кавказ – пространство умиротворения героя, «друг иль брат». В поэме «Демон» – «вечный мир», красота бытия, которая возносится над злом, обуревающим и искушающим человека.

Если Кавказ для романтиков – царство свободы, идеал, противопоставленный действительности отчуждения, то для М. Ю. Лермонтова – единство, центр притяжения разнообразного жизненного материала, где литературное сосуществовало с народным как повседневным и бытовым. Стиралось искусственное разделение стиховой речи, сохраняющей экспрессивные, выразительные возможности, и прозы. В отличие от гибридных экспериментов А. В. Вельтмана, использовавшего в повести «Странник» переходы от прозы к стихам и обратно, М. Ю. Лермонтов испытывал возможности различных литературных форм и способов организации речи при раскрытии своих излюбленных тем. В данном отношении стихи и проза находятся в его творчестве в том же ряду, что и лирика, поэма, повесть-роман, драма. Однако с темой Кавказа связан образец ритмизированной прозы («Синие горы Кавказа…»), где проявилось архаическое единство художественного сознания, не знающего деления на стихи и прозу. Ритмизированные отрезки активно участвуют в художественном пространстве романа «Герой нашего времени». Они

наблюдаются в модусах автора и Печорина, соотносясь в этом качестве со слоем индивидуальных переживаний и впечатлений, их образной и мировоззренческой направленностью вовне, на выражение. Способности включать субъективные состояния в картину мира, а не обособлять их М. Ю. Лермонтов дает стилевую характеристику: «…в сердцах простых чувство красоты и величия природы сильнее, живее во сто крат, чем в нас, восторженных рассказчиках на словах и на бумаге»[1]. В результате определенные периоды текста могут относиться к топосу «в сердцах простых», тогда как другие сформированы в «восторженных рассказчиках». Они располагаются на личностном и индивидуальном уровнях соответственно, тяготеющих к воплощению или выражению. К ритмическим фрагментам восходят сравнения, к которым прибегают автор и герой, чтобы передать отношение к Кавказу. Описание утреннего Пятигорска, открывающее главу «Княжна Мери»: «Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка»[2], созвучно опыту ритмической прозы: «Воздух там чист, как молитва ребенка», с которым связана и реакция автора: «Тихо было все на небе и на земле, как в сердце человека в минуту утренней молитвы»[3].

Поэма «Измаил-Бей» предвосхитила многое в отношении к Кавказу из жизненного опыта, полученного в ссылках 1837–1841 годов. М. Ю. Лермонтов на ранней стадии творчества четко отделяет внешний Кавказ, идеализированный, возвышенный, литературный, как место, где кончается власть цивилизации и торжествует дикая, первозданная природа и патриархальный образ жизни, от внутреннего Кавказа, где просто живут люди сообразно условиям среды, своим нравам и обычаям. Об этой притягательной силе быта, мелких, будничных, каждодневных забот писатель напишет в очерке «Кавказец» (1841), охарактеризовав ее как «страсть»: «Страсть его ко всему черкесскому доходит до невероятия. Он готов целый день толковать с грязным узденем о дрянной лошади и ржавой винтовке и очень любит посвящать других в таинства азиатских обычаев»[4]. Именно Кавказ уже в самом начале творческого пути станет местом, где индивидуальные, субъективные переживания и впечатления благодаря своей интенсивности найдут объективную опору и основание. Один из важных мотивов в поэме «Измаил-Бей» – боязнь нарушить, прервать цельность и слитность, неразрывность бытия своим рассказом о нем: «И странник чуждый, я прервать страшился /

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 305.
[2] Там же. С 356.
[3] Там же. С. 304.
[4] Там же. С. 477.

Его молчанье и молчанье скал: / Я их в тот час почти не различал». Автор открывает вокруг себя звучащую словесность сущего: «Быть может, он о родине молился!» В этом значении «серая скала» и «седой старик» образуют такое плотное, насыщенное смысловое поле, которое или втягивает в себя, или отталкивает, делает «чужим». Однако это уже не романтическое отчуждение, а момент самоопределения, вокруг которого складывается художественная ситуация не бегства, а возвращения героя на Кавказ, автора в цивилизацию: «Его рассказ, то буйный, то печальный, / Я вздумал перенесть на север дальный». В качестве прошлого героя и будущего автора «север» не противопоставляется «восточной повести», а включается в нее, осложняя конфликт отчуждения. Единство художественной структуры образуется нахождением повествователя и персонажа на разных полюсах культуры и истории.

Вместо психологических и мировоззренческих параллелей устанавливается совершенно иной тип отношений – тайна в тайне. В этом качестве автор отождествляет себя с собственно «рассказом»: «Я не хочу, незнаемый толпою, / Чтобы как тайна он погиб со мною», и, соответственно, вектор его движения указывает на север. Рассказчик, отказываясь от мотива бегства на Кавказ, вносит неожиданный смысл в эпитет «восточная». Из колорита, фона он превращается в «тайну», которой определяется авторская позиция. Темные «преданья» и их носитель – «Хребтов Кавказа бедный уроженец» – ставятся в центр художественного задания: «Я доскажу!» Модус «певца», смешивая традиционные для романтической поэтики по отдельности элементы – героический («с гордою душою») и элегический («не требует венца»), нивелирует их. Творческий принцип «любовь и песни – вот вся жизнь певца» ведет не к результату, а к процессу, который вбирает в себя образ автора. Он выступает в качестве того, что отсутствует («пуста, бедна, уныла»), выпадая из бытия: «Как небеса без туч и без светила!..» В точно таком же положении оказывается герой. Его возвращение – разрыв связей и отношений, с помощью которых создается образ Кавказа. Причина отпадения героя – мотивированный обстоятельствами рождения и жизнью на чужбине индивидуализм: «Но под покровом темноты / Я чести князя не унижу! / Иную месть родной стране, / Иную славу надо мне!..» Из связей – природа, вера, народ, семья – Измаил-Бею доступно только первое, взятое из детских воспоминаний. Положение героя подчеркивает отраженный в поэме слой мусульманских верований, образующий характер поведения горцев. Он передан в точных и колоритных деталях, в которых ощущается воздействие цикла А. С. Пушкина «Под-

ражания Корану». Выпадение главного героя из стихии бытовой, повседневной жизни, ее естественность, а не экзотичность указывают на глубинную сторону веры, определяющей связи между людьми и мирозданием. Именно с ними оказывается несовместим индивидуализм героя. В произведениях М. Ю. Лермонтова высвечивание чужой культуры изнутри, а не со стороны приводит к неожиданному результату. Кипение «южных» страстей, почву для которых романтизм искал в «восточных» сюжетах, обнаруживает себя как чужеродный, привнесенный извне «северный», «цивилизованный» сюжет. Превращение Зары в Селима укоренено в индивидуалистической сущности Измаил-Бея, не различающего людей. Ставя себя в центр, он все остальное воспринимает по краям, контрастно, что проявляется в неспособности сфокусироваться на чем-либо, кроме себя. Именно поэтому любовный треугольник героя – романтический контраст севера и юга, светлого и темного («косы темные» и «локон золотой») – преобразуется в смешение, обрамляющее ядро – мрак одиночества. Образ Измаил-Бея как «стихийного» предшественника Печорина приводит к вопросу о категории «исключительного». Нахождение героя поэмы между двух культур выливается в действительно из ряда вон выходящее явление: «Того, кто презирал людей и рок, / Кто смертию играл так своенравно, / Лишь ты низвергнуть смел, святой пророк!» При этом его исключительность мотивирована образом жизни народов Кавказа, делая ситуацию выпадения, отчуждения культурной аномалией, тогда как в понимании автора она тяготеет к формам обобщения, создавая определенный тип людей – «дети рока», предваряющий образ «героя нашего времени».

В «кавказских» поэмах М. Ю. Лермонтова исключительность, отчуждение, бегство романтизма входят в соприкосновение с текущим, повседневным, бытовым материалом, наполняясь жизненным смыслом, исторической и культурной определенностью. Из застывших они становятся живыми, не определяют человека, а определяются им. В этом отношении показательно первое произведение, появившееся в печати («Библиотека для чтения» (1835)), – поэма «Хаджи Абрек», подводящая итог раннему творчеству поэта. Ее фольклорная основа связывает в одно развивающееся целое мотивы похищения дочери и отложенной мести.

Жанрово-структурные признаки «Хаджи Абрека» – заостренный, динамичный сюжет, выстроенный вокруг события и героя как развернутый фрагмент, помещенный между предысторией и эпилогом; роль диалогов заключается в указании на балладную традицию. Однако этот жанр, имеющий в русском романтизме яркую литературную окрашенность, возвра-

щается к своим народным истокам, преломляя в них мотивную составляющую, которую А. С. Пушкин использовал в цикле «Повести Белкина». Мотивы отложенного выстрела-мести и похищенной дочери (брошенного отца) у А. С. Пушкина во многом обусловлены отношением к романтическим принципам художественного мышления: от их пародирования как образующих жизненную ситуацию и тип поведения до почти полного растворения в трагической коллизии повседневного бытия человека. В результате романтизм становится динамическим началом, оказываясь частью развивающейся действительности, с которой образуются диалогические отношения. М. Ю. Лермонтов помещает данные мотивы в поле национальной самобытности, выступающей в качестве самостоятельного художественного компонента, а не производного от мировоззренческой установки автора. При этом его позиция в произведении сохраняется. Герой, воплощая в себе модель поведения, обусловленную культурной и исторической средой, служит одновременно выражением внутренних устремлений автора. Индивидуальное начало вступает в диалог с народным сознанием, которое оказывается неотъемлемой частью концепта «Кавказ» как первичной формы надындивидуального восприятия мира и человека в творчестве М. Ю. Лермонтова. Именно здесь лежат истоки объективного понимания русской национальной истории, отраженного в поэме «Песня про Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837), стихотворении «Бородино» (1837), где поэт отказывается от традиции гражданственного романтизма, идейного конструирования прошлого и его стилевого оформления и приходит к художественному освоению личностного строения человеческого существа.

Как периодизация, так и изучение наследия М. Ю. Лермонтова исторически связаны с его биографией. Объективно автобиографичность, скорректированная краткостью и оборванностью творчества, обусловила мотивно-тематическую преемственность, концентрированность и заостренность. Движение к многовариантному пониманию явлений в их глубине в своей незавершенности создает представление о повторяемости и экспрессивности восприятия узкого набора тем и мотивов. Это выливается в преувеличенное отношение к определенным моментам биографии поэта, особенно детским впечатлениям, связанным с семейными преданиями об отце и матери. Они выводятся в сферу бессознательного и выливаются в домыслы и спекуляции[1]. Гипертро-

[1] Личность М. Ю. Лермонтова: миф и реальность (круглый стол) [Электронный ресурс] / И. А. Киселева [и др.] // Вестн. МГОУ. 2015. № 1. С. 5–6, 7–9. URL: www.evestnik-mgou.ru/ (дата обращения: 05.09.2023).

фированный интерес к биографии при изучении наследия поэта ведет к ситуации, в которой творчество начинает восприниматься как биографический источник, когда «документы комментируются драмами, а не драмы документами»[1]. Подспудно ранний период творчества оказался привязан к возрастным характеристикам автора и ограничен ими.

Любовная лирика поэта выходит за рамки отношений с Е. А. Сушковой, В. А. Лопухиной, Н. Ф. Ивановой, вокруг которых складываются стихотворные циклы. Стихотворение «Нищий» (1830) соединяет описанный в мемуарах эпизод, с которым связана первая сценическая часть композиции, и его сравнение с состоянием лирического героя. Данное строение характерно для ряда стихов 1829–1830 годов[2], соотносящих пластику и экспрессию, изобразительность и психологию, наглядность и сокровенность. Повторяя раз за разом притчевую структуру, соединяющую два разных содержательных плана словами «таков» («Рафаэль»), «так» («Русская мелодия», «К…» («Не привлекай меня красой»), «Черкешенка», «Ответ», «Утро на Кавказе»), «как» («Вечер после дождя»), поэт использует зрительный образ для выражение незримого. В стихотворении «Нищий» описательная часть перерастает свое прямое значение. В предмете и событии открывается не общее и частное, а избыточность возможностей, указывающая на творческую природу бытия. Внешнее становится пограничным («У врат обители святой…», «Бедняк иссохший, чуть живой…») и, соответственно, внутренним. Изображению переживания, чувств лирического героя предшествует превращение хлеба в камень, символа жизни – в ее противоположность, а также использование узнаваемой евангельской символики, с которой поэт связан изнутри и которой во многом определяется отношение к миру и человеку на протяжении всего творческого развития, и откровение о ней. Образы указывают не просто на границу двух миров, а на нераздельность зримого и незримого, духовного и телесного в человеке. Отвергнутое чувство сохраняет свою позицию в психологическом строе лирического героя, однако становится не всеобъемлющим началом, а чертой, которая включается в определение человека-«бедняка», «нищего», лишенного полноты понимания своего существа. Любовь наблюдается не с точки зрения на нее как на избыточность, выход за рамки своей индивидуальности, откровение о другом человеке, а с точки зрения отсутствия взаимного чувства. Она парадоксально становится указанием на свою противопо-

[1] *Арзамасцев В. П.* «Звук высоких ощущений». Новое о Лермонтове. Саратов, 1984. С. 12.

[2] *Миллер О. В.* Нищий // Лермонтовская энциклопедия. С. 343.

ложность, внутреннюю пустоту, которой одержим герой. В этом значении стихотворение «Нищий» предшествует драме «Маскарад» (1835).

Образ Арбенина открывает индивидуальное строение человеческого существа в аспекте изменения в нем добра в зло, любви в ненависть, воспринимая их не в духовном, а в материальном, количественном значении: «Любил я часто, чаще ненавидел». Социальная природа конфликта драмы – следствие, причина – в несовместимости любви и индивидуализма. Герой приходит в состояние физического ощущения ограниченности ветхой природы: «Но скоро черствая кора / С моей души слетела…» Обновление в любви предполагает полное изменение человека: «И я воскрес для жизни и добра». «Воскресению» предшествует смерть, но герой остается тем, кем был, переживая открывающуюся в лице Нины любовь-самопожертвование как борьбу с собой: «Но иногда какой-то дух враждебный / Меня уносит в бурю прежних дней, / Стирает с памяти моей / Твой светлый взор и голос твой волшебный. / В борьбе с собой, под грузом тяжких дум, / Я молчалив, суров, угрюм». «Дух враждебный» – существо Арбенина, оно не меняется. «Светлый взор» Нины проникает «в душу мертвую», высвечивая ее. Герой же опошляет духовную архитектонику явления, делая смысловым центром повтор «опять»: «Опять мечты, опять любовь / В пустой груди бушуют на просторе». В следующем монологе он строит конструкцию перечисления: «Я странствовал, играл, был ветрен и трудился, / Постиг друзей, коварную любовь, / Чинов я не хотел, а славы не добился», куда через отрицание включает жену: «Все, что осталось мне от жизни, это ты: / Созданье слабое, но ангел красоты…» Она становится предметом: «Я человек: пока они мои…» «Они мои» – апофеоз внутренней неподвижности героя, подталкивающей его к экспансии вовне.

В творчестве М. Ю. Лермонтова повторяемость биографических мотивов – сущностная черта творчества, направленная на инертность индивидуального начала, его ограниченность. В драме «Маскарад» концептуально изменяются ключевые образы ранней лирики поэта: парус, челнок, море. Во-первых, Арбенин вместо паруса использует более поздний вариант – «изломанный челнок». Во-вторых, море, буря связаны с пространством внутренней пустоты, а не местом, где осуществляются свободолюбивые мечты. В свою очередь, в пьесе «Маскарад» мотив внутренней пустоты приводит индивидуальное начало к абсолютному значению – к образам маски и толпы, где вещественный субстрат личины подменяет духовно-телесное единство лица. За вольнолюбием и свободолюбием открывается состояние внутренней борьбы, выбора, к которой не готов Арбенин. Он понимает завершенность предшествующего

жизненного опыта, но не может преодолеть его инерцию. Внутри образа формируется мотив преждевременной опытности, ранней старости, в котором автобиографическое становится типическим.

«Тощий плод до времени созрелый» («Дума») – одно из повторяющихся сравнений в лирике поэта. Однако если в раннем творчестве оно ограничено сферой переживаний автора, то теперь сопутствует размышлениям о судьбе современников. Центральным в них становится превращение поколения: «Печально я гляжу на наше поколенье…» – в толпу: «Толпой угрюмою и скоро позабытой / Над миром мы пройдем без шума и следа…» («Дума»). В творчестве М. Ю. Лермонтова на первый план выходит ситуация полной обезличенности человека. Лирический герой «пестрою толпою окружен». В ситуации неразличения открывается безразличие, определяющее архитектонику человеческого существа: «образы бездушные людей», где вместо лица «приличьем стянутые маски» («Как часто, пестрою толпою окружен…» (1840)). Данный контекст меняет элегический характер мотива воспоминания-детства. Он определяется своим местом в структуре произведения, заполняя пустоты, на которые указывают смыслы экспозиции и финала. Отсутствие души не переживается, а пластически воплощается. Именно ее воспоминания замещают как утраченную часть человеческого естества. Духовному, а не эмоционально-чувственному состоянию соответствует противоположная элегической стилевая направленность: «…железный стих, / Облитый горечью и злостью!..» Экспрессивность акта – «бросить им в глаза» – построена не на чувстве, а на действии, обращенном к лицу человека. Обратная сторона чувствительности, образованная «в душе давно безмолвной», выражена «стихом размеренным и словом ледяным». «Размеренный стих» – воплощение деформации человеческого существа, пустоты, которая находится на месте человеческой души («Не верь себе» (1839)). Стих должен измениться качественно, стать «железным». В эпитете отразилась долгая эволюция лирического чувства, укорененного в биографических переживаниях. Последовательность «нищий» – «хлеб»-«камень» – «я» – «любовь» – «обман», распадающаяся в рамках аллегорической структуры на два параллельных ряда, построенных на моменте самоутверждения, приводит к монологической формуле «не верь себе» как самоотрицанию, переходящему в самоотвержение качества, в котором в настоящем пребывает лирический герой. В результате концепт «нищий», который как автобиографический мотив аллегоричен, в зрелом творчестве становится определением существа человека. Это отражается в лирике.

В переломном для творчества М. Ю. Лермонтова 1837 году появляется мотив поиска «души родной», когда одиночество как исключительность и избранничество выступает в критическом значении преддверия новой жизни: «Начать готов я жизнь другую» («Гляжу на будущность с боязнью…» (1837–1838)). Арест и заключение по делу о непозволительных стихах («Смерть поэта» (1837)) становятся для М. Ю. Лермонтова откровением о духовной проблеме обособленности: «Навеки мы разлучены с тобой / Стеной теперь – а после тайной» («Сосед» (1837)). В камере гауптвахты Генерального штаба рождается образ содружества людей («наш часовой», «мой сосед», «я»), разделенных обстоятельствами и связанных общим движением погружения внутрь себя: «Наш часовой, про старое житье / Мечтая, стоя засыпает»; «Я слушаю – и в мрачной тишине / Твои напевы раздаются»; «В груди моей все оживает вновь». В своей индивидуальной замкнутости поэт находит подлинное заключение, тюрьму. За свободолюбием и вольнолюбием стоит не ограничение телесных возможностей, а физическое отмирание в человеке души. Надындивидуальному порыву: «Я в мире не оставлю брата» («Гляжу на будущность с боязнью…») – сопутствует констатация состояния: «Душа усталая моя», переходящая в сравнение, позволяющее пережить физическую деградацию души: «Как ранний плод, лишенный сока, / Она увяла…»

Именно 1837 год становится временем, когда в поэзию М. Ю. Лермонтова входит мотив отверстости бытия, его пребывания в Боге: «Все полно мира и отрады / Вокруг тебя и над тобой» («Ветка Палестины»). Земное предстает в своем плодоносном изобилии и избыточности: «Когда волнуется желтеющая нива…» – источник которых – Творец: «И в небесах я вижу Бога…» Открытое земное пространство – «нива», которым начинается стихотворение, переходит в вечность – «вижу Бога», поэтому в произведении нет прямого упоминания солнца. Создается особая световая ситуация, когда тень не отсутствие, а продолжение телесности, нахождение одного подле другого: «И прячется в саду малиновая слива / Под тенью сладостной зеленого листка». Возникает пространство не добра и зла, того, что есть, и того, чего нет, а только добра, в котором намечается протекание личностного бытия в человеке: «Тогда смиряется души моей тревога, / Тогда расходятся морщины на челе…» Выразительность, придающая индивидуальному телесную направленность («морщины на челе»), берется в момент ее проницания душой, перехода в воплощение, когда физиономическое начало преображается в лицо. Для ранней лирики актуален обратный процесс: «Я жить хочу! Хочу печали / Любви и счастию назло; / Они мой ум избаловали / И слишком сгладили чело» («Я жить хочу! Хочу печали…» (1832)). В творчестве М. Ю. Лер-

монтова «чело» – воплощение сознающей себя телесности, сокровенно связанной с природой мысли как архитектоническим, образующим принципом мироздания. В ней пересекаются ум, идущий от Бога, и рациональное знание, замкнутое в себе: «Веков бесплодных ряд унылый». В поэме «Демон» «чело» – олицетворение мысли или в несуществовании: «И на челе его высоком / Не отразилось ничего», или в существовании, абсолютном добре: «Хранитель грешницы прекрасной, / Стоит с блистающим челом». В данном аспекте мысль о бытии в художественном сознании поэта оказывается между ликом и личиной, в которую превращается Демон: «И веяло могильным хладом / От неподвижного лица». Это некая метафизическая крайность пребывания вне жизни, и в данном значении она не соприкасается с областью человеческого существа.

Демонизм в творчестве М. Ю. Лермонтова – персонифицированное в единственность состояние обособленности и отпадения от бытия. В этом значении оно никак не связано с человеком и человеческим. Демонизм как сфера переживания в творчестве М. Ю. Лермонтова аккумулируется вокруг ситуации отчуждения и исключительности и только в данном аспекте относится к лирическому герою, осмысливаясь в рамках трагических коллизий индивидуального существования. Уже на ранней стадии творческого развития М. Ю. Лермонтов отграничивает свое мироощущение от собственно демонизма: «…ибо я отнюдь не разделяю мнения тех, кто говорит, будто жизнь всего только сон: я вполне осязательно чувствую ее реальность… Я никогда не смогу отрешиться от нее настолько, чтобы от всего сердца презирать ее, ибо жизнь моя – я сам, тот, кто говорит с вами…» Однако отдельное, индивидуальное «я» пугает своей ограниченностью как то, что «через мгновение может превратиться в ничто». Проблемой становится тождественность «я» опыту текущего, его выразительной природе: «Бог знает, будет ли существовать это “я” после жизни!» Индивидуальность образует замкнутый круг. Она выходит из себя в качестве мысли, но мысли непосредственно о себе: «Страшно подумать, что наступит день, когда не сможешь сказать: “Я”! При этой мысли вселенная есть только комок грязи». «Я» в данном значении – развернутая непрерывность творческого акта выражения («сказать “Я”»), которая вступает в критическую фазу осмысления («страшно подумать»), где «я» в своей единственности есть «комок грязи» (письмо М. А. Лопухиной от 2 сентября 1832 года[1]). Впоследствии биографическое как индивидуальное и ограниченное выливается в признание: «Право, я так надоел сам себе, что, когда я ловлю себя на том, что вос-

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 554.

хищаюсь собственными мыслями, я стараюсь припомнить, где я их вычитал!.. и вследствие этого я дошел до того, что перестал читать, чтобы не мыслить!»[1] (письмо М. А. Лопухиной от 23 декабря 1834 года). Здесь «не мыслить» – апофатическая формула «я», отказа от него в том качестве, в котором осознает себя автор. Автобиографическое начало приходит в колебательное движение, описывая амплитуду от полного самозабвения и самоотвержения («Молитва», «Спеша на север издалека») до совершенного сосредоточения в себе («Тому судья лишь Бог да совесть!..»), которое разрешается в сверхчеловеческом усилии, выходящем в поисках аналогий для себя за рамки одушевленности: «Утес гранитный», «Его чело меж облаков, / Он двух стихий жилец угрюмый, / И кроме бури да громов / Он никому не вверит думы…» («Я не хочу, чтоб свет узнал…» (1837)). В творчестве М. Ю. Лермонтова наметился поворот. Процесс накопления мировоззренческих, жизненных, эстетических импульсов вылился в формирование линии творческого поведения. Определились как мотивно-тематический блок, так и направление художественного развития, самобытно претворявшее круг литературных заимствований и влияний, через которые прошел поэт. Именно поэтому предшествовавшая поворотной точке пора литературных исканий (подготовительный период) корректируется.

Творческому самоощущению поэта соответствуют два этапа его биографии: московский (1828–1832) и петербургский (1832–1836 (середина 1837)). Первый включает в себя учебу в Московском университетском благородном пансионе (1828–1830), а затем на отделении словесности Московского университета (1830–1832). О герое неоконченного романа «Княгиня Лиговская» (1836–1837) Печорине автор писал: «До 19-летнего возраста Печорин жил в Москве. С детских лет он таскался из одного пансиона в другой и наконец увенчал свои старания вступлением в университет»[2]. Этап заканчивается отчислением из университета и переездом 31 июля 1832 года в Санкт-Петербург, где поэт поступает в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров (9 октября 1832 года). Второй период охватывает пять лет (середина 1832 – май 1837 года), куда входят учеба в Военной школе (1832–1834), служба в лейб-гвардии Гусарском полку (1835 – февраль 1837 года), дело о непозволительных стихах (февраль – март 1837 года), заканчивающееся отъездом из Петербурга на Кавказ, в Пятигорск (март – май 1837 года). В творческом отношении петербургский период характеризуется мол-

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 575.
[2] Там же. С. 208.

чанием в лирике, продолжением работы над поэмами, опытами в драматургии («Маскарад», «Два брата» (1836)) и освоением прозы (незавершенные романы «Вадим» (прекратил работу в 1834 году) и «Княгиня Лиговская» (1836–1837)).

Проза – важный шаг в творческом развитии М. Ю. Лермонтова, пролегавшем в русле современного литературного процесса, поворота к прозе, который наметился в романтизме. Разработка жанра исторического романа («Вадим»), от которого интересы обратились к «светской повести» («Княгиня Лиговская»), находились в кругу литературных влияний, сообразованных с мировоззренческим и жизненным опытом автора.

Исходный замысел романа «Вадим» построен на образе главного героя, олицетворявшего авторскую идею. Он состоит из контрастов, которые распространяются на жизненный материал, вовлеченный в повествование. Явления не связываются, а соотносятся друг с другом, стремясь к выразительности, основанной на параллелизме внешнего и внутреннего.

Экспозиция произведения фрагментирует момент действительности, разделяет на отрезки, которые ставятся один напротив другого. Действие внутри монастыря мотивировано тем, что «у ворот монастырских была другая картина»[1]. Описание нищеты подчинено задаче высказать общее: «…их одежды были изображения их душ», которое, в свою очередь, оказывается фоном для исключительного и из ряда вон выходящего: «В толпе нищих был один…» Образ героя, выхваченный в толпе, низводит роль массовых сцен до морализаторских сентенций, где другие люди – «олицетворенные упреки провидению»[2]. Вадим – сгусток внешних и внутренних контрастов. Физическое уродство, маски нищего и раба скрывают тайну благородного рождения, неистовство мстительных порывов – способность властвовать и манипулировать людьми. В своих страстях герой ломает границы человеческой природы и в этом состоянии демонизируется автором. Такую же крайность, только на другом полюсе отношения добра и зла, представляет его сестра Ольга: «Это был ангел, изгнанный из Рая за то, что слишком сожалел о человечестве»[3].

По отношению к историческим событиям (Пугачевскому восстанию), куда вставлена коллизия брата и сестры, происходит внутреннее совпадение линии автора и героя. Если первый видит в них повод для выска-

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 7.
[2] Там же. С. 8.
[3] Там же. С. 13.

зывания своих взглядов, то второй использует ситуацию восстания для мщения. М. Ю. Лермонтов воспринимает народный бунт с точки зрения его выразительности, живописности. Стихия строится по законам композиции, где за цветовым решением первого и второго планов изображения стоит «неизвестный живописец». Участники сцен лишены самостоятельности, превращаясь в эманацию, в замысел предполагаемого художника, который их выставляет «как главную мысль, главную черту характера своей картины…»[1] Однако поэтически возвышенная линия автора, внутри которой вызревают образы Вадима и Ольги, отвечающие романтическим представлениям о борьбе за человеческое достоинство, пересекается с линией крестьянского восстания и погоней за Палицыным. Этот материал первоначально подчинен драматически-экспрессивной природе образа главного героя, но впоследствии наделяется самобытным значением: формирует диалоги, бытовые сцены, отражается в живой разговорной речи второстепенных персонажей, выражающей их мысли и чувства. События разворачиваются в своем течении, развитии: «…повествование делается более эпическим, спокойным. Последние главы в этом отношении не похожи на первые…»[2]

Одной из отличительных черт романа о пугачевщине становятся портретные характеристики героев. Их можно разделить на группы: экспрессивные, живописные, натуралистические, типические. Помимо совокупности внутренних признаков, они различаются по степени связанности с действием (пассивные и активные), относясь или к лирическому, авторскому, или к эпическому повествовательному слою. Экспрессивные выдвигают на первый план динамику внутренних состояний и переживаний героя-идеолога (Вадим, старик). С ним автор связывает определенный круг идей, выражению которых подчинен внешний облик. Перечисление конкретных черт: «…лицо его было длинно, смугло; прямой нос, курчавые волосы; широкий лоб…» – подчинено задаче подвести к сущности героя. Вадим – носитель действенной, злой силы мысли. Именно поэтому в центре внимания оказывается лоб, по отношению к которому используются сравнения и метафоры. Живописные (импрессивные) характеристики направлены на передачу впечатления, которым в действие вводятся женские персонажи (Ольга, дворянка в кибитке). Это световой образ, активно взаимодействующий с окружающим пространством. Он строится из отдельных деталей, взятых в движении и подразумевающих совершенство целого: «…тогда выходила

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 80.
[2] Там же. С. 771.

на свет белая рука с продолговатыми пальцами; одна такая рука могла быть целою картиною». Явление из темноты света и цвета предполагает яркость впечатления и одновременно его размытость, неявность. Светотеневая природа образа связывает его с техникой живописи, сопоставление с которой участвует в создании портрета. При характеристике Ольги почти не используются развернутые сравнения и метафоры, так как метафоричность изначально задана и входит в художественную природу образа: «…это лицо было одно из тех, какие мы видим во сне редко, а наяву почти никогда»[1]. Если портрет Ольги – движение света и цвета, то девушка в кибитке – эскиз, что одновременно является и формой, способом передачи предмета изображения: «женская, розовая, фантастическая головка, достойная кисти Рафаэля», и содержанием, описывая только расцветающую жизнь, которая будет безвременно оборвана. Размытость деталей, конкретных черт здесь обусловлена смысловым заданием, когда природой изображаемого продиктованы еще не определенное, не выраженное, находящееся на распутье становления. Для передачи этого состояния автор использует улыбку, связывающую отдельные черты в целое и в этом значении воплощающую через внешнее внутреннее: «…с детской полусонной, полупечальной, полурадостной, невыразимой улыбкой на устах»[2]. Невыразимость в данном значении – сущность человеческого лица, которая скрыта в индивидуальности. В конкретном случае личное начало тождественно природе детства, возрастной характеристике.

В неоконченной повести «Штосс» (1841) категория личного, его судьба в человеческом существе выделится в художественную задачу, сформулированную в рамках экфрасиса. Лицо выделяется как субстанция из портрета: «В лице портрета дышало именно то неизъяснимое, возможное только гению или случаю», они не тождественны друг другу. Эта способность лица выступать в своей единственности и неповторимости из материальной природы портрета открывается «в линии рта», в которой очерчен «неуловимый изгиб» и передана «такая страшная жизнь»[3]. Лицо оказывается переходом из неживого в живое, из неодушевленного в одушевленное. В «Штоссе» кардинально изменена авторская позиция по сравнению с ранней прозой, где в живописных портретных характеристиках человек описан как произведение искусства, что выделяет его из развития событий, фрагментирует. Эти портретные характери-

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 13.
[2] Там же. С. 80.
[3] Там же. С. 490.

стики, как и экспрессивные, пассивны по отношению к действию. Натуралистические и типические, наоборот, активно с ним связаны. Первые стремятся воссоздать точный зрительный образ из бытовых, возрастных, физиономических и пластических деталей. Цель к конкретности ставится как задача в образе Палицына-отца: «Представьте себе мужчину лет 50…»[1] К ним примыкают вторые. В их основе лежит натуралистическая деталь, которая возводится в типическое значение, поглощая все остальное в человеке и в этом качестве тяготея к морализаторству и дидактике. Так, облик Натальи Сергеевны сводится к тому, что «перед ореховым гладким столом сидела толстая женщина»[2], что становится поводом для высказываний автора о бессмысленности ее существования. В портрете Юрия Палицына он опробует обобщающую формулировку, которую затем будет активно использовать: «…именно таковые лица нравятся женщинам…»[3]

Портретные характеристики как отличительная черта прозы М. Ю. Лермонтова позволяют проследить характер ее эволюции. Романтическая эстетика контрастов и связанного с ней параллелизма внешнего и внутреннего, в рамках которой создается образ Вадима, использует категорию безобразного, чтобы показать идущую изнутри силу: «…он был горбат и кривоног; но члены его казались крепкими и привыкшими к трудам этого позорного состояния»[4]. Элементы портрета перейдут к другим героям, изменившись в соответствии с художественной ситуацией. Господствующей стихией «светской повести» «Княгиня Лиговская» будет автобиографизм. Он проявит себя в изображении главного героя Жоржа Печорина. У него с портретом Вадима сходная структура и разительное отличие в деталях. Внешний облик распадается на две части: телосложение и лицо. Однако идея, носителем которой М. Ю. Лермонтов делает героя романа о пугачевщине, используется и в качестве точки зрения на Вадима. Мировоззренческая подоплека, преобладая над подробностями в описании, дает их в самом общем виде: «горбат», «силен», «смугл». Автобиографическое начало в «Княгине Лиговской» проявляется в развернутой системе тонких подробностей, характеризующих внешний облик Печорина не в мировоззренческой, а в психологической связи внешнего и внутреннего. Это ведет к размытию прямой проекции первого на второе, увеличению самостоятельности,

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 10.
[2] Там же. С. 13.
[3] Там же. С. 49.
[4] Там же. С. 8.

обусловленной автобиографической составляющей, описания «наружности». Главные элементы, из которых складывается портрет, сохраняются. Однако в историческом романе они однозначны и в этом качестве определяют сущность героя. В «светской повести» художественная ситуация иная. Оценочный момент, который выступает на первый план в уродстве, непривлекательности, не просто ослаблен, а осложнен. Она многогранна, требует вглядывания, внимания. Внутренняя составляющая не привносится, а оказывается присущей физическому, анатомическому строению как впечатление, став обратной, ненаружной стороной пластики. Описание фигуры Печорина: «…он был небольшого роста, широк в плечах и вообще нескладен; казался сильного сложения, неспособного к чувствительности и раздражительности» – и особенно лица: «Лицо его смуглое, неправильное, но полное выразительности, было бы любопытно для Лафатера…»[1] – не несет на себе никакой расширенной смысловой нагрузки. Наоборот, оно тяготеет к конкретности, обращаясь в этом качестве не к смыслам, а к собственно человеку, выдвигая его на первый план.

Если уродство Вадима концептуально для проблематики произведения, то физическая непривлекательность Печорина обращена на событийный пласт романа в части отношения героя с женщинами, отражая жизненный опыт автора. Можно констатировать, что на место категорий красоты и безобразия, определяющих портретные характеристики в романе «Вадим», приходит категория индивидуального как начальный уровень восприятия человека в живом единстве его существа. В неоконченном романе «Штосс» опять отмечается сложение героя: «…он был неловко и грубо сложен». Однако задача у него другая. Он не привязан к автобиографическому началу, а включен в перечень лаконичных характеристик, очерчивающих образ жизни и внутренний мир героя, которые, в свою очередь, связаны с темой творчества. Индивидуальные черты даны в развитии. Особенное в Лугине трансформируется в болезненное, физический недуг, который оказывается причиной интереса к искусству: «…нашел средство развлекаться с пользой; он пристрастился к живописи». Автор не ставит перед собой цели развить параллель «больной герой – больное искусство», стремясь разоблачить романтический культ творчества низведением до натуралистической, физиологической природы его проявлений. Он создает историю судьбы человека, где искусство – душевная потребность, рождающаяся внутри замкнутого индивидуального существования, ищущего выхода, но об-

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 167.

реченного не найти его. Болезнь – лишь видимая причина этой ситуации, ее сущность отражена в повествовательной структуре описания героя, где внешность и тема творчества представлены как два периода, связанных ритмическим повтором образующего их смысла. Характеристика картин Лугина: «…неясное, но тяжелое чувство», переходящая в замечания об искусстве века: «…печать той горькой поэзии, которую наш бедный век выжимал иногда из сердца…»[1] – насыщена экспрессивной лексикой, резонирующей с наружностью героя. Ситуация внутренней безысходности продолжена в художественных исканиях героя, развивающих мотив его сомнений по поводу своей наружности. В поиске идеала, выливающегося в «эскиз женской головки», который перерисовывается в разных вариантах, намечается отношение героя к своей сущности, которую он в рамках индивидуального начала определяет внешностью. В результате неземной идеал становится обратной стороной индивидуального несовершенства, внутри которого выделяется проблема рукотворного и нерукотворного. В рамках сюжета незавершенного произведения намечается полемика М. Ю. Лермонтова не просто с вымышленной, неестественной природой романтической образности, но и с собственной установкой на автобиографичность.

За идеалистическими формами художественного сознания у М. Ю. Лермонтова открывается сторона искусства, которая в «Портрете» Н. В. Гоголя названа «рабское, буквальное подражание натуре»[2]. Только оно дано не в аспекте творческого акта, а как отношение героя к себе, вызревающее внутри индивидуального существования. У М. Ю. Лермонтова творческий акт направлен именно на обнаружение в индивидуальном начале опустошения человека. Оно есть контур, аналогичный копированию действительности: «…попробуйте на стене обрисовать карандашом силуэт, вас так сильно поразивший, – и очарование исчезает; рука человека никогда с намерением не произведет этих линий». Творчество преодолевает индивидуальность человечностью. Если в современной литературе «подражание натуре», замкнутое в границах естественных представлений о человеке, порождает свою противоположность – невыразимое, выходящее за рамки опыта земного бытия, то М. Ю. Лермонтов прибегает к понятию «неизъяснимое». Его отличие от невыразимого заключается в том, что неизъяснимое – неотъемлемая черта человека, искаженная индивидуальностью и обретаемая в творчестве[3], которое в ходе художественных исканий поэта оказывается тож-

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 483.
[2] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 3. 1984. С. 70.
[3] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 490.

дественным личностному началу. В отличие от Н. В. Гоголя, который мыслит личность апофатически: «…желая постигнуть прекрасного человека, вооружаешься анатомическим ножом, рассекаешь его внутренность и видишь отвратительного человека»[1], М. Ю. Лермонтов не разрушает индивидуальное начало в сверхчеловеческом усилии, а видит его с точки зрения неизъяснимого, которое в данном значении есть выход за рамки отдельного, замкнутого в себе сознания. Включение в понимание человеком себя опыта других людей, его способность к этому как сущностный элемент архитектоники художественного образа становятся переломным моментом в творческих исканиях поэта.

В 1837 году к М. Ю. Лермонтову приходит всероссийская известность. Она связана с общественным резонансом, который имело распространение стихотворения «Смерть поэта», посвященного гибели А. С. Пушкина. Данная ситуация стала причиной первой ссылки поэта на Кавказ. Написание стихотворения предварял отклик М. Ю. Лермонтова на 25-летие Отечественной войны 1812 года. В 1837 году в журнале «Современник» было напечатано стихотворение «Бородино». В творчестве поэта ему предшествовал ранний вариант «Поле Бородина» (1830). Ряд лирических образов из него переходят в «Бородино». В отличие от неровного, экзальтированного, скачущего от героического к элегическому стиля стихотворения «Поле Бородина» они включаются в целостное, нефрагментированное видение события. В «Бородино» автор радикально изменяет характер лирического героя. На смену индивидуальной точке зрения, которой продиктована жанрово-стилевая разобщенность образного ряда, приходит народная, наделяющаяся по ходу развития лирического события всеми признаками личностного сознания. Если «Поле Бородина» – ритмически связанные эмоциональные отрезки, то «Бородино» – развернутое единство внутреннего и внешнего уровней раскрытия явления, воспринимающегося с точки зрения сущности, а не отдельных моментов его развития. Эволюция архитектоники образов, направленная от мозаичности, обусловленной отдельностью, исключительностью их трактовки, к целостности и полноте, включающей в себя и лирического героя, заявляет о себе уже на уровне названий произведений. «Поле Бородина» предполагает панорамный взгляд, охват события из одной точки, к которой оно в конечном счете и сводится. «Бородино» – совокупность места и действия, предполагающая видение события изнутри, оно ограничено возможностями рассказчика, который знает только то, что происходит с ним и вокруг него, но сокровенно связан общей целью

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 3. С. 70.

с другими участниками события. Повествование в «Бородино» ведется от лица «мы» – поколения, обращающегося к современникам автора: «Богатыри – не вы!» В данном моменте, хотя стихотворение представляет монолог старого солдата, в нем просматривается диалоговое строение, выражающееся в активном участии вымышленного слушателя, который, по сути, и является лирическим героем. От него протянулась линия исповеди потерянного поколения, отзвуки интонаций которой можно наблюдать в сложном строфическом строении произведения. При этом разговорная стихия «Бородино» концептуально отличается от пафосной героизации национальной истории, наблюдающейся в «Поле Бородина». Автор достигает своего рода сущностной равнозначности происходящего, военные будни: «Забил заряд я в пушку туго», «Прилег вздремнуть я у лафета» – становятся в один ряд с подвигами: «И молвил он, сверкнув очами: / "Ребята! не Москва ль за нами? / Умремте ж под Москвой..."» Разговорная речь соотносится с центральной позицией «мы», по периферии которой располагается «я». Соответственно, вокруг «мы» выстраивается значимый событийный материал, а к «я» относятся частные, отдельные его ответвления. В «Поле Бородина» картина иная: «я» является ядром повествовательной структуры и не имеет свободного, разговорного речевого оформления, а подвержено очевидной жанрово-стилевой деформации, которая отражает круг литературных влияний, управляющих индивидуальным сознанием.

От индивидуальной точки зрения в «Поле Бородина» к народной в «Бородино» поэт приходит через осмысление войны 1812 года с помощью фольклорной образности в стихотворении «Два великана» (1832). В произведении сталкиваются народ («старый русский великан») и сверхчеловек («трехнедельный удалец»). В рамках народного сознания, к формам которого прибегает М. Ю. Лермонтов, резко изменяется масштаб образа Наполеона, хотя к нему поэт на протяжении всего своего творчества относился серьезно и возвышенно. Изменение связывается с тем, что Наполеон «дан не в духе представлений самого поэта, а в восприятии народном»[1], т. е. не в индивидуальном, а в личностном измерении, воспринимающем человека сквозь призму истории народа и соотносящем с ней. Символ европейской цивилизации измельчается в исторической проекции. Низведение Наполеона же принадлежит сознанию толпы, образ которой является сквозным для наполеоновского цикла М. Ю. Лермонтова. В данном смысловом поле пересекаются мотивы величия подвига русского народа, сокрушившего нашествие,

[1] *Усок И. Е.* Наполеоновский цикл // Лермонтовская энциклопедия. С. 333.

и сложившегося в европейской культуре стремления к развенчанию императора через его уничижение. В стихах, посвященных Отечественной войне 1812 года, поэт развивает линию А. С. Пушкина, считавшего этот исторический момент и все, что связано с ним, поворотным: «Хвала! Он русскому народу высокий жребий указал» («Наполеон» (1821)). В творчестве М. Ю. Лермонтова таким поворотным моментом в трактовке образа Наполеона становится «Бородино». Тема Отечественной войны 1812 года не просто сосуществует со стихами наполеоновского цикла («Наполеон» (1929), «Наполеон» (1830), «Эпитафия Наполеона» (1830), «Св. Елена» (1831), «Воздушный корабль» (1840), «Последнее новоселье» (1841)), а является его своеобразной кульминацией. Условно развитие темы представляет собой движение от культа Наполеона, наделенного всеми качествами сверхчеловека, исключительного героя-титана в своих победах, поражениях и гонении на него, к мотиву посмертной судьбы великого человека, которым отмечены стихи цикла, относящиеся к последнему периоду творчества. В них намечается подспудная перекличка с «Бородино» в аспекте противопоставления народа и толпы. Если в стихотворении «Воздушный корабль (Из Зейдлица)» антиномия лишь предполагается в совершенном одиночестве воскресшего императора во «Франции милой, / Где славу оставил и трон, / Оставил наследника-сына / И старую гвардию он». Фантастическая ситуация, лежащая в основе лирического события, в которой у М. Ю. Лермонтова (отсюда важность подзаголовка «Из Зейдлица», отсылающего к романтическому источнику) лишь обозначены контуры исторической реальности, обращена прежде всего к образу Наполеона. Он иррационален и даже враждебен в своем великом прошлом современной Франции. Ее образ оказывается в центре стихотворения «Последнее новоселье», в основе которого находится конкретное, злободневное событие – перенесение праха императора с острова Святой Елены на материк. Торжества по этому поводу для поэта – продолжение глумления над великим человеком, которое естественно для ничтожества, устроившего все это: «И вздорная толпа, довольная собою, / Гордится, прошлое забыв».

Состояние лирического героя описывает характерную для М. Ю. Лермонтова ситуацию прозрения, помещенную в конкретность социального явления: «Поняв тщеславие сих праздничных забот, / Мне хочется сказать великому народу: / Ты жалкий и пустой народ!» Народ рождает гения, но, превращаясь в толпу, его уничтожает. Толпа – растворение индивидуального в общей материальной природе. Если сверхчеловек, исключительность – ее критическое состояние, то толпа как инерция – естественное и стихийное. В этом качестве толпа – «жалкий и пустой

народ», явление, стремящееся превратить любое иное существо в свое подобие: «Ты жалок потому, что вера, слава, гений, / Все, все великое, священное земли, / С насмешкой глупою ребяческих сомнений / Тобой растоптано в пыли». Ритмическая природа, система образов, их экспрессивность неслучайно словно повторяют стихотворение М. Ю. Лермонтова «Смерть поэта». У них общая тема. Кристаллизация народного сознания в «Бородино», личной точки зрения отзывается в стихах о смерти А. С. Пушкина мотивом его поэзии: поэт и толпа. У М. Ю. Лермонтова на первый план выходит антиномия народа и толпы, в рамках которой разворачивается трагедия личностного бытия. Пушкинская личность, возникая из народного сознания, сталкивается с философией «ничто», толпы, которая, в свою очередь, в «Последнем новоселье», оставаясь тождественной себе, не перерастая в народ, лишает сверхчеловека возможности преобразиться в личность при жизни и окончательно деформирует его образ после смерти.

«Смерть поэта» – веха в творчестве М. Ю. Лермонтова. Отклик на гибель А. С. Пушкина стал для него моментом высшего творческого осознания себя. В наследии А. С. Пушкина М. Ю. Лермонтов находит то, что искал в искусстве, – правду и искренность как ее воплощение. «Смерть поэта» стоит у истоков понимания поэта и поэзии. Этой темой сформирован целостный цикл, в центре которого воплощенная А. С. Пушкиным евангельская миссия творчества и евангельская судьба поэта. Для М. Ю. Лермонтова «глаголом жги сердца людей» – руководство к действию: отделение зерен от плевел, служение великому разделению в человеческом существе правды от лжи (*…не мир пришел Я принести, но меч* (Евангелие от Матфея, 10:34)). А. С. Пушкин видит человека со светлой стороны. Пророческий глагол привнесен в человеческое сердце, дан в своей очищающей и просветляющей силе. Вокруг М. Ю. Лермонтова после гибели поэта складывается совершенно иная ситуация. Человеку, задавленному ложью, проще убить пророка, чем принять глагол истины в свое сердце. Именно поэтому в художественном сознании М. Ю. Лермонтова творчество становится «оружием» («кинжал»), которое проходит через душу поэта и уже в этом качестве обращено к неправде о человеке и в человеке. В стихотворении «Поэт» (1838) автор возвращается к излюбленному притчевому принципу композиции – описанию кинжала и понижению, искажению его прямого предназначения, которое вводит тему поэта и творчества: «В наш век изнеженный не так ли ты, поэт, / Свое утратил назначенье». Композиция обусловлена здесь исторически и культурно восточным контекстом, в котором кинжал выступает в своей конкретности. Она переносится на отношение к поэзии, становясь метафорой правды, истины как

сущности творчества. Неслучайно лирическую ситуацию превращения кинжала в символ поэзии предваряет описание в стихотворении «Кинжал» (1838) истории оружия, которое, как «любви залог немой», приводит к определению образа автора-поэта: «…буду тверд душой, / Как ты мой друг железный». Правда – несокрушимое и неизменное ядро архитектоники человека, от которого производно понятие «век изнеженный», где на первый план выступает концепт «ложь» как сфера приспособления к жизненным обстоятельствам и деформации.

Правдой и ложью продиктованы «стилевые» характеристики творчества: «Но скучен нам простой и гордый твой язык, / Нас тешат блестки и обманы». Они не только оказываются созвучны авторской установке, но и получают более широкое читательское определение: «Когда же на Руси бесплодной, / Расставшись с ложной мишурой, / Мысль обретет язык простой / И страсти голос благородный» («Журналист, читатель и писатель» (1840)). Голос читателя двойственен. Им сформирован беллетристический слой в литературе, отвечающий инерции внутренних движений, и он же ожидает «живое свежее творенье», которое тут же опошляет, используя литературные штампы и выхолощенные потребительской установкой смыслы, когда панибратское отношение к творцу переходит на творчество: «Вот, например, приятель мой», характеристики которого превращены в литературные штампы. В стихотворении, написанном в традиции «Разговора книгопродавца с поэтом», поэт выступает нейтрально, как писатель, в том виде, в каком его воспринимают собеседники, а в их лице – общественная среда. Только внутри себя он поэт: «Тогда пишу. Диктует совесть», но в этом качестве он не нужен окружающим и опасен для них: «Чтоб бранью назвали коварной / Мою пророческую речь». «Пророческая речь» и есть «кинжал», «покрытый ржавчиной презренья», в культурной ситуации, описанной в стихотворении «Журналист, читатель и писатель». Ее характеристика завершает стихотворение «Не верь себе». Столкновение правды и лжи, поэзии и жизненного опыта толпы рождает сравнение: «Как разрумяненный трагический актер, / Махающий мечом картонным». Именно поэтому для М. Ю. Лермонтова так важны предметность, вещественность, конкретность в описании символа поэзии – кинжала, противопоставленные в этом качестве бутафорской стороне существования. Оппозицию предвосхищает начальная ситуация в «Смерти поэта», где напротив образа А. С. Пушкина «со свинцом в груди» оказывается мир «пустых похвал», «жалкий лепет оправданья», «потехи», веселья. «Железный стих» М. Ю. Лермонтова («Как часто, пестрою толпою окружен…») не просто экспрессивная форма выражения, а глубинный переворот в культуре,

произведенный гибелью поэта, чье творчество затронуло и обнажило сущностные начала русского самосознания: «Не мог понять в сей миг кровавый, / На что он руку поднимал!..» Речь велась не столько об «убийце», сколько о соучастниках, страшных в своей бесчеловечности.

К человечности обращено последнее стихотворение о поэзии «Пророк» (1841), восходящее к финалу пушкинского «Пророка»: «Исполнись волею моей, / И, обходя моря и земли, / Глаголом жги сердца людей». Герой М. Ю. Лермонтова обречен на бегство в пустыню, потому что «в очах людей читаю я / Страницы злобы и порока». Он приобщен к всемирной гармонии, от которой отпало человечество: «Завет всевышнего храня, / Мне тварь подвластна вся земная; / И звезды слушают меня, / Лучами радостно играя». По сути, «Пророк» – духовная сторона социальной трагедии в «Смерти поэта». В стихотворении судьба А. С. Пушкина – путь к истине, где архитектоника творчества представлена образами прижизненной («торжественный венок») и посмертной славы, скрывающей венец страдания: «И прежний сняв венок, – они венец терновый, / Увитый лаврами, надели на него». «Венец» стоит у истоков финала «Пророка», где ядро творчества: «Глупец, хотел уверить нас, / Что Бог гласит его устами!» – окружает ничего не значащая бессловесность, которую «старцы детям говорят / С улыбкою самолюбивой». Самолюбие превращает слово в пустой звук. Неслучайно В. Г. Белинский вывел формулу бытования слова в культуре, размышляя о творчестве М. Ю. Лермонтова: «…слово есть или мысль, или пустой звук» («Герой нашего времени, сочинение М. Лермонтова» (1840))[1]. На примере анализа поэмы «Демон» он показал, как она функционирует, превращая живую полноту бытия в ее данности и единственности в абстракцию: «Неисчислимы и разнообразны предметы мира, но в них есть единство, и все они – частные явления общего. Вот почему философия говорит, что существует одно общее» («Стихотворения М. Ю. Лермонтова» (1840))[2]. Трагедия А. С. Пушкина в стихотворении «Смерть поэта» – кульминация культуры бессловесности, которая его окружала. Первая, патетически-обличительная часть стихотворения обращена к двум пересекающимся («веселитесь» – «смеясь») в отношении к поэту мирам: «мнений света» и «убийце», который «на ловлю счастья и чинов / Заброшен к нам по воле рока». Именно их пересечение в пространстве «чужой земли» обнаруживает в А. С. Пушкине сокровенную сущность русской культуры: «Не мог щадить он нашей славы; / Не мог понять в сей миг кровавый, / На что он руку поднимал!..» Вторая,

[1] *Белинский В. Г.* Избранные произведения. С. 55.

[2] Там же. С. 127.

элегическая часть является своего рода стилизацией мотивов и языка образов произведений А. С. Пушкина как единственного способа высказаться. Итог – окончательная бессловесность убившей поэта среды: «Замолкли звуки чудных песен, / Не раздаваться им опять: / Приют певца угрюм и тесен, / И на устах его печать». Третья часть «Смерти поэта» имеет более позднее происхождение, поэтому по своему звучанию это повтор, вариация первой части, но в своих смыслах отнесенная к финалу предыдущего стихового периода. Ее экспрессивно-обличительная природа обращена к бессловесности-«злословью», сущностью которой является не правда, а ложь: «Пред вами суд и правда – все молчи!..» Этот мотив получает историческую интерпретацию, восходящую к пушкинскому родословию новой и древней России («Моя родословная», «Родословная моего героя»). М. Ю. Лермонтов строит свою генеалогию «черной» и «праведной» крови, ложной и истинной России, обращенную уже не столько в прошлое, сколько в грядущее: «И вы не смоете всей вашей черной кровью / Поэта праведную кровь!»

Наследие А. С. Пушкина, которое явилось для М. Ю. Лермонтова одновременно и голосом сокровенной национальной культуры, и погружением в нее, стало отправной точкой поворота к истории и традициям народного творчества. В отличие от предшественника, чей интерес был сосредоточен на эпохе Смуты и утвердившейся после нее новой исторической модели петровской России, М. Ю. Лермонтов сфокусировался на правлении Ивана Грозного. «Песня про царя Ивана Васильевича…» (1837) отмечена связью поэта со складывающимся движением славянофилов через посредство его друга С. А. Раевского, будущего собирателя фольклора. Произведение отразило влияние фольклорных источников из книги Кирши Данилова и их вариантов из собрания П. В. Киреевского. В трактовке образов героев и особенно Ивана Грозного поэт следовал не Н. М. Карамзину, а сложившимся в народной традиции представлениям, где поступки царя не мотивированы индивидуальными особенностями его характера, а находятся в сложном взаимодействии со всей совокупностью жизненных обстоятельств. Три участника трагических событий значимы для автора с точки зрения не оценки их нахождения в добре или зле, а способности отвечать за свои поступки и быть собой, не выступая в обличиях ложных представлений и оправданий. Позиции опричника Кирибеевича и купца Калашникова говорят сами за себя: с одной стороны – произвол и насилие, с другой – стремление наказать зло и требование справедливости. Однако как у зла нет социального преимущества, так и у добра – морализаторской установки. Разница в одном: Калашников отдает жизнь, Кирибеевич платит ею

за свои поступки. Сложнее положение Ивана Васильевича. Он должен принять условия и ограничить свой произвол, выйти за границы индивидуальной воли. Историческое событие позволило М. Ю. Лермонтову изобразить человека в его сущностной архитектонике, когда добро и зло не растворяются в особенностях характеров, а обнаруживают себя в них как выбор. Все включается в незыблемый строй и порядок бытия. Именно с ним согласуется действие царской власти, обращенной не к социальной, отдельной справедливости, а к метафизической, к полноте мироздания. В этом аспекте у царя тоже есть свое место, которым он обусловлен и ради которого должен жертвовать индивидуальными наклонностями.

Важную роль в художественной концепции «Песни…» играет организация и световое решение пространства. Первую часть открывают слова: «Не сияет на небе солнце красное…» Во второй положению героя: «…в его лавочку не заглядывают» – вторит пейзаж: «…за Кремлем горит заря туманная; / Набегают тучки на небо…» Замкнутые помещения, вечернее и ночное время суток. Утренней третьей части присуще открытое, широкое пространство, залитое солнцем: «Тучки серые разгоняючи, / Заря алая подымается», где нет теней и соответствующих внутренних настроений. Действия героев свободны, не скованы, максимально полно представлена палитра обуревающих их чувств и состояний. Нет ничего скрытого, тайного, все явно. Даже неожиданный для Кирибеевича вызов «на последний бой» переживается как изменение в природе: «Побледнел в лице как осенний снег…» «Песня…» очевидно соотносится с биографической фабулой дуэли А. С. Пушкина, определяющей «Смерть поэта». М. Ю. Лермонтов не мог не учитывать разницу между ними уже на уровне топонимов (Москва-река и Черная Речка), которой продиктованы смыслы и символика, сопровождающие события. На одном полюсе оказывались клевета, злоречие, слухи, молва, домыслы в отношении поэта, на другом – полная открытость, ясность, избыточность света в изображении кулачного боя. Двусмысленность, выросшая из узости и ограниченности нравов и представлений о жизни придворного мира, контрастировала с понятной всем соборностью решений Ивана Грозного, которая определялась не предпочтениями царя и его единомышленников, а правдой.

Сдвиг от индивидуальной к соборной точке зрения, воспринимавшей явление не через отношение к нему, а в его позиции, положении, месте в бытии, отразился в грандиозности художественных образов при описании природы и мироздания в поздней лирике, поэмах и прозе. Поэт стремится к первозданности, естественности, простоте эпитетов

и сравнений. Им свойственна беспримесная цветовая гамма конкретных феноменов неживой (минералы, горы, реки, небеса, светила) и живой (флора и фауна) природы: лазурный, жемчужный, изумрудный. Автор тяготеет или к максимально открытым пространствам (небесный свод, степь), или к первобытной тесноте, насыщенности, пышности бытия. Он избыточен в своих образах, чрезмерен. В этом качестве поэт на первый взгляд развивается в русле ультраромантических тенденций современной поэзии, перегруженной выспренностью, гипертрофированностью образов. Однако то, что у современников стало самоцелью, индивидуальным произволом над предметом изображения, в произведениях М. Ю. Лермонтова определялось мерой лирического чувства, не выражавшего, а воплощавшего явление. В образной избыточности («Степью лазурною, цепью жемчужною»), ее грандиозности всегда присутствует момент несоизмеримости бытия и сознания («Мчитесь вы, будто, как я же, изгнанники» («Тучи») (1840)). Мысль автора буквально тонет в пышности и красоте жизни («В небесах торжественно и чудно!»), которая начинает свидетельствовать о себе. Не поэт пишет о ней, а она говорит с ним: «Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу, / И звезда с звездою говорит» («Выхожу один я на дорогу» (1841)). М. Ю. Лермонтов ломает открытый и скрытый монологизм художественного мышления.

У каждого явления есть свое место в бытии, которым определяется его сущность, наблюдающаяся в архитектонике образов. Сопряжение одного с другим выступает не только в связях, но и в значимости каждого звена, невозможности его выпадения. Это приводит к укрупнению, приближению явления, его совершенству в художественной картине мира. С точки зрения своей позиции феномены места единственны, уникальны и в этом качестве всемирны. В миниатюре «Посреди небесных тел» (1840) образ характеризуют: место среди других («Посреди небесных тел / Лик луны туманный»), восприятие с точки зрения его позиции («Как он кругл и как он бел!»), устойчивость, постоянство, повторяемость («Кажду ночь она в лучах / Путь проходит млечный»), откровение о вечности-совершенстве («Видно, там, на небесах, / Масленица вечно!»). Вселенское и индивидуальное корректируется самоиронией. Одновременно их меру в творчестве М. Ю. Лермонтова представляет мотив пути как движение от индивидуального к личному через откровение о вечном бытии («Выхожу один я на дорогу…»). Глагольная связка «выхожу – уснуть» направлена к концепту «место», где относительная, произвольная позиция, присущая индивидуальности, переходит в устойчивость и определенность положения в мироздании. В произведениях М. Ю. Лермонтова есть одна такая позиция – смерть. Однако

в этом значении она выступает в качестве не окончательности, а посмертного образа личностного бытия: «И, вкруг твоей могилы неизвестной, / Все, чем при жизни радовался ты, / Судьба соединила так чудесно» («Памяти А. И. Одоевского» (1839)). «Могила» оказывается ядром, формирующим картину гармонии и великолепия бытия: «Немая степь синеет, и венцом / Серебряным Кавказ ее объемлет…»; «А море Черное шумит не умолкая». Внутри перечисления помещается олицетворение: «Как великан, склонившись над щитом». Это диссонанс, своей преувеличенностью отсылающий к традиции оды на смерть, но замыкающий кольцевую фигуру образа, где индивидуальное: «…отвергнул цепи: / Любил ты моря шум, молчанье синей степи – / И мрачных гор зубчатые хребты…» – переходит в посмертное. Данный момент, которым первично обусловлены принципы, способы и средства изображения, формирует вокруг себя мотивно-тематический блок.

Индивидуальное строение ставит человека в трагическое и опасное разобщение с бытием. Внутренняя относительность и неустойчивость предельно обедняют картину мира, не принимая ничего, кроме собственных представлений. Этот мотив объединяет два произведения, различных по типам культуры, их смыслам и интонации: «Три пальмы» с подзаголовком «Восточная повесть» (1839) и «Морскую царевну» (1841), написанную в балладной традиции. Жанровые особенности вносят тонкие и при этом концептуальные нюансы в художественную интерпретацию общей проблемы. Первое развивает тему роптания на Бога, прибегая к присущей восточным литературам притчевой иносказательности. Однако М. Ю. Лермонтов делает упор не на переносе смыслов и олицетворении, к которым тяготеет притча, а на точном воссоздании ближневосточной природы и быта кочевников. Они настолько полные и самодостаточные, что создают два параллельных, равнозначных событийных потока, два мира: природы и человека, которые не нуждаются переходе одного в другое. Эти миры, пересекаясь, образуют событийную, а не смысловую кульминацию, и трагическая судьба трех пальм как иного сознания вбирает в себя причину случившегося с точки зрения притчевого сюжета – роптание на Бога. В стихотворении «Морская царевна» волшебный сюжет передает отношение к миру в западноевропейской культуре, стремящейся все сделать своей добычей. Прекрасное в родной стихии: «Синие очи любовью горят; / Брызги на шее, как жемчуг, дрожат» – становится чудовищем в ином культурном измерении: «Видит: лежит на песке золотом / Чудо морское с зеленым хвостом». В данном случае жанр баллады начинает контрастировать со смыслом, который поэт вложил в произведение. Если для баллады значимо фантастиче-

ское происшествие и впечатление, произведенное им на героя, то для автора на первый план выходит сострадание к умирающему живому существу, другому, иному и только поэтому кажущемуся человеку безобразным. Поэт подробно изображает агонию, она врезается в его сознание. Финал же обращен к герою: «Едет царевич задумчиво прочь, / Будет он помнить про царскую дочь!» Это вторая сторона трагедии: человек, для которого в центре случившегося находится метаморфоза с царской дочерью. Он способен только на такое понимание в стремлении превратить иной мир, обращенный к нему с любовью, в добычу. Причина – готовность в своей относительности, внутренней неустроенности, неустойчивости стать чем угодно.

М. Ю. Лермонтов ищет опору, непреходящее в себе. В данном аспекте в его творчестве появляется тема Родины, воплощенная в одноименном стихотворении «Родина» (1841). Своеобразной экспозицией внутренней эволюции, которая привела к созданию образа России, стали признания поэта, сделанные в стихотворении «Валерик» (1840). Заявлением «Я жизнь постиг…» открывается программа новой жизни. Реальный опыт военных будней на Кавказе подтвердил интуитивные представления в раннем творчестве о внутреннем облике горцев. Четкое понимание добра и зла, которым они руководствовались в повседневной жизни, резко отличалось от лицемерия, относительности нравственных установок, тяготивших М. Ю. Лермонтова в близкой ему социальной среде. Она отрывалась от народной почвы. Кавказ приобщал к ней, поэтому первоначальные уроки бытия связывались с определенным религиозным, этнографическим, культурным укладом: «Судьбе, как турок иль татарин, / За все я равно благодарен; / У Бога счастья не прошу / И молча зло переношу». Смысловая природа сравнения многослойна. Обращению к иной, чужой культуре сопутствует момент буквального уподобления, размыкающий индивидуальную ограниченность, замкнутость, построенную на противопоставлении. Процесс идет по двум направлениям. Первое связано с романтическим поэтическим штампом «небеса востока». Он граничит «с ученьем их пророка» как отличный от именно «ученья» элемент индивидуалистической системы ценностей, включающий его в орбиту своих впечатлений. Второй посыл менее эффектен, но в итоге открывает центр, вокруг которого строится индивидуальное начало, – «больную душу»: «И жизнь всечасно кочевая, / Труды, заботы ночь и днем, / Все размышлению мешая, / Приводит в первобытный вид / Больную душу…»

Сосредоточенность на себе неожиданно принимает вид заточения посредством образов освобождения: «Зато лежишь в густой траве, /

И дремлешь под широкой тенью / Чинар или виноградных лоз». Описание повседневности военной жизни, ее будней, лишенное пафоса и героизации, максимально расширяет кругозор лирического героя. Его сознание наводняют другие люди, события, обрывки разговоров, чередующиеся с историческими воспоминаниями. «Я» автора оказывается подле других «я», обретая в этом состоянии свое место, что позволяет видеть события как сменяющие друг друга точки зрения. Новый жизненный опыт позволяет иронично воспринимать себя, сравнивая настоящее и прошлое, из которого приходит сравнение войны с театром: «Мы любовалися на них / Без кровожадного волненья, / Как на трагический балет; / Зато видал я представленья, / Каких у вас на сцене нет…» Утраты и глубокие переживания теряют эмоциональную окрашенность и экзальтированность, которыми отмечено их протекание в индивидуальности. Автор описывает момент бесчувствия, который открывает ему себя как других, своих товарищей: «Меж тем товарищей, друзей / Со вздохом возле называли; / Но не нашел в душе моей / Я сожаленья, ни печали». Переход от «балета» к описанию кровавого сражения при реке Валерик, итогом которого стали не победа одних и поражение других, а смертоубийство: «…тела / Стащили в кучу; кровь текла / Струею дымной по каменьям, / Ее тяжелым испареньем / Был полон воздух…» Оно наводит на мысль об отсутствии всякого смысла в человеческих поступках. Размышления о выпадении человечества из мирового порядка предваряет его воплощение: «А там вдали грядой нестройной, / Но вечно гордой и спокойной, / Тянулись горы – и Казбек / Сверкал главой остроконечной». Здесь Казбек – зримость мысли, которая отзывается в авторе: «И думал: жалкий человек. / Чего он хочет!.. небо ясно, / Под небом места много всем, / Но беспрестанно и напрасно / Один враждует он – зачем?» Риторический вопрос М. Ю. Лермонтов тут же переводит в живой диалог, преобразуя место под небом в конкретное место, а вопрос без ответа – в вопрос, на который можно ответить: «Как месту этому названье? / Он отвечал мне: Валерик». Эта конкретность становится противовесом опустошенности, неопределенности, разобщенности людей с миром, в котором они живут.

Связь с мирозданием, а не отчуждение рождает в творчестве поэта апофатический, отторгающий его индивидуальный опыт образ России. Стихотворение состоит из двух периодов: отрицательного, или очистительного, и утвердительного, природоописательного (с точки зрения архитектоники – свернутого и развернутого). Строки, которыми периоды вводятся, – смысловые повторы-рефрены: «Люблю отчизну я, но странною любовью!»; «Но я люблю – за что, не знаю сам…». Отрицательная

часть очищает лирического героя от ненужного, лишнего, подготавливая к созерцанию картин природы. Они контрастны великолепию пейзажей Кавказа, что подспудно отражено в стихотворении. Автор не любуется, а смущен своими чувствами, возникающими вопреки его представлениям о красоте, которая являет себя там, где ее не ищут. Эта сокровенная красота изменяет поэта, преображая индивидуальность в личность. Образ Родины открывает духовную архитектонику человеческого существа, внутреннее ядро – собирательное начало, тогда как в индивидуальном строении все обращено вовне. Внешний слой ставит описания природы и лирического героя в ситуацию отождествления-различия. «Тучки небесные, вечные странники» («Тучи») автор определяет состоянием гонения, в котором видит общее содержание: судьба, злоба, преступление, клевета. Однако в финальном четверостишии через повторяющееся в первой и последней строках отрицание «нет» приходит к неожиданному итогу: «Нет у вас родины, нет вам изгнания». Их воздушное скитание: «С милого севера в сторону южную», полое изнутри, только наводит на мысль о сходстве. Это круговорот стихий. Изгнание невозможно без чувства Родины. Его отсутствие обнаруживает в индивиде стихийную природу и позволяет провести параллель с тучами. Изгнание становится возвращением к Отчизне как сущностному ядру, центру притяжения, освобождением от негативных состояний, которыми мотивировано бегство в рамках индивидуальной природы. Мотив возращения, который выделяется в поэмах «Мцыри» и «Демон»[1], в контексте лирики поэта обнаруживает в себе движение от стихийности, лишенной способности к выбору, к духовности в архитектонике художественного образа. В данном аспекте странным выглядит проведение параллели между стихотворениями «Родина» и «Прощай, немытая Россия». Первое как раз свидетельствует о явной сомнительности принадлежности поэту второго текста. Помимо темной текстологической и биографической истории[2], усомниться в авторстве М. Ю. Лермонтова заставляют художественная беспомощность, крайние формы индивидуалистической трактовки лирического героя, перечеркивающие глубину понимания человека, к которой пришел поэт.

Принцип очищения конфликта наблюдается в поэме «Мцыри»: «Лермонтов возводит каркас конфликта почти с классической строгостью,

[1] *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века … С. 208.

[2] *Щеблыкин И. П.* «Прощай немытая Россия…»: к вопросу об авторстве стихотворения [Электронный ресурс]. С. 10–11. URL: www.evestnik-mgou.ru/ (дата обращения: 07.09.2023).

освобождаясь от всего лишнего и второстепенного»[1]. Он именно очищается от напластований, а не приводится посредством конкретизации к «повышенной философичности»[2]. Структура конфликта отражает изменения, которые в творчестве поэта произошли в отношении человека. Интересны не страсти как центробежный вектор сил, а наоборот, движение к ядру, его поиск в человеке. Мцыри – романтический персонаж, во-первых, как исключительный герой в исключительных обстоятельствах, во-вторых, в качестве эманации, обобщения мировоззренческих исканий автора. Однако романтизм здесь присутствует в особом значении – его инерции. Это сложившаяся художественная модель, образный язык эпохи, который обеспечивает ситуацию понимания. Тем не менее данная модель уже не вырабатывает смыслов. Чтобы вернуть способность к их порождению, она начинает сокращаться, упрощаться. В поэме М. Ю. Лермонтова полное выпадение героя-индивидуалиста из мира – обратная сторона потребности в развернутых контактах со средой и другими людьми, признания их самобытного и самостоятельного статуса как неотъемлемой ценности существования. Исповедь Мцыри – монологическая природа раскрытия образа – мотивирована кризисом индивидуального строения человека. Рассказ о себе – единственный и последний способ быть. Множественность страстей, создающая иллюзию движения, в Мцыри преобразуется в их концентрацию: «Я знал одной лишь думы власть, / Одну – но пламенную страсть». К финалу состояние «пламенная страсть» проясняется в своем действии: «…этот пламень с юных дней, / Таяся, жил в груди моей; / Но ныне пищи нет ему, / И он прожег свою тюрьму». Герой принимает за страсть душу, чье существо определяется свободой выбора и не находит отклика в предлагающей безальтернативный «индивидуальный ответ» плоти.

Мцыри опознает в индивиде замкнутость и ограниченность. Его путь пролегает к тому, что «видел у других»: «Отчизну, дом, друзей, родных», к полноте жизни – «милых душ» – и смерти – «могил». «Другой» как «родной» должен разомкнуть его индивидуальность: «Мою пылающую грудь / Прижать с тоской к груди другой, / Хоть не знакомой, но родной». Герой делает выбор и в этом качестве созерцает в первые мгновения после побега первозданный мир: «Кругом меня цвел Божий сад». Однако там нет места гордому человеку: «И все природы голоса / Сливались тут; не раздался / В торжественный хваленья час / Лишь человека

[1] *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века … С. 208.
[2] Там же. С. 211.

гордый глас». Выбор приводит в «Божий сад», но оказывается трагической ошибкой. Мцыри несет в себе заблуждение цивилизации. Он возвращается из изгнания в рай, утрачивая человеческий облик: «Я сам, как зверь, был чужд людей / И полз и прятался как змей». Апофеозом этой двойной метаморфозы становится битва с барсом: «Как будто сам я был рожден / В семействе барсов и волков»; «Казалось, что слова людей / Забыл я – и в груди моей / Родился тот ужасный крик, / Как будто с детства мой язык / К другому звуку не привык». Животное начало, захватывающее и подчиняющее героя, прижимает к земле, он все глубже ощущает родство с прахом, растворяется в нем. Неслучайно образ змеи сопровождает Мцыри на протяжении всего пути, отражая и точку зрения, ракурс видения, и земноводную природу. Божий сад превращается во враждебную стихию: «Все лес был, вечный лес кругом, / Страшней и гуще каждый час; / И миллионов черных глаз / Смотрела ночи темнота». Ситуация выбора оказывается на самом деле игрой слепых стихий. О возвращении в монастырь: «Вернулся я к тюрьме моей» – Мцыри заявляет на фоне физического бессилия. Весь ход событий связан с осознанием зависимости от тела, физической немощи, у которой он оказывается в плену. Герой строит антиномию: «сладость бытия» и «в тюрьме воспитанный цветок». «Сладость бытия» – дикая природа без человека, в ней есть напряжение ожидания: «…мир Божий спал / В оцепенении глухом / Отчаянья тяжелым сном» – и полная самодостаточность змеи, которая, «браздя рассыпчатый песок, / Скользила бережно; потом, / Играя, нежася на нем, / Тройным свивалася кольцом». Соответственно, «тюрьма» Мцыри – человечность. Побег из нее имеет две стадии: первоначальный «Божий сад» и «небеса», «предсмертный бред» («И было все на небесах / Светло и тихо…»). «Ветхая» природа человека в герое проходит все этапы своего существования. Индивидуальность в результате находит только себя в качестве предельного, смертельного напряжения телесности.

Однако путь к «другим» Мцыри обозначен. В контексте образа резко меняется функция исповеди как повода для высказывания взглядов, идей, еще большей индивидуализации и в этом значении неизменности и закрытости героя. В поэме «Мцыри» исповедь – последний шаг к себе, итог бегства, который приводит к другому человеческому существу. Ошибочность выбора не отменяет того, что он был сделан. Герой открывает таившееся «во тьме ночной»: «пред небом и землей / Я ныне громко признаю». В его исповедании много отклонений от религиозного таинства, но непосредственно таинство присутствует в последних сло-

вах, которыми заканчивается поэма: «И никого не прокляну». Мцыри находит новый мир, где есть «друг иль брат». М. Ю. Лермонтов приходит к герою, который уже не живет ненавистью и отрицанием. Утверждение, «что никому не сделавший "зла", тянущийся к миру и к людям Мцыри в конечном счете оказывается один»[1], противоречит произведению. С ним «отец», «старик». Это не тот облик бытия, который в мечтах являлся герою, но концепт «мечта» в рамках ситуации свободы выбора, в которой находится Мцыри и которую он подтверждает, отказываясь от проклятия, обусловлен стремлением навязать миру свое представление о нем. «Мечта» как индивидуальное стремление к свободе, зарождающееся в душе «ребенка пленного», предваряется эпической экспозицией поэмы. Она замыкается строками о Грузии, которая «цвела», «не опасаясь врагов, / За гранью дружеских штыков». Мечта пересекается с реальностью. Первая построена на стремлении снять противоречие между героем и миром, который его не устраивает, вторая соткана из противоречий в части словосочетания «дружеских штыков». Это финальный и ключевой образ экспозиции, связывающий в единое целое войну, которой предопределена судьба героя, и мир, будущее. Грани штыков, образующие границу, заключают в себе антиномию «другие». «Другие» – лейтмотив устремлений героя, но здесь понятие дано в значении «дружеские», заключающем в себе представление о новом родстве, а не о старом, сохраненном памятью Мцыри. Композиция поэмы, где пролог относит в будущее, а вступление – в настоящее, кратко сообщая историю героя, который однажды появился: «Однажды русский генерал / Из гор к Тифлису проезжал…» – и однажды исчез: «Как вдруг однажды он исчез / Осенней ночью…» – обращена на неумолимое движение жизни, в которое вкрапляются фрагменты человеческого бытия. «Три дня» Мцыри, обращенные в прошлое, к которому он стремится, обречены раствориться в этом потоке. Однако им не отменяется ситуация выбора, которой определяется непреходящая ценность личности, появляющейся однажды, но навсегда в своей неповторимости.

Противоположная направленность наблюдается в поэме «Демон». Она устремлена к точке отпадения от Бога, воплощающей абсолютное зло, которое не знает, что ему с собой делать. Совмещение проблематики поэмы с суждениями идеалистической философии Ф. В. Й. Шеллинга и Г. В. Ф. Гегеля[2] об относительности добра и зла: «Ибо моральный закон как таковой… допускает возможность, что ему можно не следовать,

[1] *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века … С. 218.
[2] Там же. С. 227.

допускает понятие добра наряду с понятием зла»[1] – противоречит роли этой мертвой в своей неподвижности точки в структуре образа Демона. Общий корень добра и зла в отношении к поэме М. Ю. Лермонтова выдается за принцип «диалектического мышления, стремящегося соединить в более глубоком взгляде как раз то, что в прежних концепциях было наиболее разъединено, – добро и зло»[2]. Однако поэт как раз освобождается от относительности в представлении об этих понятиях. В «Демоне» следует видеть не «три "узла", где добро и зло переплелись особенно тесно»[3], а три уровня их воплощения – Демона, Тамару, автора, четко разграничивающих эти категории.

Демон – воплощение абсолютного зла, которое может быть только злом и ничем иным. Сущность его природы – совершенная внутренняя неподвижность, зафиксированная в точке отпадения от Бога. Тамара – добро, беззащитное, слабое, как все человеческое естество. Автор борется с индивидуалистическим соблазном, пытающимся примирить понятия добра и зла, найти в них диалектику. В данном аспекте можно говорить о самостоятельности каждого модуса в том смысле, что они не являются собственно эманацией авторского сознания. Оно с трудом справляется с метафизическими величинами, которые воплощает в образах. Так, на вопрос по поводу кульминации событий «Входило ли в планы Демона убивать Тамару?» поэт не дает ответ, сокращающий дистанцию между собой и героем, а предваряет сцену материальным фактом: «Поныне возле кельи той / Насквозь прожженный виден камень / Слезою жаркою, как пламень, / Нечеловеческой слезой!..» В нем весь герой, чья любовь и поиски добра – произвол, в котором нет места никому, кроме себя.

Сущность Демона – неподвижность. Он вне времени, пространства, бытия: «Лишь только Божие проклятье / Исполнилось, с того же дня / Природы жаркие объятья / Навек оставили меня». Это небытие в чистом виде, хотя и обманчивое: «Он был похож на вечер ясный: / Ни день, ни ночь, – ни мрак, ни свет!..» Отрицательная форма высказывания находится в ситуации обратного хода к предыдущему сравнению «вечер ясный». Преступная, злая воля, разорвавшая связи с творением, погружается в ничто. Любое прикосновение Демона к жизни оставляет зияние пустоты. К герою через цитату из Откровения Иоанна Богослова (*Ты ни холоден, ни горяч* (Откровение, 3:15)) восходит образ Ставро-

[1] *Шеллинг Ф. В. Й.* Сочинения … С. 73.

[2] *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века … С. 227.

[3] Там же.

гина Ф. М. Достоевского. Демон может говорить что угодно с любой степенью убедительности. Все равно это будет ложь, а изменение в сторону добра – личина. Ее видит Тамара после смерти. В сцене с Херувимом облик Демона внушает надежды и ожидания: «И входит он, любить готовый, / С душой, открытой для добра», но лишь до момента, когда «и луч Божественного света / Вдруг ослепил нечистый взор». Автор готов принять его таким, каким герой видит себя, но свет открывает истину: «Злой дух коварно усмехнулся». Это не готовое решение, а результат борьбы тьмы и света, правды и лжи, и герой – проявление нечистоты в значении «смешение». Он приспосабливается к миру, а не существует в нем. Выброшенный из бытия, Демон – крайняя степень непроницаемости, окаменения и пустоты. Обещая Тамаре блаженство, он строит воздушные замки, образы несуществования, поддельного творения: «Чертоги пышные построю / Из бирюзы и янтаря; / Я опущусь на дно морское, / Я полечу за облака, / Я дам тебе все, все земное – / Люби меня!..» Диапазон обещаний «дно – облака» приходит к совершенно безобразному итогу: «все, все». Он может дать только антимир в значении «небытие», поэтому вместо правды у него ложь, вместо жизни – ее отсутствие. Смерть героини и есть то, что он может дать.

Метафизическая природа зла, открывающаяся в герое, однозначна – то, чего нет в бытии, отсутствие добра. Однако у зла есть способность, которая вводит в заблуждение: оно не действительно, но действенно. Эта сторона образа Демона событийно связана с образом героини, а как предмет изображения является центром модуса автора. Мир центрального персонажа не распространяется через параллели с другими образами на все произведение, а принципиально отграничивается, локализуется. Образ Демона существует в единстве его точки зрения на мир и точки зрения автора на героя. Образ Тамары не участвует в этой двусторонности взглядов, у него другая функция. Именно автору принадлежит понимание того, что зло действует только через человека, принимая вид добра. В качестве способности принимать вид оно и притягательно, демонстрируя подобие свободы, необязательности. Человек снимает с себя бремя сущности. Поэт открывает магистральный мотив в жизни людей – нежелание быть собой, когда индивидуальная подвижность, неустроенность с точки зрения внутреннего центра – души – переходит в лицемерие. Драгоценность сущности-души определяет образ героини. Зло не смешивается, а испепеляет ее «ветхую» природу. Ценой жизни Тамара обретает ангельское зрение, видит в герое не личины и обманы, а пустоту. Монолог «посланника неба» сообщает об избранничестве Тамары, под которым понимается строение души, явленное простран-

ством личностного бытия: «…страдала и любила». В нем пересекаются модусы автора и героини. Вся мощь демонической линии произведения направлена на душу как ядро внутренней архитектоники человека. Ее апофатический образ – обратная сторона «демонизма» эпохи, реальный, объективный остаток, который открывается в нагромождении вымыслов и фантазий романтизма, признающего духовное строение человека, только связывая его с духом отрицания.

Завершает поэму трехступенчатый эпилог. Три стихотворных периода, представляющие собой вариацию одной темы – торжества жизни, построены на стремлении увести повествование от точки, где герой «надменный» остается «один, как прежде, во вселенной / Без упованья и любви!..» Эта точечность, до которой сжимается демонический мотив, – один из смысловых и композиционных итогов произведения. Тема бьющей через край жизни задается общим мотивом нисхождения к ней как мировоззренческого импульса. Бытие «внизу», где «земля цветет и зеленеет», «и жизнью, вечно молодою, / Прохладой, солнцем и весною / Природа тешится шутя, / Как беззаботное дитя». Однако, чтобы прийти к этой картине, нужно гигантское духовное усилие. Смирение перед жизнью разделяется на два периода, которые вводятся противительным союзом, но с разной смысловой направленностью. «Но грустен замок…» открывает тему земного бытия, максимально приближенного к теме праха. Это мир, который населяют «седой паук», «зеленых ящериц семья» «и осторожная змея». «Но церковь на крутой вершине» связывает жизнь с «властию святой», которой ознаменованы образы первозданных стихий мироздания, замыкающихся «семьей могильных плит». Бренность и забвение подчеркивает «скала угрюмая Казбека», но она же и создает образ памяти в памяти, который переходит в две финальные строки, связанные повторяющимся мотивом вечности: «И вечный ропот человека / Их вечный мир не возмутит». В них находит выражение подлинная диалектика поэмы: вечного и тленного в мире и человеке.

Поэма «Демон» приводит конфликт отчуждения к неожиданному результату. Его динамическая составляющая, представленная бегством и отрицанием, обнаруживает себя как сила инерции. Отпадение Демона – неподвижная точка в мироздании, необратимая и постоянная. Ее понимание формируется не внутри, а со стороны, исходит от жизни, всеми своими проявлениями указывающей на отчуждение как на небытие, которое есть его начальная и конечная фазы. Данная конфигурация – следствие исчерпанности романтической модели действительности. Осознание жизни как единственной и непосредственной ценности, и обнаружение в этом акте сущности человека как сознательной жиз-

ни ведет к тому, что одно наделяется смыслом и значением, а второе – непрерывностью. Возникает органическое единство, которое можно назвать личностным бытием, осуществляющимся в воплощении. Оно характеризуется особым, недискретным восприятием явления, когда момент настоящего есть связь прошлого и будущего, а не их разделение и различение. В данном аспекте воспринимается конфликт классицизма и романтизма как активности старого или нового. Рационалистическая и индивидуалистическая деформация жизни, ее страдательная, пассивная функция в структуре художественного образа, сфера выражения сменяются архитектонической активностью в органически сознательной сфере воплощения личностного начала. Данные положения определяют форму и содержание романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Круг литературных параллелей, связывающихся с романом М. Ю. Лермонтова, среди которых произведения Ж. Ж. Руссо, И. В. Гёте, Ф. Р. Шатобриана, Э. Сенанкура, Б. Констана, А. де Мюссе, Дж. Байрона, Стендаля, указывает не столько на влияние, сколько на смещение от исключительного к типическому в понимании явления, чем, в свою очередь, обусловлено строение художественного пространства. Оно не образуется вокруг «героя времени», а включает его в себя как один из предметов изображения. Если раньше «странного» («лишнего») человека определяли внутренние императивы, то теперь предметом изучения становится концентрация усилий на себе, ведущая к противопоставлению окружающему миру. Литературные параллели косвенно свидетельствуют об утрате связи с национальной почвой такого типа героя как его сущностной черте. В своем скитальчестве Печорин видит отсутствие привязанностей, а если они возникают, то сводятся к обстоятельствам и носят временный характер. К образу героя и его положению в мире восходит композиция произведения. Многочисленные авторские установки и оговорки обнажают ее динамическую природу, момент непрерывного становления и развития. Первое предисловие оказывается внутренним не только потому, что предваряет «Журнал Печорина», вторую часть произведения, но и потому, что выдвигает на первый план «историю человеческой души», а она, в свою очередь, подчинена мотиву «искренности». Позиция автора движется от внешней ограниченности: «…но я видел его только раз в моей жизни, на большой дороге…» – к разрушению условностей: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало…»[1] Он тоже искренен, не только

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 339.

в своей писательской удаче, но и в отношении героя. «Скиталец» наделяется истинным жизненным статусом, когда оказывается мертв, а его «Журнал» получает значение «замогильных записок». Автор и герой пересекаются в ситуации постоянства, неизменности. Однако константность писателя – точка зрения, когда он «только раз» увидел Печорина, а героя – внутренняя неподвижность. Ситуация бегства исчерпывает себя. От движения к «чужим» она приходит к возвращению к «своим», что создает общий рисунок художественной структуры. Путевые заметки в экспозиции продолжают «замогильные записки», «журнал» героя. По месту и времени развития событий начало и финал замыкаются друг на друге («Бэла», «Фаталист»), а своеобразным ядром повествования становится глава «Княжна Мери», где герой выстраивает вокруг себя светскую жизненную ситуацию, от которой, по его собственным многочисленным признаниям, бежит. Неподвижное время становится смыслом понятия «наше время». Однако не время замирает, а персонаж замыкается в своем отчуждении, застывает в нем, не развивается. Жизнь идет, Печорин стоит, существует вне ее. Смерть хозяина «Журнала» наделяется переносным значением, возникающим из его содержания, где, умирая, человек оставляет после себя героя.

Концепт «герой» определяется Печориным в диалоге с Вернером: «Помилуйте! – сказал я, всплеснув руками, – разве героев представляют? Они не иначе знакомятся, как спасая от верной смерти свою любезную»[1]. Хронологический слом, обусловленный задачей показать историю «души человеческой», – обратное время жизни души в герое. Время удаляющее (прямое) и время приближающее (обратное) группируются вокруг трех точек зрения на него: автора, Максима Максимыча, Печорина. Есть еще четвертая точка зрения – «женщины», но она не самостоятельна и включается в первую и третью точки зрения. Всем им соответствует индивидуальное и личностное восприятие человека, различающееся по степени полноты. В этом ряду прежде всего стоит видение Печорина, которое отливается в сквозные для его самосознания мотивы «половины души» и «позы». Он принимает «глубоко тронутый вид», сообщая Мери о том, как «одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я ее отрезал и бросил, – тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого». Для автора «Журнала» это проза, но, став «историей души человеческой» после смерти героя[2], она открывает действительность умирания души. К взгляду Печорина примыка-

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 371.

[2] Там же. С. 405.

ет признание автора, характеризующего свою точку зрения и Максима Максимыча: «…в сердцах простых чувство красоты и величия природы сильнее, живее во сто крат, чем в нас, восторженных рассказчиках на словах и на бумаге»[1]. Понятие «в сердцах простых» – антитеза сложности образования «половины души», применяемому к образам автора и Печорина. Оно существует в ситуации обратного времени: «…удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какой была некогда и верно будет когда-нибудь опять»[2]. В контексте рассуждения автора его задача показать историю «души человеческой» совпадает с принципом «замогильных записок», в которые в ходе повествования превращается «Журнал Печорина».

В «Журнале Печорина» природа и общество – это, соответственно, первоначальное в человеке, в значении «нерукотворное», и вторичное, рукотворное, личное и индивидуальное, которым сопутствуют определенные способы изображения: выражения и воплощения. Индивидуальному началу присуща перспективная точка зрения, воспринимающая человека в удалении, отступлении, что отражено в портретах героев. Для них общим является «женский» взгляд, относящийся к образу как к романному персонажу. Здесь видения автора: «…он был вообще очень недурен и имел одну из тех оригинальных физиономий, которые особенно нравятся женщинам светским» (портрет Печорина) – и Печорина: «Бывали примеры, что женщины влюблялись в таких людей до безумия… Надобно отдать справедливость женщинам: они имеют инстинкт красоты душевной…» (портрет Вернера) – совпадают. В обоих случаях речь идет об исключительных сторонах внешней характеристики: красоте и безобразии. Их противоположность снимает важный элемент поэтики романа – способность «нравиться женщинам». Роман здесь – внутренняя форма самоощущения героев, которой продиктовано их поведение и отношение к окружающему. Двойственность Печорина складывается из стремления быть искренним в своих записках, хотя это утверждение автора: «…я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки»[3], и скрытности, череды поз и видов, которые он принимает в зависимости от ситуации. В этом промежутке герой и существует. «Диапазон» героя относится не к двойственности, отмеченной в портрете: «…они не сме-

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 305.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 339.

ялись, когда он смеялся…» – а к индивидуальной природе, которую автор наблюдает и в себе: «…и, может быть, на другого вид его произвел бы совершенно различное впечатление»[1]. Понятие «вид» дискредитировано в «Журнале». Там показана подвижность, неустойчивость, недостоверность индивидуального начала, с помощью которого герой ставит свои психологические опыты и манипулирует людьми. Индивидуальное – широкое пространство личин и обманов, заслоняющее истинную сущность – душу. Выразительная сторона человека обнаруживает свою расплывчатость, относительность (в зависимости от того, кто смотрит и как смотрит). В данном значении Печорин как тип противоположен образу Максима Максимыча, построенному на принципе воплощения.

Его портрет состоит из самых общих черт и нескольких конкретных деталей, создающих впечатление устойчивости, которое напрямую связано со скупостью выразительных возможностей. Это достигается за счет того, что внешняя упрощенность, непсихологическая направленность портрета персонажа создает поток обратных смыслов, ориентированных не на поверхностный, а на глубинный уровень человека, воплощает его сущность, а не эмоциональный слой. Образ Максима Максимыча построен на связях с другими людьми и миром, он непосредственно реагирует, проявляет себя в действии и воспринимает действие от других, а не выражает и приспосабливается к ситуации. Точно так же он относится к окружающим. Печорина он видит в поступках. Бэлу характеризует емкими, лаконичными и одновременно точными и живописными замечаниями: «высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу», за которыми открывается самобытная, живая натура, воспринимающаяся по действию, произведенному на героя. Это, например, отражалось в уменьшительно-ласкательных формах прилагательных: «тоненькая», «бедненькая». Они замещали длинные периоды описания своих чувств и концентрировали внимание именно на предмете, к которому относились. Внутренняя неустойчивость, неустроенность в образе Печорина, проявляющаяся в его двойственности, одновременно заявляет о себе в окончательности, неподвижности его состояний и переживаний: «…я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных: из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо»[2]. Неорганическая природа эпитетов и сравнений отражает полное подчинение души индивидуальным инстинктам, ведущее к внутренней опустошенности. В Максиме Максимыче, наоборот, автор

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 333.
[2] Там же. С. 438.

наблюдает сокровенную гибкость ума, о которой он заявляет, рассуждая о способности «русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить»[1]. Невыразительный в своих внешних проявлениях, герой пластичен во внутренних. Жизнь души открывается в ее движениях, которые связывают людей, а не разделяют, не замыкают в себе, как индивидуализм. Под понятием «ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения», просвечивается евангельская заповедь: *любите врагов ваших* (Евангелие от Матфея, 5:44), *видение людей в любви, а не в разделении злом*.

Внутри образа Печорина избыточность и разнообразие жизни превращаются в схемы. Он неспособен переживать конкретное, стремясь возвыситься до общего. В конечном счете он приходит к суживанию жизненного пространства, его полной ограниченности, где все бывающее фатально и предопределенно. Происходит отождествление мира и индивидуальности. Во-первых, действие произведения в его печоринском слое переходит в точку, с которой началось, во-вторых, возвращается в качестве главы «Фаталист», где конкретное бытовое событие перенаправляется в область умозрительной абстракции. Знаменательно, что итог «Герою нашего времени» подводит не образ, к которому обращено название, а Максим Максимыч, изначально не понимающий значения слова «предопределение». Из подобных замечаний В. Г. Белинский делал выводы об ограниченности героя, «не в его натуре, а в его развитии»[2]. Однако «предопределенность» Максим Максимыч не понимает в отвлеченном значении. Любое явление он воспринимает конкретно, т. е. в том виде и значении, в каком оно есть в бытии, если его там нет, герой его не знает. Рассказанную Печориным историю он преобразует в предметы, детали и во взаимосвязь между ними. Однозначности «метафизических прений» он противопоставляет богатство и разнообразие причин и следствий. Для него не существует судьбы человека вообще. Есть случай с Вуличем, где «предопределение» конкретное: «…уж так у него на роду было написано». Исключению свободы выбора из понимания человека он противополагает ответственность за жизненные обстоятельства, при которых Вулич лишает себя этого права.

Индивидуальное сознание, порождающее мир закономерностей и предопределенностей, – проблема произведения, которой в предисловии дано определение: «Герой Нашего Времени». За его кризисным,

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 303.
[2] *Белинский В. Г.* Избранные произведения. С. 58.

критическим значением: «…это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии»[1] – стоит «история души человеческой»[2].

С художественной точки зрения образ Печорина – переход из области вымысла в область правды, из индивидуальной исключительности в индивидуальную повседневность, в котором «наша публика» видит «разговор двух дипломатов, принадлежащих враждебным дворам»[3]. К данной установке как писательской задаче автора приводит герой. Он тяготится неразличением внутри себя лжи и правды. Это потаенный мотив его «записок», которым мотивирован финал: Печорин приходит к Максиму Максимычу. Неспособность принять правду и осознание своего нахождения вне ее – обратный взгляд, который пронизывает произведение. Им пронизана жанровая форма, которая из совершившегося факта опять переживает момент становления. Появляется второе, внешнее предисловие, которое «есть первая и вместе с тем последняя вещь; оно или служит объяснением цели сочинения, или оправданием и ответом на критики»[4]. У него есть практическая мотивировка. Предисловие пишется после публикации первого издания романа и включается во второе издание, оказываясь своеобразной предысторией «Героя Нашего Времени» как общественного типа, обнаруживающей проблемный слой в художественной природе образа. Печоринский тип в качестве общественной болезни, по утверждению автора, стал не итогом, а точкой отсчета, возникающей из возвратного движения, но помещающей данную интерпретацию в препозицию. Автором отрицается «явная брань» (обличение порока), однако указывается на «болезнь»: «…а как ее излечить – это уж Бог знает!»[5] По сути, речь идет о последних словах произведения, открывающих его. В этом качестве автор и Печорин, журналу которого принадлежит замыкающая текст сентенция, обращенная к Максиму Максимычу: «…он вообще не любит метафизических прений»[6], сходятся и на уровне мировоззрения, и на уровне композиции. В результате вся неевклидова геометрия нехронологической и нелинейной структуры художественного пространства возникает между автором и героем благодаря образу Максима Максимы-

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 276.
[2] Там же. С. 339.
[3] Там же. С. 275.
[4] Там же.
[5] Там же. С. 277.
[6] Там же. С. 474.

ча, обнаруживающего атомы индивидуальных сознаний внутри сферы личностного бытия. В связи с этим конструктивные элементы жанровой формы произведения, как и непосредственно она, вступают в область проблематики.

М. Ю. Лермонтов называл «Героя нашего времени» «книга». Предшествовавшие ему попытки написать роман входят в новое произведение в виде внутреннего романного слоя, состоящего, во-первых, из снятой предыстории Печорина, бросающей отсвет его светского прошлого, нейтрального для повествования, и, во-вторых, из романного мировоззрения, определяющего формы поведения, над которым часто иронизирует герой. Авторских определений жанровой формы нового произведения два. В главе «Максим Максимыч» рассказчик говорит о «длинной цепи повестей»[1], которые представляют собой путевые записки. В предисловии к «Журналу Печорина» цель повествования формулируется как «история души человеческой». Содержательная сторона произведения, отраженная в формулировке, выступает на первый план именно в отношении к «журналу», однако при распространении на весь текст главным концептом становится «история», заключающая в себе очевидный жанрообразующий момент. Характерная для беллетристики 1830-х годов «игра с формой»[2] переходит в новую фазу. Здесь нет такого очевидного дуализма «истории героев» и «истории романа», как в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина, но есть новое качество данной художественной ситуации, обусловленной переходом от образов выражения к образам воплощения. Отказываясь от жанровых схем биографического и любовного романов, писатель идет по пути своего предшественника и связывает повествование с современностью, что предполагает приближение к изображаемому материалу и его членение на фрагменты. Их автор пытается расположить в традиционной системе координат времени и пространства, путевых заметок и дневника в части «Княжна Мери». Однако в итоге он приходит к последовательности точек зрения: рассказчика, Максим Максимыча, Печорина, – каждой из которых соответствует своя жанровая и повествовательная стратегия: путевых записок, устного рассказа, дневника. Весь этот материал связывается практической задачей, которая стоит перед автором-компилятором. В данном аспекте тексты различаются по степени его участия. «Бэла» – обработка устного рассказа. В ней активно участвует не просто повествователь, а реальный автор. На это указывает не только помета «При-

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 326.

[2] *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. С. 148.

мечание Лермонтова» в подстрочниках, но и признание: «…переложил на стихи песню Казбича, переданную мне, разумеется, прозой; но привычка вторая натура»[1]. Он соединяет разрозненные и разнородные тесты, редактирует их и уже в рамках этого процесса наблюдает, как они складываются в живое художественное единство: «история души человеческой». Здесь приходится говорить не о фрагментарном строении романа, направленном на изображение «дробности и разобщенности как самого мира, так и разных точек зрения»[2], а об «ансамблевом», имеющем прямо противоположную тенденцию к собиранию мира и человека в рамках личностного бытия. В создании романа, тяготеющего к «ансамблевому» строению, М. Ю. Лермонтов становится предшественником Ф. М. Достоевского в реформировании художественной структуры романа. В свою очередь, опыт поэта восходит к традиции «Повести временных лет» как источника «летописного взгляда» на мир и человека.

[1] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений … Т. 4. С. 292.

[2] *Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 131.

Тема 8

ДИНАМИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ТВОРЧЕСТВА Н. В. ГОГОЛЯ: ОТ РОМАНТИЗМА К УТВЕРЖДЕНИЮ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РОЛИ ХРИСТИАНСКИХ ИДЕАЛОВ

Место Н. В. Гоголя в литературном процессе изначально воспринималось в динамическом значении. На первый план выдвигалось влияние творчества писателя на литературное движение. Такое положение сложилось сразу и отразилось в непрерывном сопровождении восприятия писательской деятельности Н. В. Гоголя интерпретациями В. Г. Белинского в рамках концепции натуральной школы, проецировавшей произведения автора на стратегию развития русской литературы. Центральный тезис, на котором основывалось отношение к творчеству Н. В. Гоголя, не фокусировался собственно на нем: «Влияние Гоголя на русскую литературу было огромно. Не только все молодые таланты бросились на указанный им путь, но и некоторые писатели, уже приобретшие известность, пошли по этому же пути, оставивши свой прежний. Отсюда появление школы, которую противники ее думали унизить названием натуральной»[1]. Прежде всего определялось положение писателя в литературном процессе: «Но Гоголю не было образца, не было предшественников ни в русской, ни в иностранной литературах»[2]. Для В. Г. Белинского движение русской литературы виделось между двух полюсов: «началась подражательностью» и «стремилась к самобытности», народности, «из риторической стремилась сделаться естественною, натуральною»[3]. Первое характеризовали заимствованные идеалы, второе – задача «изображать русскую действительность»[4]. Она связывалась с проблемой архитектоники художественного пространства: «воспроизведение действительности во всей ее истине», т. е. в «типах», которые ставятся автором в определенные отношения. Эти отношения-связи и мыслятся как «идеал»[5], а типы – «источники». В данном аспекте творчество Н. В Гоголя определяется понятием пути в натуральной школе, по которому пошла рус-

[1] *Белинский В. Г.* Избранные произведения. С. 381.
[2] Там же. С. 379.
[3] Там же. С. 380.
[4] Там же. С. 379.
[5] Там же. С. 380.

ская литература, обратившись «к самобытным источникам вдохновения и идеалов и через это сделалась современною и русскою» [1]. Таким образом, творчество писателя для В. Г. Белинского прежде всего незаимствованное, неподражательное (русское), за ним стоит момент развития, неокончательности, незавершенности (современность). С точки зрения архитектоники художественного пространства он различает динамическую природу – натуральное – и нединамическую – риторическое. На данном уровне следует различать общий посыл в оценке творчества Н. В. Гоголя, который назовем динамическим, и его понимание критиком в аспекте идеи общественного развития, трансформировавшееся в перспективное восприятие литературного процесса и места в нем художественных исканий писателя.

Динамическая природа влияния Н. В. Гоголя – новое качество творческих интуиций А. С. Пушкина в освоении личностного бытия как откровения о мире и человеке. Оно стало ядром в понимании исторического и общественного течения жизни. Однако это новое качество подменили представлением о социальной перспективе, что привело к противопоставлению «гоголевского периода» (Н. Г. Чернышевский) «пушкинскому», реального – художественному. Н. В. Гоголь обнаружил диалогическую природу строения художественного образа. Одна из отличительных черт его творческого сознания – воздействие литературы на общественную среду – предполагала мощный обратный импульс: влияние среды на творчество. Авторская точка зрения рождалась на стыке встречных потоков, являясь не отражением, а преображением. Очевидные в мировоззрении Н. В. Гоголя концепты просветительской философии и просветительства подспудно соседствуют с тенденцией к проповедничеству и проповедью. Однако прежде, чем проповедничество заявило о себе в рамках последней фазы творчества писателя, светская культура выступила в значении «антикультура», став гротескным подобием религиозного мироощущения в образах писателя. Н. В. Гоголь увидел русскую действительность в ее сложности, где одно всегда стремилось выдать себя за другое, существуя или в языческом, или в индивидуалистическом измерении, неустойчивом и склонном к постоянным метаморфозам. Впоследствии эту сложную картину мира он приведет к простоте евангельской проповеди. Гротескное просвечивание одного сквозь другое придет к констатации факта: «…тот и в этом вещественном городе увидит душевный свой город». Это качественное изменение строения образа, его упрощение Н. В. Гоголь определя-

[1] *Белинский В. Г.* Избранные произведения. С. 397.

ет динамически, как внутреннее действие – «поступить христиански»: «…обратите ту же сатиру на самого себя и примените всякую комедию к себе, прежде чем замечать отношенье ее к целому обществу» («Вторая редакция "Развязки Ревизора"» (1847))[1].

Указанное движение внутри архитектоники художественного образа выстраивается вокруг темы лицемерия, которым определяется индивидуальная подвижность, неустойчивость человеческой сущности в своей обращенности наружу, склонной к метаморфозам. Ее сквозной чертой в произведениях писателя является мотив одежд – легкость, с которой человек являет себя «в другом виде, в другом платье»[2]. Одновременно вокруг него группируется представление о «ветхом» начале, которым определяется индивидуальный, а в контексте творчества Н. В. Гоголя – дохристианский строй человека. Мотив ветхих одежд и заплат в творчестве писателя представлен многогранно, многопланово и разветвленно. Он играет сюжетообразующую роль в повести «Шинель», характеризующую – в образе Плюшкина: «…и сам он обратился наконец в какую-то прореху на человечестве»[3], художественно-эстетическую – в рассуждениях о цензурном запрете «Повести о капитане Копейкине»: «Это одно из лучших мест в поэме, и без него – прореха, которой я ничем не в силах заплатать и зашить»[4] (письмо П. А. Плетневу, 10 апреля 1842 года). Вся художественная система в произведениях Н. В. Гоголя пронизана динамикой движения от «ветхого» своего состояния к «благодатному», подспудно на раннем этапе творчества, открыто, проповеднически – на завершающем.

Творчество Н. В. Гоголя условно делится на три периода: петербургский – 1829–1836 годы, заграничный – 1836–1842 годы (отъезд за границу, написание первого тома «Мертвых душ» и его издание), итоговый – 1842–1852 годы (работа над завершением поэмы, хотя она началась еще в 1840 году, но данный период определяется напряженными исканиями в области создания образа идеального героя, сопутствовавшими кристаллизации религиозных взглядов писателя).

С точки зрения творческой хронологии первый период открывается актом уничтожения «Ганца Кюхельгартена» (1829), а заканчивается постановкой «Ревизора» и отъездом за границу для работы над поэмой «Мертвые души». Центральный замысел в его художественном разви-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4. 1985. С. 355–356.
[2] Там же. С. 356.
[3] Там же. Т. 5. 1985. С. 112.
[4] Там же. Т. 7. С. 203.

тии Н. В. Гоголь характеризует в письме А. С. Пушкину такими словами: «…показать хотя с одного боку всю Русь»[1] (7 октября 1835 года). Разработка замысла прерывается на время работы над комедией «Ревизор».

Судьба «идиллии в картинах» «Ганц Кюхельгартен» знаменательна своим местом в творческой эволюции Н. В. Гоголя. Романтические увлечения начинающего писателя естественны. Сюда можно отнести и их преувеличенность. Автор переносит действие в Германию, где изображает идиллическую патриархальную среду, от которой герой бежит, гонимый мечтами о прекрасном и возвышенном, с тем чтобы вернуться. В произведении узнаются образы, уже освоенные русским романтизмом. Поэма восходит к проблематике «Теон и Эсхин» В. А. Жуковского, «Странствователь и домосед» К. Н. Батюшкова. Однако у Н. В. Гоголя наблюдается тенденция к своего рода конструированию романтического сюжета и управлению им. Создавая идиллию в идиллии, внешнюю и внутреннюю, автор разрушает последнюю с тем, чтобы вернуть героя в первую, подтвердив тем самым ее подлинность и действительность. За этим стоит чувство реальности, присущее начинающему писателю, который откликается, с одной стороны, на общественный запрос на романтизм, а с другой – на ситуацию его кризиса. Так преувеличенная возвышенность лирического фона поэмы переходит в восхищение избыточностью, пиршественной изобильностью бытия, описывая «дубовый стол, весь чистой / Покрытый скатертью и весь уставлен / Душистой яствой». Сцена в полной мере характеризует многослойную природу гоголевского художественного мышления. Во-первых, ей задают тон «гиперболический размах», «звуки церковного органа» и одновременно «антологическая прелесть» (Н. В. Гоголь) образов поэзии Г. Р. Державина[2], открывающих в повседневности человеческого существования дар Божий, творческую природу материи. В простоте: «Плоды среди корзин смеются» («Приглашение к обеду») – автор «Ганца Кюхельгартена» находит естественность: «В корзине спелые блестящие, плоды» – и искусство: «В затейливом виднелось все порядке». Во-вторых, заявляет о себе народная, «карнавальная», смешанная с языческой архаикой стихийность миросозерцания, которая в данном контексте привязана к романтическим мечтаниям героя о Греции: «Земля классических, прекрасных созиданий, / И славных дел, и вольности земля!» В-третьих, дается точная

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 7. С. 120.

[2] *Васильев С. А.* Г. Р. Державин и Н. В. Гоголь: черты стилевой преемственности // Девятые Гоголевские чтения. Н. В. Гоголь и русская литература: к 200-летию со дня рождения великого писателя : материалы междунар. науч. конф., Москва, 1–5 апр. 2009 г. / под общ. ред. В. П. Викуловой. М., 2010.

и конкретная характеристика современной социально-политической действительности, передающая «новости газет». В результате романтическая ситуация оказывается формой, выработанной современной культурой, которую автор сознательно пытается совместить с новым содержанием. В романтизм неслучайно вклинивается злободневное и остросоциальное. Он сам для писателя находится в этом ряду и, как все явления такого порядка, есть узнаваемое, но уже отжившее, требующее пересмотра, что Н. В. Гоголь и сделает в цикле повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки». Прежде чем писатель сжег экземпляры поэмы, внутри нее сложилась художественная ситуация отмирания представленного там материала. По сути, автор подвел изображение к пародии на романтизм.

Акт сжигания станет сквозным для творческой биографии Н. В. Гоголя, получив обоснование в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Первично действие мотивировано авторской репутацией. О Г. Р. Державине Н. В. Гоголь заявляет: «Он слишком повредил себе тем, что не сжег по крайней мере целой половины своих од», видя в них «карикатуру на самого себя»[1]. На следующей стадии решаются творческие задачи. О сожжении второго тома «Мертвых душ» замечается: «“Не оживет, аще не умрет”, – говорит Апостол. Нужно прежде умереть, для того чтобы воскреснуть»[2]. Утверждение тесно связано с представлениями писателя об ответственности, затрагивающими характер художественного изображения. Оно как бы изнутри готовится к сожжению, если в нем зародится «слово гнило»: «Слово гнило да не исходит с уст ваших». Посыл обращен к строению художественного пространства: «Беда, если о предметах святых и возвышенных станет раздаваться гнилое слово; путь лучше раздается гнилое слово о гнилых предметах»[3]. Понятие становится показателем определенного содержания и его критического состояния.

В 1830 году в «Отечественных записках» появляется первая печатная публикация «Вечер накануне Ивана Купалы». Писатель входит в пушкинское окружение (А. А. Дельвиг, П. А. Плетнев, В. А. Жуковский). В 1831 году выходит первый том «Вечеров на хуторе близ Диканьки», в 1832 году – второй. В 1832 году, посещая Москву, Н. В. Гоголь также знакомится с М. П. Погодиным, М. А. Максимовичем, М. С. Щепкиным, С. Т. Аксаковым. Новое положение писателя в литераторской сре-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. С. 186–187.
[2] Там же. С. 251.
[3] Там же. С. 188.

де сказалось на отношении к романтизму, влияние которого отмечается в сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки». Это уже не точка зрения на мир и человека, а сложное взаимодействие исторически и социально обусловленного проявления действительности и способа ее выражения на языке современной культуры. Черты романтизма наблюдаются в фольклорном источнике, циклизации, используемой в качестве «игры с жанром», придания фантастическому содержанию правдоподобности документа и натуралистичности (образы рассказчиков, подзаголовок «Повести, изданные пасичником Рудым Паньком»). Фольклор в художественном сознании писателя присутствует в единстве запроса на него в рамках романтического мировоззрения и как взгляд народа на бытие.

В первых письмах из Петербурга к матери Н. В. Гоголь просит присылать этнографические материалы, формируя источник деталей и подробностей, который лежит в основе точного изображения народной жизни и характеров в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Данный факт двояк. С одной стороны, он отвечал современным литературным тенденциям. Писателя мог впечатлить успех опубликованной в 1829 году в альманахе «Подснежник» повести О. М. Сомова «Русалка. Малороссийское предание», а также более ранние опыты этого автора в области исторического повествования в духе романов В. Скотта[1]. Однако влияние литературной традиции в использовании малороссийского материала затронуло прежде всего композицию цикла, обусловленную системой его повествовательных стратегий[2]. Они несводимы к образу Рудого Панько, превратившегося «в языковую маску»[3], и ставят вопрос о строении образа автора. Его пушкинская трехступенчатая конфигурация (издатель – рассказчик – автор) «изменила свой внутренний смысл»[4]. Образ автора в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» в таких особенностях художественной манеры писателя, как эмблемность, символичность, иррациональность, обрамленных натуралистичностью, соединяет барочную контрастность образов и положений[5], присущую южнорусской и западнорусской книжности XVII–XVIII веков, и современный романтический слой. С другой стороны, стремление Н. В. Гоголя к конкретности в вос-

[1] *Дмитриева Е. Е., Рогов К. Ю.* Комментарии. «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Полное собрание сочинений и писем : в 23 т. / Н. В. Гоголь ; Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М., 2003. Т. 1. С. 595–596.

[2] *Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 199–200.

[3] Там же. С. 259.

[4] *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. М. ; Л., 1959. С. 41.

[5] *Дмитриева Е. Е., Рогов К. Ю.* Комментарии … С. 669–670.

приятии народного быта свидетельствовало о том, что на место романтических стилизаций под фольклор, которые отражали мировоззренческие посылы, он ставил народную стихию. Потребность в ней писатель открывает в облике Петербурга как символе обезличивания человека. Просьбы об описании «платья», обряда свадьбы, «поверий, страшных сказаний, преданий, разных анекдотов», которых «множество носится между простым народом»[1], предваряют замечания о столице и ее обитателях: «…на Петербурге же нет никакого характера: иностранцы, которые поселились сюда, обжились и вовсе не похожи на иностранцев, а русские, в свою очередь, обыностранились и сделались ни тем ни другим. Тишина в нем необыкновенная, никакой дух не блестит в народе…»[2] Ядром данного высказывания является мысль об исключительности Петербурга: «Петербург вовсе не похож на столицы европейские или на Москву». Он как бы выпадает из западного и восточного полюсов истории и культуры, являясь при этом символом петровского периода русской истории и европейского культурного влияния. Н. В. Гоголь предчувствует в этой ситуации состояние, которое определяют понятия «тишина» и «дух», предвосхищающие в своем сочетании будущий центральный концепт творчества писателя – «мертвые души». В нем пересекаются два вполне определенных исторических явления, схожих по форме и диаметрально противоположных по результату: первое южнославянское влияние, принесшее в Древнюю Русь памятники христианской письменности, и европейское влияние, выстроившее новый образ жизни; пробуждение души и ее омертвение. Это нашло отражение в словесной природе творчества писателя, которую М. М. Бахтин определял понятием «смеховое слово»[3], находя сущность смехового начала творчества писателя «в самом строении языка»[4].

Отношение к языку, своего рода «словесная» концепция творчества являются определяющими для наследия Н. В. Гоголя. За восприятием слова в его напластованиях, когда утрачивается «прямое, истинное значение коренных русских слов, одним приписывается другой смысл, другие позабываются вовсе», открывается сложная, многослойная природа жизненных явлений. Слово для него в этом качестве первично. То, что М. М. Бахтин считал борьбой «с мертвыми овнешняющими пластами

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 7. С. 55–56.

[2] Там же. С. 54.

[3] *Бахтин М. М.* Рабле и Гоголь (искусство слова и народная смеховая культура) // Творчество Франсуа Рабле … С. 533.

[4] Там же. С. 532.

языка»[1], было следствием, причина которого заключалась в явлениях жизни. Они воспринимались писателем в своей подвижности, не замыкаясь во внешнем, верхнем слое, а сохраняя активность всех уровней развития. Слово – кульминация откровения о явлении, означавшее осуществление, приход в бытие. Явление становится словом или перестает им быть. Представление о словесной природе сущего найдет непосредственное выражение в «Выбранных местах…», но складываться начнет с первых шагов творческого пути.

Практически всю свою сознательную жизнь Н. В. Гоголь собирал слова (проект «Объяснительного словаря русского языка»), стремился пробиться от внешнего слова к внутреннему, к его первоначальному, неизвращенному смыслу. Обозначится глубокая связь писателя с началом древнерусской словесности, кирилло-мефодиевской традицией. Феномен молниеносности утверждения в Древней Руси христианской письменности писатель видит с точки зрения его словесности, воспринимает в аспекте нераздельности слова и бытия, живой связи между ними. Такое понимание русской культуры сформирует творческие задачи, ядро которых будет располагаться в языковой сфере, затрагивая самый широкий круг проблем, в частности вопрос о национальной самобытности, ставящийся писателем в аспекте сущностного и поверхностного отношения к миру и человеку. Ситуация, когда язык «недаром был позабыт нашим лучшим обществом», – определенное мировоззренческое, духовное состояние «чужеземности», где скитание в «чужеземных наречьях» есть путь очищения, «чтобы все те неясные звуки, неточные названия вещей» «не посмели бы помрачить младенческой ясности нашего языка»[2]. В русской культуре природа слова открывается Н. В. Гоголю как то, что обращено к первозданной сущности явления. Соответственно, задача творчества – найти, создать позицию, положение, в котором обнаруживается эта способность: «Здесь-то увидят наши писатели, с какой разумной осмотрительностью нужно употреблять слова и выражения, как всякому простому слову можно возвратить его возвышенное достоинство уменьем поместить его в надлежащем месте…»[3]

В цикле повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголь делает словом народное сознание, приводит его в бытие. При всем своем жанровом и тематическом сходстве с романтической прозой произведение писателя резко отличается от нее на уровне художественной кон-

[1] *Бахтин М. М.* Рабле и Гоголь … С. 532.

[2] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. С. 360.

[3] Там же. С. 198.

цепции. Сразу же в рамках языковой стихии цикла вносятся коррективы в «вечернюю» тематику как производную от «ночной» направленности романтического мироощущения. Открывая предисловие к первой части словами предполагаемых критиков, вымышленный автор от их лица восклицает: «Что это за “Вечера”»? И швырнул в свет какой-то пасичник!»[1] В его сознании «вечера» – «вечерницы» народной культуры, за которыми стоит завершение годового цикла земледельческих и хозяйственных работ: «…когда ни журавлей на небе, ни груш на дереве не увидите более». Это не просто бытовое обоснование, а повод к словесному переоформлению жизненного устоя. Избыточная словоохотливость Рудого Панька, которую он демонстрирует в предисловиях, обращена к внешнему миру как к говорящему на другом языке. Народное объясняет себя через чужеземное: «Это у нас вечерницы! Они, изволите видеть, похожи на ваши балы». Писатель не просто вступает в контакт с концептом «вечер» как со способом организации повествования, объединяющим в одно целое разнородные фрагменты («Славянские вечера» В. Т. Нарежного (1809), «Вечер на Кавказских водах» А. А. Бестужева-Марлинского (1924), «Двойник, или мои вечера в Малороссии» Антония Погорельского (А. А. Перовский) (1828)), а переводит его на язык народной культуры и одновременно делает обратный перевод, чтобы быть понятым читателями. Ситуация «вечерниц» подчеркнуто погружена в языковую стихию народа: «…и пустятся загадывать загадки или просто нести болтовню», освобожденную от внешних смыслов и концентрирующую внимание в данном значении на себе. Однако у нее есть внутреннее задание – словесный образ человека. Прозвище, имя, слово – новое качество, в котором воспринимаются автор и его герои: «За что меня миряне прозвали Рудым Паньком – ей-богу, не умею сказать. И волосы, кажется, у меня теперь более седые, чем рыжие. Но у нас, не извольте гневаться, такой обычай: как дадут кому люди какое прозвище, то и во веки веков останется оно»[2]. Неслучайно в балагурстве тонет главное – «во веки веков», относящееся к человеку.

В «собирании» слов «на вечерах у пасичника Рудого Панька» подспудно намечается направленность этого процесса – их просеивание. Оно пролегает в историческом и культурном модусах, получая определение в одной из «присказок»-притч: «…как один школьник, учившийся у какого-то дьяка грамоте, приехал к отцу и стал таким латыньщиком, что позабыл даже наш язык православный». Подспудно «Вечера на ху-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 1. 1984. С. 10.
[2] Там же. С. 11.

торе близ Диканьки» обращены к современной культурной ситуации – школьнику, который должен вернуться к отцу. Народная стихия звучит. Она становится словом, тогда как чужеземная перестает им быть.

Образ Диканьки – ядро словесной культуры, данной в своей многоречивости, полифоничности и в этом качестве пытающейся преодолеть ограниченность, периферийность, показаться «в этот великий свет»[1]. Один из центральных элементов этого ядра – «говорить», которое должно стать «написать», а потом «напечатать», чтобы быть «книжкой». В ней можно увидеть единицу измерения отношения автора и «великого света». В предисловии к первой части упоминаются «побасенки самого пасичника», которых «наберется и на десять таких книжек»[2]. В предисловии ко второй части оговаривается «моя сказка», для которой «нужно, по крайней мере, три таких книжки»[3]. Параллельно выстраивается пространственная перспектива от Диканьки к Миргороду, производная от нравственного усилия – «высунуть нос из своего захолустья в большой свет»[4]. Конкретно исчисляющаяся в «книжках» словесность, выводящая автора из «захолустья», перекликается с завершением повествования о событиях на окраине Римской империи евангелиста Иоанна Богослова: *…если бы писать о том подробно, то, я думаю, самому миру не вместить бы написанных книг* (Евангелие от Иоанна, 21:20). Эти явления несоизмеримы. Если Диканька переполняет «книжки» автора, то евангельский рассказ переполняет мир. Однако в опорных понятиях они пересекаются: мир, наполняющий «книжки», и «книги», невместимые миром. Отношением «книг» и «книжек» подспудно обусловливается структура цикла. Природа «книжек» определяет их открытый характер, прослеживающийся в сквозном для предисловий мотиве продолжения, который в определенной степени реализуется в истории создания и содержании сборника «Миргород». С другой стороны, намечающееся отношение «книжек» и «книг» предполагает переход в новое качество, подводящее черту под первым циклом Н. В. Гоголя. Оно, т. е. новое качество, заявляет о себе в повести «Иван Петрович Шпонька и его тетушка», выпадающей своим бытовым содержанием из фантастических сюжетов остальных произведений. Однако главным здесь является то, что в повести устный источник, общий для всех частей цикла, становится письменным.

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 1. С. 10.
[2] Там же. С. 13.
[3] Там же. С. 93.
[4] Там же. С. 10.

Записывание изменяет природу материала, формируя отношение не фантастического и бытового, а вымышленного и достоверного. Последнее становится смысловым ядром замыкающего цикл произведения «Страшное место», подводящего итог «Вечерам на хуторе близ Диканьки». Безграничная свобода вымысла, характеризующая их, локализуется вокруг образа заколдованного места, где выкристаллизовывается обратная точка зрения на все повествование. В «котле», где ожидали найти «золото», оказались «сор, дрязг… стыдно сказать, что такое». «Клад», «золото», обещанные нечистой силой, в речи героя преобразуются в отношении правды и лжи, когда компоненты фразеологизма «У него правды и на копейку нет» воссоздаются не в переносном, а в прямом значении, предвосхищая будущий мотив «выговориться» как освобождение слова от ненужных наслоений. Он, в свою очередь, соотносится с конкретным действием, направленным на «проклятое место», куда герой «велел кидать все, что ни есть непотребного, весь бурьян и сор, который выгребал с баштана». Сюжет о заколдованном месте переходит в чисто бытовое, хозяйственное сетование: «Земля славная! И урожай всегда бывал на диво; но на заколдованном месте никогда не было ничего доброго. Засеют как следует, а взойдет такое, что и не разобрать нельзя: арбуз не арбуз, тыква не тыква, огурец не огурец… черт знает что такое!»[1] Этими словами заключается цикл. Они насколько конкретны, настолько и символичны. В них просвечиваются евангельские притчи об узнаваемых по плодам добрых и худых деревьях (Евангелие от Матфея, 7:16–18), о пшенице, посеянной в поле, и плевелах (Евангелие от Матфея, 13:24, 25).

Мир Диканьки с его вымыслами и фантастикой концентрируется в границах предельно ограниченного и в этом качестве насыщенного бытовыми подробностями пространства, где естественный порядок бытия обнаруживается в нравственном строении человека своей противоположностью: «…арбуз не арбуз, тыква не тыква, огурец не огурец…» Образ перевернутого, негативного антимира не обособляется, а врастает в повседневность и обыденность. В контексте последней истории цикла метафизическое содержание осуществляет себя в просторечии, граничащем с ругательством: «черт знает что такое». Однако уже здесь переносное и прямое значения вступают в отношения правды и лжи, Бога и его антипода. Они вносятся непосредственно в природу явлений, помещаясь в центр сущностной картины мира.

Ряд из явления и его противоположности, предложенный Н. В. Гоголем, заключал в себе силу творческой инерции, предполагавшей бес-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 1. С. 202.

конечное продолжение, своего рода заколдованное место. В начале 1833 года успех первой книги начинает тяготить автора: «Вы спрашиваете об Вечерах Диканских. Черт с ними! Я не издаю их. И хотя денежные приобретения были бы не лишние для меня, но писать для этого, прибавлять сказки не могу. Никак не имею таланта заняться спекуляционными оборотами». Автор хочет создать «что-нибудь увесистое, великое, художническое»[1] (письмо М. П. Погодину, февраль 1833 года). Наступает время творческих поисков. Писатель называет 1833 год «ужасный для меня»: «Сколько я поначинал, сколько пережег, сколько бросил! Понимаешь ли ты ужасное чувство: быть недовольну самим собою»[2], – пишет он М. П. Погодину в конце сентября. Созданное им в это время сопровождает образ Рудого Панька. В 1833 году в альманахе «Новоселье» появляется «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» с подзаголовком «Одна из неизданных былей пасичника Рудого Панька». Отношения нового, формирующегося цикла повестей, вошедших впоследствии в сборник «Миргород», и предыдущего сложные. В 1833 году возникает план переиздания «Вечеров…» с продолжением, который рассматривается «как начальный этап творческой истории "Миргорода"»[3]. В марте 1835 года новый сборник выходит с подзаголовком «Повести, служащие продолжением "Вечеров на хуторе близ Диканьки"». В письме М. П. Погодину он прямо заявляет: «Вышло мое продолжение "Вечеров"»[4]. Однако образ Рудого Панька из сборника исчезает, а вместе с ним уходит и принцип рамочного строения цикла. Сборнику присуща архитектоника, построенная на внутреннем взаимодействии частей, которая обусловлена направленностью творческих исканий писателя. Она связана с замыслом, возникшим и реализующимся параллельно с «Миргородом», – сборником «Арабески», объединяющим художественные произведения и статьи об искусстве, истории, географии. Выход «Арабесок» в январе 1835 года, а «Миргорода» в марте, почти синхронная работа над сборниками не отменяют того факта, что именно с «Арабесками» писатель связывал свое творческое будущее.

Сборник отразил движение писателя от интереса к истории Малороссии до интереса к всемирной истории, на который накладывала отпечаток его педагогическая деятельность. Сущность обозначена в идее,

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 7. С. 80–81.
[2] Там же. С. 89–90.
[3] *Дмитриева Е. Е., Рогов К. Ю.* Комментарии … С. 613.
[4] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 7. С. 113.

первоначально сформулированной в статье «О преподавании всеобщей истории»: «Мир должен быть представлен в том же колоссальном величии, в каком он являлся, проникнутый теми же таинственными путями промысла, которые так непостижимо в нем означились»[1]. Романтическая концепция связи искусств (живописи, скульптуры, архитектуры, литературы) и науки осложнялась в мировоззрении писателя «гуманистическим эстетизмом»[2], в рамках которого на первом этапе творчества он верил в моральную силу искусства. Именно поэтому центральной проблемой «Арабесок» становится вопрос о творчестве. Он реализуется как в теме единства нравственного и общественного служения искусства в повестях «Портрет» и «Невский проспект», так и в структуре сборника. Название «Арабески», имеющее многослойную смысловую палитру, сочеталось с авторским отношением: «Печатаю я всякую всячину. Все сочинения, и отрывки, и мысли, которые меня иногда занимали»[3] (письмо М. П. Погодину, 1834 год), в котором присутствовали ренессансные тенденции к многообразию интересов и разнородности способов их выражения. Над всем этим стоит главная задача, как она сформулирована в предисловии: выговорить то, «что сильно меня поражало», освободиться от него на пути к своему творческому настоящему, под которым понимается будущее: «Но вместо того, чтобы строго судить свое прошедшее, гораздо лучше быть неумолимым к своим занятиям настоящим»[4].

Направленность на писательское будущее определяла судьбу «Арабесок» как сборника. Н. В. Гоголь видел в нем строящийся, развивающийся материал, в котором намечались идеи будущей художественной концепции. Первым пластом этого будущего творческого развития, который выделился из «Арабесок», стал так называемый петербургский цикл. Он окончательно складывается в 1842 году, когда выходит третий том прижизненного собрания сочинений. Если «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород» вошли в это издание как самостоятельные произведения, то «Арабески» – нет. Сложилось новое жанровое единство, основой которого стали три повести из сборника: «Портрет» (в редакции 1842 года), «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» («Клочки из записок сумасшедшего»), к которым добавились «Нос» (1833–1835) и созданная в 1839–1841 годах «Шинель».

---

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. С. 34.

[2] *Зеньковский В. В.* История русской философии … Т. 1, ч. 1. С. 188.

[3] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 7. С. 110.

[4] Там же. Т. 6. С. 18.

Уже в словах, открывающих предисловие, отразилась отношение автора к «Арабескам» как к факту творческой эволюции, а точнее рубежа, с которого писатель оглядывает свое искусство. Обратный взгляд, в котором автор заключает представление о грядущем, – сквозная черта писательской биографии Н. В. Гоголя, определяющая художественные особенности его произведений. В нем заявляет о себе определяющая роль личностного начала в художественной концепции. Она проявляется в стремлении писателя повернуть направленность архитектоники образа от распространения вовне к движению внутрь, когда выразительная способность преобразуется в воплощение. Непосредственно природа книги «Арабески», состоящей из «всякой всячины», стремится превратить этот материал в целое, части которого органичны по отношению друг к другу. Обратная перспектива, характеризующая восприятие писателем своего настоящего-прошлого и будущего, – видение в становящейся стихии индивидуальных проявлений, в живом эмпирическом материале личностного строения как итога развития того, к чему он должен прийти. Именно поэтому на разных этапах писательской деятельности и с различных мировоззренческих позиций Н. В. Гоголь осмысливает личностное начало, его кристаллизацию и формирование как ядра художественной системы. Первым этапом такого осмысления и был сборник «Арабески». Его концепция отражена в предисловии в следующих положениях: «Собрание это составляют пьесы, писанные мною в разные времена, в разные эпохи моей жизни». Налицо подведение итога, которое становится возможным благодаря конструированию предполагаемой ситуации творческой зрелости, выступающей в данный момент как взросление: «Между ними читатели, без сомнения, найдут много молодого». Третий пункт – характеристика отдельного, выразительного с точки зрения его участия в будущем в целом: «…и за две, три верные мысли можно простить несовершенство целого». Завершает предисловие обрисовка ситуации непрерывности творческого процесса, постоянное превращение художественного настоящего в прошедшее, в этом качестве переходящее в будущее совершенство. Выглядит это как извинения автора за редакторские и корректорские огрехи издания, хотя задача «спокойно и внимательно пересматривать свои рукописи»[1] не соответствует концепции сборника, представляя собой новый этап творческого развития. Данную направленность предисловия понял О. И. Сенковский. Иронизируя над начинающим автором, он на-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. С. 18.

звал его сборник «посмертные сочинения»[1]. Однако в данном аспекте была предвосхищена духовная ситуация, сложившаяся вокруг «Выбранных мест из переписки с друзьями». Она окончательно утверждает центром творчества личность, которую обнаруживает внутри себя, воплощая, а не выражая. Обратное видение, присущее Н. В. Гоголю, определяется здесь уже как религиозное состояние: «Исповедь человека, который провел несколько лет внутри себя…»[2] Однако в предисловии к «Арабескам» автор не исповедует авторство, очищаясь от него, а наоборот, утверждается в нем, видя здесь переход от молодости к зрелости.

Возрастная символика определяет концепцию искусства в статье, открывающей «Арабески» и задающей ей тон: «Скульптура, живопись, музыка». Статья повторяет название этюда Д. В. Веневитинова и общую теорию немецкого философского идеализма о трех периодах развития человечества, представленную там. Однако если для философского романтизма данная концепция – окончательный итог истории, завершенная и строго выстроенная система, то для Н. В. Гоголя она находится в стадии движения, разрушения и созидания. Для писателя в отличие от романтиков «наш XIX век» не последний век истории, а очередной. Именно поэтому он «юный и дряхлый» одновременно, его судьба не дает ответы на вопросы, а ставит их: «Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?» В данном контексте музыка – определенное состояние, в котором пребывает человечество: «Мы жаждем спасти нашу бедную душу, убежать от этих страшных обольстителей и – бросились в музыку»[3]. Восприятие явлений искусства как состояние – общее положение в эстетических взглядах Н. В. Гоголя. Как всякое состояние, оно существует в движении, в развитии от начала к завершению. Особенно проблемно это видение феноменов творчества заявляет о себе тогда, когда писатель обращается к современному искусству. В отличие от современников, для которых романтизм – данность, взятая в своей окончательности, завершенности и сменяющаяся чем-то иным, Н. В. Гоголь видит в нем начальную стадию текущего момента непрерывного развития культуры. Речь идет не столько о синтезе, объединении в рамках эстетической программы «противоположных форм» искусства, сколько о включении понятий «романтизм» и «классицизм» в общую парадигму развития явления, проходящего стадии «хаоса», «из которого потом

[1] *Бочаров С. Г., Дерюгина Л. В.* Комментарии // Полное собрание сочинений и писем … М., 2009. Т. 3. С. 502.

[2] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. С. 410.

[3] Там же. С. 22.

великий творец спокойно и обдуманно творит новое здание, обнимая своим мудрым двойственным взглядом ветхое и новое» («Петербургская сцена в 1835–36 г.»). На вопрос «Что такое было то, что называли романтизм?» Н. В Гоголь отвечал: «Стремление подвинуться ближе к нашему обществу». В романтизме он видел интерес к современности как таковой. Это момент злободневности, порождающий непосредственность такой реакции, как «взрывы и попытки», и свойственный определенному типу поведения, производимому «людьми отчаянно дерзкими», которые «ломятся на пролом через все. Они не видят границ, ломают без рассуждения все и всегда». Романтизм, по Н. В. Гоголю, лишь вынашивает в себе «будущего художника», который обращает «это романтическое» «в классическое, или, лучше сказать, в отчетливое, ясное, величественное создание»[1]. В данном аспекте речь идет об отношении далевого, перспективного типа художественного мышления и обратного, характеризующего эстетические принципы «будущего художника». В этом контексте последний как окрашен биографически, т. е. под ним понимается непосредственно автор, так и имеет концептуальную направленность, которой обусловлена художественная природа сборника «Арабески».

В результате можно отметить, что сборники «Миргород» и «Арабески» различаются своим внутренним строением, обусловленным перспективным или обратным художественным видением. С этой точки зрения в творчестве писателя наблюдаются две группы циклов: находящихся в «состоянии брожения», развития, эмпирической подвижности («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Арабески») и уже сложившихся, обладающих художественной законченностью («Миргород», петербургский цикл). В аспекте прямого и обратного восприятия явлений «Вечерам…» противоположен «Миргород», а из разнородной «всякой всячины» сборника «Арабески» первоначально выделяется петербургский слой. Эмпирическая, наделенная стихийной свободой устного рассказа стихия «Вечеров на хуторе близ Диканьки», связанная повествовательной рамкой «вечеров» у «пасичника» и предрасположенная к инерции продолжения, подходя к форме письменной речи предпоследней повести цикла, начинает тяготеть не к продолжению, а к переосмыслению. Это сказывается в строгой архитектонике сборника «Миргород». Во-первых, в отличие от предшественника он открывается не предисловием, воссоздающим специфику речи рассказчика, а двумя эпиграфами письменного происхождения, претендующими в этом качестве

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. С. 444.

на серьезность, которая подчеркивает незначительность топонима, ими описываемого. Во-вторых, композиция «Миргорода» (его первая часть) ориентирована на обратный порядок «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Если опустить «Заколдованное место», «Старосветские помещики» перекликаются с повестью «Иван Петрович Шпонька и его тетушка», «Страшная месть» и «Тарас Бульба» образуют отношения мистической и исторической интерпретаций близкого по содержанию материала. В-третьих, по краям цикл обрамляется социально-бытовыми повестями, открываясь произведением идиллической окрашенности «Старосветские помещики» и завершаясь сатирическим повествованием «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Центр образуют «Тарас Бульба» и «Вий», которые при полном различии пересекаются в общей и значимой для обоих произведений теме «бурсы». В-четвертых, «Миргород» завершает самое раннее из входящих в его состав произведение, наиболее соответствующее первоначальному заданию стать продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Единство сборнику придает образ автора и сквозное лирическое переживание, определяющее его. Автор, выступающий в роли путешественника и рассказчика, – неотъемлемый элемент художественной структуры социально-бытового повествования в первом и заключительном произведениях сборника. Он открывает рассказ о событиях в «Старосветских помещиках» лирическим отступлением, итог которому подводят слова: «Грустно! Мне заранее грустно! Но обратимся к рассказу»[1]. Завершается цикл такими словами рассказчика: «Скучно на этом свете, господа!»[2] Оба произведения создают образ замкнутого, ограниченного пространства, в одном случае погружающего «в низменную буколическую жизнь» («Старосветские помещики»), в другом – в мелочную ничтожность тяжбы героев («Повесть о том, как поссорились...»). Начиная «Миргород» описанием «необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик, за плетень сада, наполненного яблоками и сливами, за деревенские избы, его окружающие», автор создает своего рода аналог «заколдованного места», но с обратным знаком, где «страсти, желания и порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении»[3]. Однако в финале «сновидением» становится обрядовая упорядоченность жизни

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 2. 1984. С. 8.
[2] Там же. С. 220.
[3] Там же. С. 7.

героев, естественный круговорот еды и сна, в который они погружены, пиршественного изобилия бытия. Новый владелец увидел во всем этом «расстройство и упущение в хозяйственных делах». В результате действие приходит к описанию мерзости запустения, в которую пришел идиллический мир старосветских помещиков, буквально повторяя на социальном уровне судьбу «заколдованного места» и действие «нечистой силы». «Повесть о том, как поссорились…» привязывает сущность героев к мелочным и ничтожным подробностям быта, обезличивающим их настолько, что они, воспринимаясь прямой противоположностью, приходят в итоге к полному отождествлению в качестве перевернутого отражения друг друга: «Иван Иванович худощав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину. Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх»[1].

В безобидных по своей сути созданиях открывается сила пошлости и пустоты, которая всасывает в себя черты, составляющие образ бытия, его разнообразия и полноты. Возникает художественная ситуация, когда бытовые обстоятельства в своей глубинной сущности перекликаются с фантастической образностью «страшного места», где «взойдет такое, что и не разобрать нельзя: арбуз не арбуз, тыква не тыква, огурец не огурец… черт знает что такое!» Финал «Миргорода» приводит ее к новому прочтению. Речь идет не просто о негативной метаморфозе естественного порядка, а о его полном опустошении, когда ткань жизни полностью нивелируется, стирается, превращаясь в однородную массу («черт знает что такое»), в «не», которое как субстанция определяет собой действительность. Скука, о которой заявляет рассказчик, оказывается не состоянием, переживанием, а свойством действительности, когда в ней вместо жизни начинает преобладать «нежизнь», что требует от писателя новой образности. Фантастика становится выразительной стороной повседневности, открывая в ней своей гротескной природой ситуацию пребывания явления на границе жизни и смерти, бытия и небытия.

Ядро «Миргорода» – повести «Тарас Бульба» и «Вий». Они разнородны по тематике и происхождению материала. Первая – историческое повествование, вторая основана на народном предании, что особо подчеркивается автором. Одна завершает первую часть сборника, с другой начинается вторая часть. Однако логика пограничья и одновременно ядерного строения, целостности, которые привносятся в содержание произведений их позицией в архитектонике сборника, обу-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 2. С. 178.

словлена проблемой столкновения и выбора добра и зла в конкретном национально-культурном пространстве. Православный выбор, которым определяется народная точка зрения на историю и судьбу человека, мотив религиозного отступничества и предательства, лежащий в основе катастрофических сдвигов в строении человека и отзывающийся в укладе национального бытия, писатель ставит в центр повести «Страшная месть» в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». В контексте истории «неслыханного грешника» колдовство наполняется реальным смыслом: «…сидит он за тайное предательство, за сговоры с врагами православной Русской земли – продать католикам украинский народ и выжечь христианские церкви»[1]. Оно включено в родословие «великого грешника», ведущего свое начало от завистливого и жадного Петра. Все эти мотивы переходят в эпос о борьбе народа за свой религиозный выбор, которым является повесть «Тарас Бульба». Однако значим ключевой мотив, внутри которого разворачивается тема религиозных войн.

На первый взгляд, история Петра и Ивана – история Каина и Авеля, но герои Н. В. Гоголя не братья по крови, они жили «как брат с братом». Это братство – духовный эквивалент естественного родства, новый уровень раскрытия человеческой сущности. Стихия казацкого братства преображается в житийное, бытийное и духовное родство казаков и православия. В данном аспекте Андрий предает не отца и брата, а Запорожскую Сечь. Предательству предшествует выпадение: он другой. Автор показывает, как формируется его индивидуальность, а вместе с ней исключительность в значении «обособление». Естественные, природные данные управляют поступками героя и подчиняют его себе. Образы Остапа и его младшего брата сопровождает отношение простоты и сложности, которые подспудно восходят к категориям бедности и богатства как определениям архитектоники человека, который или существует в Боге, или уповает на себя.

Простота Остапа проявляется в предрасположенности к товариществу, понятности, прозрачности для других людей. Мотивы его поведения проще и очевиднее не потому, что примитивны, а потому, что открыты. Герой не думает и не делает того, что нужно скрывать, или того, что имеет отношение только к нему одному. Внутренний мир Остапа тождественен поступкам. Между внешним и внутренним нет разрыва. Возникает цельность, где автором ставится проблема добра и зла не в аспекте абстрактности и универсальности, а в рамках конкретности человеческого существа, преодолевающего влияние среды. Отмечая,

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 1. С. 151.

что Остап «имел доброту в таком виде, в каком она могла только существовать при таком характере и в тогдашнее время», писатель приводит это рассуждение в ситуации прощания с матерью, наблюдая в скупости чувства его искренность и силу: «Он душевно был тронут слезами бедной матери, и это одно только его смущало и заставляло задумчиво опустить голову»[1].

Палитра чувств Андрия намного сложнее: «…имел чувства несколько живее и как-то более развиты». Он создавал ситуации, «был более изобретатель», а не поступал сообразно обстоятельствам. В этом же ряду находится склонность к мечтательности. Герой не хочет принимать жизнь такой, какая она есть. В истории Андрия и полячки прослеживаются все элементы романтической коллизии. Однако речь идет не о герое, восходящем к определенной литературной традиции, а об историческом типе. Писатель прослеживает выделение в зоне контакта восточнославянской и европейской культур индивидуального начала, вырабатывающего характер поведения и отношения к жизни и людям. В центре деформации героя оказывается мечтательность, отвращающая от открытого пространства степи и бурсацкого товарищества: «…чаще бродил один в уединенном закоулке», откуда «забирался и в улицу аристократов»[2]. Как православие становится духовным определением братства, так и католицизм отвечает индивидуальному строю Андрия. Это итог работы Н. В. Гоголя над произведением.

В истории создания «Тараса Бульбы» отмечается эволюция мотивов отпадения и исключительности, степной свободы и цивилизации. Их романтическая интерпретация обусловлена восприятием казацкого братства как народной стихии. В редакции повести, современной созданию «Миргорода», поступки казаков – порывы, мощные и впечатляющие, но их мотивы складываются за рамками повествования. Они привносятся в действие, поэтому не развернуты вовне, характеризуясь внутренней лирической природой, имеющей отношение к образу автора. Он не прямо, а опосредованно означает себя в этих частях повествования своим выражением и отношением к событиям. Характерно описание битвы после разделения войска. В первой редакции атака начинается сразу после пира, что продиктовано не логикой развития действия, а символической природой текста: «…выпьем, паны-браты, горелки, потому что судьба наша теперь похожа на свадьбу». В данном контексте атака казаков – проявление силы «свыше естественной». Для нее нет никаких

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 2. С. 40.
[2] Там же. С. 233.

понятных объяснений: «…это было что-то совершенно другое». Писатель активно использует, развивает исходный свадебный мотив. Казаков определяет «вдохновение веселости»: «Вся конная колонна ударила на неприятеля твердо, не совокупляя всей своей силы, но как будто веселясь и играя свои положением. Под свист пуль выступали они, как под свадебную музыку»[1]. Автор любуется происходящим под знаком противопоставления рукотворного нерукотворному, «теоретического понятия о регулярности» «всеобщей мысли», которая выступает в качестве ритма: «один такт». За ним стоит не одушевление, а стихийность, превращающая казаков в массу: «Ни один не отделялся; нигде не разорвалась эта масса». На первый план выступают мотивы картинности и театральности. Первый мотив выдвигается непосредственно автором: «Нужно было живописцу схватить кисть и рисовать ее». Второй вводится опосредованно, через образ французского инженера, «который был истинный в душе артист». Он вносит в ситуацию прямые элементы театральности, сцены и зрительного зала, разрушая историческую достоверность: «…бил в ладоши, крича громко: “Браво, месье запороги!”»[2] В редакции 1842 года эта часть повести полностью перерабатывается. Вместо мифологического образа атаки автор описывает символическую сцену ночлега казаков пред боем. Это уже не масса: «Но добро великое в таком разметавшемся смертном ночлеге!»; «великодушное дело».

Лирическая составляющая изображения ночлега объективирована в его словесной природе. Эмоциональный порыв автора растворяется в народном сознании, которое воплощает «белоголовый старец, вещий духом, и скажет он про них свое густое, могучее слово». Устно-поэтическое «могучее слово», сравнивающееся с колокольным звоном, проходит путь очищения и обогащения: «…подобно гудящей колокольной меди, в которую много повергнул мастер дорогого чистого серебра» – и становится словом, сзывающим «на святую молитву». Уже в качестве слова-молитвы образ ночлега восходит к исходному для него последнему и общему возгласу казаков: «За всех христиан, какие ни есть на свете»[3].

Битва разбивается на несколько эпизодов со своими героями и их судьбами, через которые красной нитью проходит тема веры, православия, скрепляющего и наполняющего, преображающего сокровенным смыслом казацкую стихию. Лирический пафос сливается с риторикой Тараса Бульбы и опирается на разветвленную систему эпизодов, описыва-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 2. С. 263.
[2] Там же. С. 264.
[3] Там же. С. 104.

ющих события боя, где пересекается прошлое и настоящее его участников. Структурная перестройка центральных фрагментов произведения подчинена тенденции наполнять их действием и поступками, поместив в этот же ряд лирические отступления, которые наделяются событийной равнозначностью. Одновременно с расширением фактической стороны произведения наблюдается перегруппировка важнейших сцен. Казнь Андрия и плен Остапа соединяются в рамках одного эпизода, который открывает сцена, где запорожцы решают, кто из них остается, а кто уходит. В данном контексте предательство Андрия – это не свободный выбор, который совершают казаки ради товарищества и братства, переступая через свои индивидуальные желания и привязанности, а рабство, подчинение страсти: «Но Андрий не различал, кто пред ним был, свои или другие какие: ничего не видел он. Кудри, кудри он видел, длинные, длинные кудри, и подобную речному лебедю грудь, и снежную шею, и плечи, и все, что создано для безумных поцелуев»[1]. Динамичность, которую наращивает автор, генерирует разветвленные уровни развития смыслов. Во второй редакции тело отступника остается непогребенным, но решающим становятся не колебания отца, а стремительное развитие событий, заставляющее Тараса и Остапа оставить тело Андрия и снова броситься в скоротечный бой, в котором герой теряет второго сына, попавшего в плен и зверски замученного поляками.

Стихийность в поступках казаков, ставя их в ситуацию сознательного движения к добру или злу, приходит к олицетворению. В изображении Н. В. Гоголя деяния совершает не масса, а конкретные люди, и уже их действия как результат свободы выбора складываются в единое целое, народную веру и народное представление о правде. В контексте повести «Тарас Бульба» православие – воплощение жизни народа, когда индивидуальное преображается в личное как конкретное предстояние в своем «товариществе» Богу. Уже это преображение формирует вокруг себя цепь действий и поступков, которые выливаются в историческое движение. Народная стихия, рождая в этом процессе личности, кристаллизуется в них в новый христианский народ, осознающий себя в Боге через каждый конкретный выбор человеком добра и зла. Знаменателен образ Запорожской Сечи, вобравший в себя трагические коллизии истории восточнославянских народов. Им продиктована внутренняя связь повести Н. В. Гоголя по принципам изображения батальных сцен и переломному, пограничному пониманию истории с памятниками древнерусской литературы XIII века «Житие Александра Невского» и «Слово о погибели Русской Земли». Описание сражения на Неве

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 2. С. 113.

дается в житии через изображение подвига «6 мужей и сильных»[1]. Подобный принцип избирает Н. В. Гоголь в редакции 1842 года. Тесно связанное по историческому смыслу и настроению с житием благоверного князя Александра «Слово о погибели…» почти дословно перекликается в исторических смыслах и образах с объяснением героя, «что такое есть наше товарищество». Источник строения этой фразы можно увидеть в названии первой древнерусской летописи: «…откуда есть пошла русская земля…» Основная идея речи Тараса Бульбы возникает в продолжении древнерусской истории на ее переломном моменте: «…и города были пышные, и храмы, и князья, князья русского рода, свои князья, а не католические недоверки. Все взяли бусурманы, все пропало. Только остались мы сирые, да, как вдовица после крепкого мужа, сирая, так же как и мы, земля наша! Вот в какое время подали мы, товарищи, руку на братство! Вот на чем стоит наше товарищество!»[2] Время, о котором говорит Тарас Бульба, в «Слове о погибели…» названо «болезнь крестиян»[3]. На этой эпохе, по словам героя, стоит «наше товарищество», названное им «родством по душе, а не по крови», отличающим человека от всего остального в мире.

Повесть «Вий» как бы продолжает мотивы братства и товарищества в среде, из которой вышли характеры Остапа и Андрия. Только масштаб меняется. Герои перемещаются из истории в быт. Узнаваемый в сотнике и его людях тип людей, которому посвящено предыдущее произведение, доживает свои дни в ограниченном мире богатого селения на покое. Вера утрачивает свое живое значение, растворяясь в бесчисленных суевериях, заговорах, магических ритуалах и материальных заботах. Быт и нравы семинаристов пролегают словно в отдалении от нее. Своеобразным ядром, вокруг которого строится пространство повести, становится заброшенная церковь, находящаяся на окраине места изобилия, в котором оказался Хома Брут: «Церковь деревянная, почерневшая, убранная зеленым мхом, с тремя конусообразными куполами, уныло стояла почти на краю села. Заметно было, что в ней давно уже не отправлялось никакого служения»[4]. Контрастен этому запустению многолюдный «обширный кружок на вольном воздухе перед порогом кухни». Туда смещаются интересы, там формируется взгляд на мир. Кухня объявляется автором общественным и в какой-то степени уже сакральным местом: «Кухня в сотниковом доме была что-то похожее на клуб, куда стекалось все,

[1] Древняя русская литература … С. 120.
[2] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 2. С. 105.
[3] Древняя русская литература … С. 117.
[4] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 2. С. 158.

что ни обитало во дворе…»[1] Путь к храму сопровождается нарастанием опустошенности пространства: «Мрак под тыном и деревьями начинал редеть; место становилось обнаженнее. Они вступили наконец за ветхую церковную ограду в небольшой дворик, за которым не было ни деревца и открывалось одно пустое поле да поглощенные ночным мраком луга»[2]. Внутри церковного здания происходит другая метаморфоза: чем ярче освещает его рукотворный свет, тем глубже обнаруживается пропасть между героем и церковным пространством: «Вверху только мрак сделался как будто сильнее, и мрачные образа глядели угрюмей из старинных резных рам, кое-где сверкавших позолотой»[3]. Переход ярко освещенного дольнего мира в мрак, которым окружаются горние сферы, – реплика, отголосок духовной реальности мирового здания, в котором живут запорожцы. В нем соединяется низкое и высокое, материально-вещественное, низменное и вечное. За мельчайшими подробностями человеческого существования стоит ситуация выбора, преображающая или низводящая героев, наделяющая реалии окружающей действительности смыслом.

В «Вие» все уже по-другому. Предметы, действия, люди равны себе, своим бытовым значениям. «Горилка» –это только опьянение, момент деформации человека, а не одушевления. Все начинает происходить буквально: «…и опустил свою голову на стол, потому что совершенно был не в силах держать ее долее на плечах»[4]. Стол в шинке на Чухрайловской дороге становится эшафотом. Внутри «страшной» истории о ведьме Н. В. Гоголь создает образ-символ катастрофических изменений в народной жизни: «Страшна освещенная церковь ночью, с мертвым телом и без души людей!»[5] Люди живут в «кружке» возле кухни, Хома очерчивает в храме «около себя круг», который оказывается единственным спасением от чертовщины, лезущей в окна и ломящейся в двери. Обветшанию церкви соответствует обветшание человека. Светлые лики святых изменяются: «…лики святых, совершенно потемневшие, глядели както мрачно». Здесь в обороте речи открывается сущность иконописного образа, который смотрит в человека, а не человек на него. Мир возвращается к ветхозаветной символике, когда видение и слышание Бога сопровождает *ужас и мрак* (Бытие, 15:12). Материальное подменяет собой

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 2. С. 159.
[2] Там же. С. 163.
[3] Там же. С. 164.
[4] Там же. С. 152.
[5] Там же. С. 165.

духовное: «После обеда философ был совершенно в духе»[1]. Автор только к концу повествования находит возможным открыто комментировать события: «Они приближились к церкви и вступили под ее ветхие деревянные своды, показывавшие, как мало заботился владетель поместья о Боге и о душе своей»[2]. Замечание предшествует параллели, которая возникает между образом мертвой ведьмы и героем, превращающемся в «танцующего Хому», когда и танец, и человек перестают быть собой. Тело, здание души, начинает жить своей, ветхой жизнью, уподобляясь постепенно предметно-вещественной среде и растворяясь в ней. Как предмет оно уже не принадлежит человеку и становится пространством манипуляций.

От образа «танцующего Хомы» прослеживается линия к проблематике петербургских повестей, основа которых формируется параллельно в сборнике «Арабески». В повести «Невский проспект» можно увидеть своеобразный пролог будущего цикла, заключающий в себе образы, темы, мотивы, которые станут предметом изображения в других повестях. Центральный из них – образ Петербурга как пространства, где среда, созданная человеком, подчиняет его себе, вбирает в себя, превращая нерукотворное создание в рукотворное подобие. Однако первоначально Петербург – «быстрая фантасмагория», совершающаяся «в течение одного только дня», «в течение одних суток»[3]. Это своего рода убыстренные ограниченностью человеческого сознания шесть дней творения, их переосмысление. Два героя «Невского проспекта» – поручик Пирогов и художник Пискарев – при всей свой противоположности (одному видится «Перуджинова Бианка», другой ищет низменных удовольствий) совпадают в своем неприятии мира таким, какой он есть. «Бианка» оказывается проституткой, «блондинка» – добропорядочной женой немецкого ремесленника. Возвышенный Пискарев погибает, став жертвой своей «безумной страсти», Пирогова унижают в ситуации, когда «он не мог понять, чтобы можно было ему противиться, тем более что любезность его и блестящий чин давали полное право на внимание»[4]. Петербургские герои Н. В. Гоголя утрачивают чувство меры, соответствия себе, живя в искусственном мире Петербурга. Первоначально он выступает как искаженная проекция жизни, сформированная не своим настоящим, а далевым представлением, построенным на принципах светского искусства: «В это

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 2. С. 166.
[2] Там же. С. 172.
[3] Там же. Т. 3. С. 7.
[4] Там же. С. 33.

время чувствуется какая-то цель, или, лучше, что-то похожее на цель». Им соответствует светотеневой образ человека: «Длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не достигают головами Полицейского моста»[1], который в финале повести наделяется мировоззренческой основой, переходящей в реальность Петербурга из фантастических историй малороссийских циклов: «…и когда сам демон зажигает лампады для того только, чтобы показать все не в настоящем виде»[2]. В этом пространстве все утрачивает свое значение. Низменный и беспринципный Пирогов оказывается жертвой Шиллера, Гофмана и Кунца, которые «поступили с ним так грубо и невежливо, что признаюсь, я никак не нахожу слов к изображению этого печального события»[3]. Автор не просто обыгрывает фамилии знаменитых писателей-романтиков, а видит их в отражении судьбы идеалиста Пискарева. Замечая, что это «не тот Шиллер», «но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Жестяной улице», и «не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы»[4], он подчеркивает, что в данном качестве персонажи не столько понятнее читателям, сколько реальнее, чем «приемы опиума» несчастного художника. Однако эта реальность, очерченная прагматизмом и расчетливостью, еще страшнее, чем сновидения Пискарева. В ней зарождается история отрезанного носа, у которой не фантастическая, а рациональная подоплека: нос обходится, по подсчетам Шиллера, ему в «двадцать рублей сорок копеек на один табак», поэтому он восклицает: «Я не хочу носа! режь мне нос! вот мой нос!»[5] «Не тот Шиллер», оценивая части своего тела по отдельности, становится предтечей распада мира в сознании человека, которым одержимы герои повестей «Портрет», «Записки сумасшедшего», «Нос». У истоков этого состояния стоит утрата человеком различия между собой и предметно-вещественной средой.

Первоначально писатель художественно оформляет представленную ситуацию в первой редакции повести «Портрет» как искушение героя сверхъестественной силой, которое приводит к социальным, а потом и к болезненным последствиям. Безумие Черткова (Чарткова во второй редакции), подвигающее на уничтожение произведений искусства, т. е. того, что выпадает из материальной ограниченности сознания, – следствие подмены нерукотворного в себе рукотворным, которую совершает герой. На этом уровне решается проблема творчества, отношения религи-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 3. С. 11.
[2] Там же. С. 38.
[3] Там же. С. 37.
[4] Там же. С. 30.
[5] Там же. С. 31.

озного и светского искусства. Свое развитие она получит во второй редакции повести, нивелировав, растворив в себе фантастическую версию сюжета первой редакции. Писатель находит иррациональную подоплеку в принципах светской культуры, построенных на подмене живого неживым, мертвым. В них найдут продолжение наметившиеся еще в повести «Вий» размышления писателя о пространстве церковной культуры, понимание которой связано с представлением о полноте человека как единстве духовного и телесного. Превращение Анет в Псишею (*Lise* в Психею во второй редакции) ознаменовано легкостью, с которой отказывается от сокровенного в себе человек ради внешних обстоятельств. Творчество, открывающее в индивидуальном личное, подменяется комбинацией общих идеальных схем и натуралистических подробностей, человеческих представлений и внешнего сходства. Художник должен находиться в ситуации выбора, тесно связанной с его судьбой, внутренней борьбы, которую он ведет с соблазнами окружающей действительности.

В. Г. Белинский был недоволен произведением, оценив положительно «ужасное, роковое, фантастическое в этом таинственном портрете», «множество юмористических картин и очерков»[1] в первой части и выразив негативное отношение к религиозному содержанию второй части. В данном аспекте поворот от идеального к реальному был поставлен Н. В. Гоголем не как отказ от одного ради другого, а как постоянный, непрерывный внутренний поиск, выбор, происходящий в душе художника. Именно поэтому писатель, редактируя произведение, не перечеркивает взгляды, изложенные во второй части, а углубляет их, придавая более естественный характер судьбе Черткова. Однако им учитывается современный мировоззренческий фон. Духовным проблемам, связанным с нарушением архитектоники человеческого существа, писатель придает вид душевной болезни, расстройства психики. Распаду сознания предпосылается социальная подоплека, внутри которой скрыта духовная болезнь, являющаяся причиной душевного расстройства.

В повести «Записки сумасшедшего» нежелание героя принимать свой социальный статус приводит в итоге к тому, что Поприщин находит потерянного испанского короля: «Он отыскался. Этот король я»[2], предварительно потеряв себя. Первоначальное уточнение в названии произведения «клочки» перекликается с направленностью, которую приняло умопомрачение Черткова-Чарткова. Уничтожение картин становится для него приобщением к их созданию, только наоборот. Поприщин повторяет эту ситуацию, будучи одновременно автором и героем

[1] *Белинский В. Г.* Избранные произведения. С. 43.

[2] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 3. С. 166.

«записок»-«клочков», но главное – своей жизни. Социальные искушения приводят художника к утрате дара. В Поприщине проблема углубляется. Его лишают способности быть человеком. В зеркале переписки собак отражается потеря человеческой сущности, ее словесности. В данном отношении замечателен автопортрет автора-героя, который его сознание переводит на «собачий язык», выливаясь в восклицание: «Врешь ты, проклятая собачонка! Экой мерзкий язык!» Причина такого определения языка обнаруживается в его смысловой ограниченности: «Черт возьми! я не могу больше читать… Все или камергер, или генерал…»[1] Она становится отражением предметности, с которой отождествляет себя герой. Только в последнем письме к нему возвращается способность словесного отклика на мир и себя как поруганной человечности.

После «бедного Пискарева» в петербургском повествовательном цикле появляется образ «бедного человека». Однако если в отношении художника из «Невского проспекта» речь идет об эпитете, предпосылаемом автором герою, то в финале «Записок…» дан событийный акт, момент прозрения, определения своей человеческой сущности: «Что я сделал им? За что они мучат меня? Чего хотят они от меня, бедного? Что могу дать я им? Я ничего не имею». Уже в качестве человека герой восклицает: «Спасите меня!»[2] Откровенность последнего высказывания перекликается с апофатическим пониманием человека в свете христианской истины, которое писатель выскажет в финале «Выбранных мест из переписки с друзьями». Однако здесь оно представляет не проповедническое слово, а художественный образ, вобравший в себя современный культурный контекст, в рамках которого сказать так о себе мог только безумец. В данном значении «современный» сокровенно связано с представлением о вечном как ситуации, восходящей к эпохе распространения христианства: «Ибо для неверующих вера христианская юродство есть». Этими словами апостола Павла «Повесть временных лет» сопровождает попытки равноапостольной княгини Ольги крестить сына[3]. Сошедший с ума Поприщин оказывается безумцем для окружающего мира в качестве человека. В заключительном «клочке» записок герою возвращается дар слова. Он снова начинает видеть мир искаженно и превратно: «…с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют»[4], однако вспоминает о своем родстве, воспринимая себя как «бедного сына», «бедного сиротку» и погружаясь в этом лирическом порыве опять в себя. На то,

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 3. С. 164.
[2] Там же. С. 171.
[3] Повести Древней Руси XI–XII века. С. 147.
[4] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 3. С. 172.

что нежелание, а потом и неспособность быть собой – центральная проблема произведения, указывает последний возглас героя. Он опять выходит из себя, из своей целостности: «…у алжирского дея под самым носом шишка», растворяется в несвязных деталях и подробностях.

Болезнь Поприщина в повести «Нос» выступает как «необыкновенно странное происшествие»[1]. Для обоих произведений важным художественно-конструктивным принципом является хронология. Если в первом случае четкие периоды протекания времени теряются в бессмысленных и больных попытках уподобиться им, то в повести «Нос» «странное происшествие» от утверждения: «Чепуха совершенная делается на свете», приходит к примирению с действительностью, наделяясь началом и концом во времени: «марта 25 числа» и «апреля седьмого числа». В «Записках сумасшедшего» хронологический произвол фиксирует безумие героя, т. е. связывает порождения его сознания с реальностью. В повести «Нос» точный временной промежуток и есть реальность, которая в этом своем значении допускает полный произвол. Создается замкнутый круг или временной цикл, в котором живут герои писателя: безумие – реальность, реальность безумна.

История о том, как нос некоторое время жил отдельно от героя, а герой существовал без носа, наполненная мельчайшими, мелочными, ничтожными и от этого максимально убедительными подробностями, возникает в пересечении традиций романтических фантасмагорий и натуралистических бытописательных очерков. И то и другое являлось фактом современной культуры. Н. В. Гоголь на художественном уровне обнаруживает между ними глубокую мировоззренческую связь – отсутствие внутреннего измерения в человеке, полностью обращенного вовне в своем индивидуальном строении, которое, в свою очередь, выпадало из архитектоники мироздания, нарушая его строй и порядок. Хронология оказывалась единственным устоем, имеющим определенное значение – современность. Повесть «Нос» – современная повесть, т. е. обусловленная повседневным, текущим, злободневным и в этом качестве противопоставленному вечному. Писатель открывает современный тип, который полностью определяется временем и тем, что у него все временно, а значит, и отсутствие носа на лице не является абсурдом, потому что не решен вопрос: есть ли лицо у подобного типа героя? Последний поступок майора Ковалева, описанный в произведении, – покупка орденской ленточки: «…неизвестно для каких причин, потому что он сам не был кавалером никакого ордена»[2] – подтверждает возможность

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 3. С. 38.
[2] Там же. С. 62.

любого решения. Финальное утверждение автора, что «подобные происшествия бывают на свете, – редко, но бывают», возвращает к хронологии. В бесконечно растянутом времени, в этом значении совпадающем с безумным летоисчислением Поприщина, нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть данный факт. «Бывает» автора под «физическим» происшествием (утратой носа) заключает в себе духовное событие. Майор Ковалев – герой, который не предполагает сопереживания и сочувствия, обычного сострадания как человеку, получившему увечье. Все эти состояния поглощаются казусом с носом. Главное, майор Ковалев полностью отстранен от душевной сферы. Он гневается, раздражается, отчаивается, но не страдает. К бесчувственности и обращено гоголевское «бывает». Ковалев не вызывает вообще никаких чувств, он нейтрален, и в этом его казус. Герой опознается извне, но не изнутри. Внутренняя стерильность делает его исключением из правил.

Полной противоположностью указанному типу становится герой повести «Шинель». Он прежде всего один из многих, но не в значении «обезличенный», которое вносится стихией Петербурга. Рассказ о нем вводится безличным предложением, строение которого взято из народного творчества: «…в одном департаменте служил один чиновник…» Это ключевой момент. Впервые в петербургском цикле появляется персонаж, восходящий к народному сознанию, которым продиктованы принципы его художественного изображения. Автор найдет зачину свое объяснение. Он не желает называть конкретный департамент «во избежание всяких неприятностей»[1]. Однако герой, лишенный всех индивидуальных особенностей, – своего рода реплика, повтор всего тривиального, про которого можно сказать только: «…в вицмундире и с лысиной на голове», неожиданно становится голосом человеческого существа, восклицающего: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» Несмотря на механичность и рутинность своих занятий, «он служил с любовью». На любви построен мир, в котором он живет: «Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир». Башмачкин творит свою словесность, которую окружает действительность, где нет любви. История с повелением: «…дать ему что-нибудь поважнее» – на место привязанности к буквам, отношения к ним как к одушевленным существам поставила манипуляции с текстом: «…переменить заглавный титул да переменить кое-где глаголы из первого лица в третье»[2], от которых он отказался. Герой, в котором индивидуальное, отличительное не получило никакого развития, оказывается исключе-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 3. С. 114.
[2] Там же. С. 116–117.

нием из правил. Он способен к преображению в отличие от окружающей его действительности. Правда, стремление к обновлению принимает уродливую форму привязанности к вещи, но этим лишь подчеркивается одиночество героя. Среди людей у Акакия Акакиевича есть только один единомышленник – Петрович. Он завершает акт создания шинели наделением ее лицом: «…и потом пошел нарочно в сторону, чтобы, обогнувши кривым переулком, забежать вновь на улицу и посмотреть еще раз на свою шинель с другой стороны, т. е. прямо в лицо»[1]. «Шинель» – поэма об одиночестве человека в Петербурге, связанном с обезличивающей силой столицы. Башмачкин должен или стать таким, как все, или быть один. Пребывание «шинели» в двух измерениях – лично-духовном и предметно-вещественном – в конечном счете и приводит к гибели героя. Именно «шинель» как вещь подвигла Акакия Акакиевича принять участие в собрании чиновников, «выпить два бокала шампанского», подбежать «неизвестно почему, за какою-то дамою»[2]. Он изменяет себе и утрачивает свою драгоценность.

Повесть пронизана сакральными мотивами и образами, в центре которых находится символика отношения ветхого «капота» и новой шинели. Ее двойная природа поставила героя в ситуацию выбора. Он полностью скопирует образ жизни, который вело «одно значительное лицо», которое выпило «стакана два шампанского» и решило «не ехать еще домой, а заехать к одной знакомой даме»[3]. «Светлый гость в виде шинели», посетивший Акакия Акакиевича, исчезнет. Речь автора в память о герое ставит «существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное», ускользающее от взгляда «естествонаблюдателя», направленного на «обыкновенную муху»[4], в ситуацию «невыразимого» В. А. Жуковского, созерцания «гения чистой красоты». Писатель открывает в нем тот гигантский диапазон, которым обладает человек, наделенный свободой выбора добра и зла. В данном аспекте невзрачный Акакий Акакиевич отличается от персонажей петербургского цикла, которые свою способность обращают в безумие. Его своеобразным предшественником в творчестве Н. В. Гоголя был герой замысла комедии «Владимир 3-ей степени», который мечтал получить орден. Желание и препятствия на этом пути приводят к умопомешательству, представлению себя Владимиром третьей степени. Несостоявшийся замысел ведет к образу Поприщина, которого свели с ума социальные амбиции. Связь с Акакием Акакиевичем сложнее.

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 3. С. 127.
[2] Там же. С. 130.
[3] Там же. С. 140.
[4] Там же. С. 138.

Он проходит путь обновления, преображения. Предмет становится для него не поводом к укоренению в ветхом мире с его социальной иерархией ценностей, а наоборот, исходом из него. Герой «Шинели» знаменует собой новый уровень развития социальной проблематики, которая выходит на уровень духовных вопросов бытия.

Драматургия привлекала Н. В. Гоголя своей социально-общественной заостренностью и вобрала в себя стремление художника повлиять на возрождение России. Обращение к драме зарождается в момент творческого кризиса, переживаемого писателем в 1833 году. Писатель находится в интенсивном поиске новых тем, форм, способов воздействия на общественное сознание. Эта ситуация складывается из двух состояний: «…жажду современной славы…» и «…я промешался на комедии…» – о которых он сообщает М. Н. Погодину в письме от 20 февраля 1833 года. Там он пишет и о замысле «Владимира 3-ей степени», критическая направленность которого заставляет вспомнить о цензуре: «…цензура ни за что не пропустит». Это останавливает работу. Драматургия не мыслится писателем вне общественного резонанса: «Драма живет только на сцене. Без нее она как душа без тела»[1]. Именно в связи с социальным звучанием, открытым воздействием на современников к 1836 году формируется концепция и проблематика драматургического произведения. Они предполагают широкий охват событий в их отношении к добру и злу: «Бросьте долгий взгляд во всю длину и ширину животрепещущего населения нашей раздольной <родины>, сколько есть у нас добрых людей, но сколько есть и плевел, от которых житья нет добрым и за которыми не в силах следить никакой закон. На сцену их…» Автор верит в силу смеха: «О, смех великое дело!» Он видит в нем силу правды, объединяющей людей, а не разделяющей. Именно поэтому театр не должен возбуждать «тревожных и беспокойных движений души», его цель – «доброе намерение». В этом значении театр для Н. В. Гоголя – «великая школа, глубоко <его> назначение»[2]. Реформирование драматургии идет от стремления к масштабности изображения русской действительности («во всю длину и широту») и его реализации по законам драмы, где на первом плане стоит принцип единства действия, которое Н. В. Гоголь преобразовал в своего рода «единство ситуации»[3].

Одна из причин потери интереса к «Владимиру 3-ей степени» – задуманная в нем панорама петербургской жизни и невозможность связать разнородные событийные линии. Эта же проблема наблюдается

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 7. С. 85.
[2] Там же. Т. 6. С. 451.
[3] Там же. Т. 4. С. 391.

в замысле комедии «Женихи», к которому писатель перешел в том же 1833 году. Уже законченное и подготовленное в августе 1834 года к постановке произведение Н. В. Гоголь начал перерабатывать. В результате появляется комедия «Женитьба», где действие определяется одним событийным потоком – вереница женихов добивается руки Агафьи Тихоновны, но при этом утрачивается масштабность. Она значима для автора в рамках параллельно формирующейся концепции всеобщей истории, где заявляется: «Происшествие, не произведшее влияния на мир, не имеет права войти сюда. Все события мира должны быть связаны между собою и цепляться одно за другое, как кольца в цепи». Квинтэссенцией этих размышлений становится представление о связи как сущностной основе мира и ее определение применительно собственно к творчеству: «Связь эта должна заключаться в одной общей мысли…»[1] Именно развернутость в сферу художественности отличает формулировку Н. В. Гоголя от идей немецкой философии и обусловленной ею европейской историографии. Писатель не доводит до постановки уже завершенную комедию «Женитьба», погружаясь в 1835 году в работу над исторической драмой «Альфред». Она остается неоконченной. Писатель начинает осваивать замысел «Мертвых душ», где хочет «показать хотя с одного боку всю Русь», о чем пишет в письме А. С. Пушкину в октябре 1835 года. В том же письме он просит дать «какой-нибудь сюжет»: «Рука дрожит написать тем временем комедию»[2]. Комедией станет «Ревизор», в котором сойдется стремление автора к масштабности изображения и единству ситуации, в рамках которой он будет воплощен. Маленький, провинциальный город и его чиновничество обобщают в себе социальные и нравственные проблемы российской действительности. Однако степень обобщения, в которой, как в зеркале, отражается гражданская жизнь империи, не создается из ситуации, когда в одном из многих городов узнается то, что происходит в других, а возникает непосредственно из ограниченности, в которой открывается сущность происходящего. Не проказы городничего и его соратников, но маленький мир их низменных интересов и желаний проецируется на жизнь губерний и столицы. Последние сужаются в своем действительном значении до нравственного содержания изображенного явления. Из мелочных и ничтожных стремлений, которыми одержимы герои, изливается широкий поток зла и лжи, лежащих в основе повседневной жизни общества.

Комедия «Ревизор» занимает такое же особое положение в творчестве Н. В. Гоголя, как и поэма «Мертвые души». Работа над обоими

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. С. 34.
[2] Там же. Т. 7. С. 120.

произведениями растянулась на долгие годы. Как история создания «Мертвых душ» тесно связана с «Выбранными местами из переписки с друзьями», так и «Ревизор» сопровождает блок произведений, в которых автор разъясняет содержание комедии. Заключительные: «Предуведомление для тех, кто пожелали бы сыграть как следует "Ревизора"», «Развязка Ревизора» и «Вторая редакция окончания "Развязки Ревизора"» – пишутся, соответственно, в год выхода «Выбранных мест…» и в разгар полемики вокруг произведения в 1847 году, что отразилось в идеях, высказанных во «Второй редакции…». Можно сказать, что это произведение по своей проблематике примыкает к «Выбранным местам…» и во многом проясняет положение произведения в литературном процессе. Попытки автора объяснить содержание произведения восходят ко времени его постановки на сцене 19 апреля 1836 года. Открывает этот ряд «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору» (1841). Н. В. Гоголь представлял «Отрывок…» как письмо А. С. Пушкину. Особое внимание и недовольство автора вызывает интерпретация образа Хлестакова и последней сцены. Образ героя, по его мнению, «сделался чем-то вроде Альнаскарова, чем-то вроде водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться из парижских театров»[1]. Ложное истолкование персонажа связывалось с влиянием жанра водевиля как заимствованного, не укорененного в русской почве: «…это легкая бесцветная игрушка могла родиться только у французской нации», противоречащего тенденциям развития национального театра: «Нынешняя драма показала стремление вывести законы действий из нашего же общества»[2] («Петербургская сцена в 1835–36 г.»). Образ Хлестакова с точки зрения писателя лишен морализаторского и дидактического подтекста как высмеивание лгуна. Герой – непосредственно стихия лжи, когда она для себя является истиной. В этом аспекте высмеивание порока, обнаружение его в таком качестве – та же неправда, потому что единственным истинным осмеянием недостатков может быть их обнаружение в себе, а не в других. Данный момент Н. В. Гоголь положит в основу своей концепции смеха.

Образ Хлестакова не позволяет смотреть на вранье со стороны. Оно для персонажа не жизненные обстоятельства, не то, к чему ведет ситуация, а его натура, вранье так плотно срослось с его существом, что не оставляет никакого зазора для истолкования лжи. Она определяет Хлестакова и в какой-то степени создает его: «Это вообще лучшая и са-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4. С. 329–330.

[2] Там же. Т. 6. С. 443–445.

мая лучшая минута в его жизни – почти род вдохновения»[1]. Ложь составляет индивидуальность героя не процессуально, а субстантивно, это его сущность. Вне лжи Хлестаков растворяется среди «прочих молодых людей»: «…и пустой, как называют, но заключающий в себе много качеств, принадлежащих людям, которых свет не называет пустыми». Автор указывает, что «редко кто им не будет хоть раз в жизни», но «вслед за тем очень ловко повернется, и как будто бы и не он»[2]. Это ситуация, обратная образу Хлестакова, который «не он» в главном своем качестве; он живет неправдой. Особенностью образа оказывается отрицательное значение его критической направленности. Как в пьесе Хлестаков – порождение испуга, ожидания ревизора, так и в отношении зрителей он узнается в тех, кто смотрит, а не находится на сцене. В «Предуведомлении…» автор уже просто называет основную черту героя: «ничтожный человек», «даже пустые люди называют его пустейшим». Эту пустоту заполняет «сила всеобщего страха», делая из него «замечательное комическое лицо». Хлестаков и есть порождение страха окружающих, его стечения с пустотой и в конечном итоге осуществления во времени и пространстве: «…он вдруг почувствовал простор и вдруг развернулся неожиданно для самого себя»[3]. Герой обнаруживает в себе пустоту как отсутствие добра в мгновении небытия. Последним обусловлены вопросы, возникшие у автора по поводу интерпретации образа Хлестакова, напрямую связанные с проблемой постановки заключительной сцены, в которой писатель хотел видеть, «что это просто немая картина»[4]. Окаменение, испуг, парализующие героев, – момент прозрения, правды, которая открывается в делах и поступках. Она выходит за рамки конкретной ситуации, допуская самый широкий круг истолкований в том смысле, что он вбирает в себя многообразие точек зрения, из которых складывается истина, в чьем свете воспринимается то, что оставляет после себя опустившийся занавес, – зрители наедине со своими мыслями и переживаниями.

Указанной теме посвящена пьеса «Театральный разъезд после представления новой комедии» (1842). Исходный замысел произведения – узнать мнение зрителей, пока они находятся «каждый под влиянием своего собственного суда». Из этой «множественности сознаний» Н. В. Гоголь выводит отличительную черту комедии, затрагивающей стороны жизни, которые не разделяют людей, а связывают, обращаясь к самому су-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4. С. 330.
[2] Там же. С. 331.
[3] Там же. С. 338.
[4] Там же. С. 333.

щественному в них. Именно поэтому автор замечает: «Все другие произведения и роды подлежат суду немногих, один комик подлежит суду всех»[1]. Речь идет не только о социальной открытости комедии, но и об особенности ее художественной архитектоники, основанной на отношении правды и лжи, где правда – максимально полное сопряжение различных точек зрения на мир и человека, тяготеющих не к синтезу, а к первозданному единству раздробленного жизненными обстоятельствами духовного основания человека. Оно получает воплощение в народном сознании, от которого ведет свое начало комедия: «…была общественным, народным созданием»[2]. В данном контексте обобщающая природа образов выступает в значении «широта изображения»: «Это – сборное место: отовсюду, из разных уголков России, стеклись сюда исключения из правды, заблуждения и злоупотребления, чтобы послужить одной идее – произвести в зрителе яркое, благородное отвращение…» С понятием «сборное место» связаны первые положения концепции смеха как своего рода обратного движения, включающего в пространство комедии и зрителей: «И, смеясь, зритель невольно оборачивается назад, как бы чувствуя, что близко от него то, над чем он посмеялся, и что ежеминутно должен он стоять на страже, чтобы не ворвалось оно в его собственную душу»[3]. Автор в заключительном монологе превращает эту точку зрения в лицо, личность: «Это честное, благородное лицо был – смех». Речь идет не об олицетворении определенного творческого импульса, а об архитектонике человека, где смех «весь излетает из светлой природы человека». Он приобщен к первозданной природе человеческого существа: «…на дне ее заключен вечно бьющий родник его». В результате комическим «мелочь и пустота жизни»[4] не столько обнаруживаются, сколько наблюдаются в качестве искажения «светлой природы человека», которая стала повседневностью его существования. Именно последнюю смех являет «в такой страшной, почти карикатурной силе»[5]. В данном аспекте карикатурность – антиномия смеха, как то «презренное и ничтожное»[6] в человеке, что противопоставлено личностному началу. В связи с этим «Предуведомление…» писатель открывает предупреждением «не впасть в карикатуру»[7]. Под слоем образа, который

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4. С. 216.
[2] Там же. С. 221.
[3] Там же. С. 237.
[4] Там же. С. 245.
[5] Там же. С. 246.
[6] Там же.
[7] Там же. С. 334.

автор именует применительно к ролям: «мелкие причуды и мелкие особенности внешние»[1], нужно найти «общечеловеческое», но не в статичном, а в динамическом значении «карикатурной силы», т. е. превращения личного в «презренное и ничтожное».

Раздробление человеческого существа в мелочных подробностях его суетной жизни как конфликт «Ревизора» начинает вырисовываться в сознании автора к началу работы над «Выбранными местами…», которые поставили вопрос о допустимости смещения художественной образности к проповеди и проповедничеству. Произведение вызвало бурную полемику, накал которой не утихает до сих пор. По сути, Н. В. Гоголь решал проблему о допустимости звучания истины за границей сакрального церковного пространства. При этом спорность позиции и то, что он обрекает себя на полное непонимание даже расположенных к нему людей, писатель понимал и отразил это прежде всего в произведениях «ревизорского» цикла. В «Развязке Ревизора» неожиданно появляется образ пьесы «без конца»: «Да как же в самом деле вы не заметили, что “Ревизор” без конца»[2]. Причем это вызывает реакцию, в которой повторяется начало комедии, когда вместо: «Как ревизор?» – герой восклицает: «Как без конца?» В результате возникает мотив ключа к пьесе-шкатулке. Превращение произведения в иносказание сопровождают два положения: «Ну, а что, если это наш же душевный город и сидит он у всякого из нас?» и «Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот – наша проснувшаяся совесть…»[3]. «Ключ» представляет собой монолог героя. Во «Второй редакции…» принципиально изменяется именно монологическая форма, трансформируясь в спор пятерых актеров вокруг образа «душевный город» и необходимости «действовать по-христиански», обратив сатиру «к самому себе»: «И в ком уж нет духа посмеяться над собственными недостатками своими, лучше тому век не смеяться!.. Иначе смех обратится в клевету, и, как за преступление, даст он за него ответ!..»[4]

В данном контексте Н. В. Гоголь осмысливает уже не столько проблематику комедии «Ревизор», сколько ситуацию, которая сложилась внутри поэмы «Мертвые души», когда поставленное перед произведением задание выводило его за рамки возможностей художественной образности. Именно к ней обращена параллель с закрытой шкатулкой, появляющейся в «Развязке Ревизора». Она многогранна, направлена прежде

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 3. С. 335.
[2] Там же. Т. 4. С. 348.
[3] Там же. С. 350–351.
[4] Там же. С. 357.

всего на образ автора и появляется именно в поэме, где свои представления об идеале Н. В. Гоголь вводит традиционно посредством лирических отступлений и вставной повести-новеллы «Повесть о капитане Копейкине». Образу шкатулки сопутствует вопрос: есть ли у автора «ключ» к произведению и нужен ли он? Герой «Второй редакции…» замечает: «Комедия тогда бы сбилась на аллегорию, могла бы из нее выйти какая-нибудь бледная, нравоучительная проповедь». Задачу писателя он видит в другом: «Нет, его дело было изобразить просто ужас от беспорядков вещественных не в идеальном городе, а в том, который на земле…»[1] Михал Михалыч выражает современную, обобщенную в концепции натуральной школы В. Г. Белинским критическую точку зрения, внутри которой находился и Н. В. Гоголь. Понятиями «идеальный» и «земной» обозначен вектор архитектоники образа, обращенного или к человеку, или от него, когда он или определяет себя, или определяет собой действительность. Именно Н. В. Гоголем эта проблема ставится не как «дидактическое» противопоставление одного другому, а художественно, как состояние непрерывного выбора, меры лирической и эпической стихий.

В первом томе «Мертвых душ» создается галерея образов, демонстрирующая в возрастании «все, что есть похуже в нашей земле»[2]. Есть герой, Чичиков, который не только аккумулирует в себе зло, но и созерцает его, причем он изначально замышлен писателем в развитии. «Собрание» социальных и нравственных несообразностей действительности должно было в итоге привести к обращению «к самому себе», найти поворотную точку, когда «можно сделаться богатырем»[3]. Данный момент касается не столько собственно героев произведения, сколько «читателей», которые подспудно, своей реакцией, видением, отношением являются неотъемлемой частью художественного пространства. Оно-то «явленье замечательное», которое автор открывает в качестве постскриптума к поэме. Заявляя: «Русского человека испугала его ничтожность более, чем все его пороки и недостатки», писатель продолжает: «Испуг прекрасный! В ком такое сильное отвращенье от ничтожного, в том, верно, заключено все то, что противуположно ничтожному»[4]. Определение «прекрасный», примененное к этой ситуации именно на уровне ее отрицательного значения, преобразует социальную, нравственную проблематику в эстетическую категорию. В отличие от совре-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4. С. 354.
[2] Там же.
[3] Там же. Т. 6. С. 246.
[4] Там же. С. 247.

менников писатель не подменяет социальной динамикой нравственную, а находит им место в апофатическом образе действительности.

Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души» была подготовлена всем ходом развития русского романа. Это произведение вызрело в мире «литературно окаменелых творений», лежащих в русской литературе «толстыми пластами онемевшей, забытой беллетристики»[1]. Творение Н. В. Гоголя в рамках исторической поэтики А. Н. Веселовского связано с процессом обновления художественных форм, выпавших «из большого времени, из потока становления»[2] и получивших способность к развитию. Жанровым формам плутовского нравоописательного романа в литературном процессе первой трети XIX века соответствовал ряд подражаний, расположенных в широком диапазоне своих художественных достоинств от «Российского Жилблаза, или Похождений князя Гавриилы Симоновича Чистякова» (1813) В. Т. Нарежного до «Ивана Выжигина» (в журнальном варианте носил название «Русский Жилблаз, или Похождения Ивана Выжигина» (1829)) Ф. В. Булгарина. Это были версии сатирического и нравоописательного содержания плутовского романа А.-Р. Лесажа «История Жиль Бласа из Сатиналлы». Понятие «российский» («русский») было продиктовано стремлением использовать известную литературную модель для создания галереи «типических фигур, которые в совокупности освещают нравы определенной среды»[3], прибегая к натуралистическим подробностям и деталям быта, образа жизни, нравственного состояния конкретного сословия (дворянства). Нравственно-сатирический роман в виде, в каком он сложился в творчестве Ф. В. Булгарина, оказался на вершине читательской популярности. Достигалось это за счет того, что воплощение пороков и добродетелей было ориентировано на вкусы и представления обывателей, потакая им, а не заставляя подняться над собой. С точки зрения художественности прослеживалась ситуация, сходная с той, о которой Н. В. Гоголь писал в связи с образом Хлестакова, когда его героя интерпретировали по законам водевиля. Наблюдалась общая тенденция перестройки русской культуры под воздействием европейского компонента, направленная не на ее обогащение, а на деградацию, связанную с внутренней инерцией заимствованных художественных моделей.

Реакцией на направленность развития нравственно-сатирического романа, когда низкой художественности «Ивана Выжигина» сопутствовала огромная популярность, стал, по мнению В. Ф. Переверзева,

[1] *Переверзев В. Ф.* У истоков русского реалистического романа. М., 1965. С. 5.
[2] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле … С. 62.
[3] *Переверзев В. Ф.* У истоков русского реалистического романа. С. 41.

замысел А. С. Пушкина «Русский Пелам». Такое понимание возникало из вопроса, почему «Пушкин дал своему замыслу такое заглавие»[1]. Роман Э. Бельвер-Литтона «Пелам, или Похождения одного джентльмена» не мог использоваться с эпитетом «русский» в значении, в каком он бытовал в отношении романа А.-Р. Лесажа[2]. Конструкция названия задуманного романа носила полемический характер: «В “Русском Пеламе” Пушкин готовился дать отпор “Русскому Жилблазу”», т. е. роману «Иван Выжигин», противопоставив похождениям выжиги похождения «джентльмена»[3]. В данном контексте знаменательно, что в письме А. С. Пушкину, где Н. В. Гоголь сообщает о начале работы над «Мертвыми душами» и просит сюжет для комедии, между этими двумя творческими позициями возникает просвет: писатель ищет «хорошего ябедника» для поэмы. Ему нужен герой. В данном аспекте примененное к «Российскому Жилблазу» В. Т. Нарежного понятие «безгеройный роман», которое используется в связке с «Мертвыми душами»: «…подобно гоголевскому роману, это, в сущности, безгеройный роман»[4], указывает на сущностное отличие галереи образов в произведении Н. В. Гоголя от модели, которая имела место в плутовском романе. Чичиков не собирает вокруг себя моральных уникумов, он существует среди них и осознает себя в этом качестве. Плут в лице героя поэмы Н. В. Гоголя – это не способ организации действия, а его цель в своем человеческом значении. В данном аспекте значимо то, что плутовской роман как нравственно-сатирическое повествование предполагал свою утопическую антитезу, существующую на другом идеалистическом полюсе рационалистического мышления. Так, в творчестве В. Т. Нарежного «Российский Жилблаз» сосуществует с романом «Аристон, или Перевоспитание» (1822).

В замысле Н. В. Гоголя сатирическое и идеальное не просто связываются в одно целое, а определяют внутреннюю архитектонику образа героя. Традиционно эта черта гоголевского замысла рассматривается как восходящая к триаде уровней бытия в «Божественной комедии» А. Данте. Однако в ней важно и то, что М. М. Бахтин, рассматривая творчество Н. В. Гоголя в свете романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», называл его «непосредственной связью Н. В. Гоголя с народно-праздничными формами на его родной почве»[5]. Здесь ключевым является не только «карнавальное мироощущение», но и понятие «почвы», предполагаю-

[1] *Переверзев В. Ф.* У истоков русского реалистического романа. С. 74.
[2] Там же. С. 76.
[3] Там же. С. 81.
[4] Там же. С. 41.
[5] *Бахтин М. М.* Рабле и Гоголь … С. 527.

щее пространство осуществления смехового видения действительности. В данном аспекте сравнение Н. В. Гоголем судьбы произведения с евангельским зерном (Евангелие от Иоанна, 12:24) концептуально и не случайно. Им определяется апофатическое строение образа героя, отношения в нем живого и мертвого как отношения народно-национального, личного и универсального, индивидуального.

Представления об апофатической природе реальности требуют перестройки всей художественной системы. В контексте творчества Н. В. Гоголя они находят свое развитие на уровне архитектоники произведения. Наравне с его трехчастной структурой возникает представление о тексте «без конца». С одной стороны, оно аккумулируется в авторской характеристике первого тома «Мертвых душ»: «Еще вся книга не более как недоносок»[1], с другой – сопутствует ситуации сожжения второго тома: «Нужно прежде умереть, для того чтобы воскреснуть»[2]. Неоконченность – важная черта художественной природы произведения, затрагивающей уровень восприятия жизни, который определяется непрерывностью. С ней связана проблема незавершенности, отраженная лирическими отступлениями, которые «мало вяжутся с предметами, происходящими пред глазами читателя». Именно поэтому вопрос о лирических отступлениях был отнесен автором к архитектонике. Для ее иллюстрации он прибег к излюбленному мотиву одежд, заявив, что сочинение «выкроено было недурно, но сшито кое-как белыми нитками, подобно платью, приносимому портным только для примерки»[3]. Вкладывая в это сравнение вопросы формы, автор подспудно по его сходству с сюжетом повести «Шинель» связывает образ сочинения-платья с предысторией пошивки новой шинели, которая пронизана евангельской символикой ветхих и новых заплат. В результате на первый план выступает отношение ветхого материала-содержания и нового, которое группируется вокруг лирических отступлений и в этом значении выпадает из основного текста не из-за недостатков композиции, а наоборот, из-за их достоинства. Они открывают в жизненном материале, изображенном автором, состояние, которое в «капоте» открыл Петрович: «…да нашить-то нельзя: дело совсем гнилое, тронешь иглой – а вот оно и ползет»; «Да заплаточки не на чем положить, укрепиться ей не за что, поддержка больно велика»[4]. В этом же ряду оказывается и вставная новелла «Повесть о капитане Копейкине». Предположение чинов-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. С. 249.
[2] Там же. С. 251.
[3] Там же. С. 242.
[4] Там же. Т. 3. С. 122.

ников, что Чичиков – это Копейкин, не так абсурдно и внутренне мотивировано апофатической природой жизненного материала. Перед глазами Н. В. Гоголя происходит превращение эпохи «богатырства» 1812 года в пошлость, но в любой момент может произойти обратный процесс. М. Ю. Лермонтов целому поколению современников заявляет: «Богатыри – не вы» («Бородино»). Однако формулой полного отрицания Н. В. Гоголь описывает современную жизнь в состоянии, когда различие затрагивает не сферу социальной и исторической действительности, а духовную сущность человека. Неслучайно в конце первого тома появляется притча, в центре которой находятся образы-перевертыши отца и сына Кифы Мокиевича и Мокия Кифовича, философа и «шалуна». Автор, критикуя в ней философию примирения с пороками, внешним сходством комбинации героев с игральной картой вносит мотивы игры и дурной бесконечности в тему обличения. При этом писатель – свидетель того, как «богатыри» уже в лице своих внуков превращаются в «не вы», но также неожиданно может случиться и обратный переворот. Между ветхим и новым пролегает духовная категория преображения. Притча обнаруживает сокровенный структурный принцип поэмы, который видится в том, что каждый ее элемент одновременно находится в положительной и отрицательной позиции, характеризуясь не зеркальностью, а антиномичностью. Внутри системы образов обнаруживается ее ядро, состоящее из пар «автор – писатель», «читатель – герой». Первая пара описывается отношением лирических отступлений и основного повествования. Вторую пару Н. В. Гоголь устойчиво определяет с помощью обратного взгляда, когда читатель-Чичиков должен увидеть себя: «А кто из вас, полный христианского смиренья, не гласно, а в тишине, один, в минуту уединенных бесед с самим собой, углубит во внутрь собственной души сей тяжелый запрос: “А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?”»[1]

Чичиков сатиричен в своем настоящем, трагичен в детских воспоминаниях, из чего складывается комедия его жизни, реконструирующая целостность разорванного житейскими обстоятельствами человеческого существа. Все его встречи с персонажами – это одновременно и обратный взгляд на себя, к которому призывает автор читателей. Вынесение идеала в сферу лирических отступлений – пространство пересечения образов героя и автора. Галерея образов в поэме «Мертвые души» имеет определенную смысловую направленность от разряженного предметного ряда в фантазиях Манилова, его нагнетания (Коробочка, Ноздрев) и сгущения (Собакевич) к конечному состоянию гниения, распыления

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 5. С. 231.

(Плюшкин). В ветхости тонет все: предметы, окружающие человека, он, его представления о мире. В данном аспекте знаменательна судьба «дантовской» модели. Значима не узнаваемость, а уровень, на который ее опускает Н. В. Гоголь. Автор прибегает к ней, описывая механизм оформления аферы Чичикова. «Новый» Вергилий, «один из священнодействующих» в присутствии, – «ветхий» Вергилий. Он полностью укладывается в описание своей одежды, где вылезшую наружу подкладку сменяет сравнение «как рогожка»[1]. Однако смысловому значению этого персонажа предшествует стилевое. Уподобление в бытовой ситуации Ивана Григорьевича «древнему Зевесу Гомера» – риторическая фигура речи в сознании Чичикова, украшение, «цветы слога», которые поддерживает образ Манилова, держащего документ: «…бумагу, свернутую в трубочку и связанную розовою ленточкой»[2]. Именно внутри этого элемента «парафрастического стиля» Н. М. Карамзина возникает «классицистическое» видение кабинета Ивана Григорьевича, где «перед столом, за зерцалом и двумя толстыми книгами, сидел один, как солнце, председатель»[3].

«Ветхий» мир предполагает формы своего описания, когда «слог» продолжается вещностью, окружающей и подавляющей человека. «Бывает», сказанное Н. В. Гоголем в повести «Нос», находит свое развитие, и Вергилий может стать «куриным пером». По мере нарастания этой линии в галерее образов внутри ее эпической, объективной направленности начинает вызревать субъективная, лирическая ситуация. Речь идет не об авторских отступлениях, а о резонирующих возможностях сознания героя, которые приводят к тому, что зоны автора и Чичикова, нравственных антагонистов, пересекаются. Первые внутренние монологи героя – короткие реплики-характеристики, представленные в виде прямой речи: «Эк ее, дубинноголовая какая!»[4] (Коробочка); «Эк его неугомонный бес как обуял!»[5] (Ноздрев). Более сложные ситуации складываются при описании автором чувств героя. Развернутый внутренний монолог Чичикова, переживающего, что открылся Ноздреву, оказывается в зоне сознания автора, который его описывает, но относится только как к потоку мыслей. Из впечатления, произведенного «молоденькой незнакомкой», Чичиков выстраивает вымышленный сюжет своей жизни, в котором отчетливо прослеживается характеризующий его авторский пласт. При описании Плюшкина рассказчик полностью подменяет ге-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 5. С. 134.
[2] Там же. С. 130.
[3] Там же. С. 134.
[4] Там же. С. 49.
[5] Там же. С. 75.

роя, который смотрит его глазами. Пограничные случаи взаимодействия сознаний автора и героя подготавливают сложную художественную ситуацию, которая возникает, когда Чичиков забывается над списками купленных «мертвых душ». С одной стороны, это поток мыслей, привязанный к конкретному обстоятельству и предмету («каждая из записочек») и не пропускающий внутрь себя ничего не относящегося к персонажу, с другой – эпизод наделен очень мощным лирическим слоем, контрастирующим с тем, который дан в мечтательных размышлениях о незнакомке. Он приводит к двойному резонансу, когда размышления Чичикова прерываются его же внутренним монологом, формируя из них лирическое отступление: «Эхе, хе! двенадцать часов! – сказал наконец Чичиков, взглянув на часы. – Что ж я так закопался? Да еще пусть бы дело делал, а то ни с того ни с другого сначала загородил околесицу, а потом задумался. Экой я дурак в самом деле!»[1] В результате возникает ситуация отождествления автора и героя, когда формальный уровень, лирическое отступление, в рамках которого определяет себя сознание Чичикова, одновременно отталкиваясь от него, становится зоной пересечения с антиномическим сознанием автора.

Внутри первого тома «Мертвых душ» вызревает художественная ситуация, которая «спрогнозирована» лирическими отступлениями. Идеалистические представления возникают не в качестве авторских установок, а представляют собой непроявленный пласт внутреннего мира Чичикова, неожиданный для него и получающий соответствующую характеристику – «дурак». На уровне замысла созерцание зла сохраняет неподвижность и ни к чему не приводит. Чичиков-читатель остается прежним. Галерея персонажей первого тома приходит в колебательное движение от отрицательного значения к положительному, почти зеркально повторяясь в образах второго тома «Мертвых душ». Черты Манилова проступают в спутнике Чичикова Платонове, Петух оказывается Коробочкой наоборот, Костанжогло – положительным аналогом Собакевича. Описывая Чичикова в начале второго тома, автор не отделяет героя от сопутствующего ему предметного ряда, находящегося в состоянии обветшания: «Казалось, как бы и самый фрак на нем немножко поизветшал, и бричка, и кучер, и слуга, и лошади, и упряжь как бы поистерлись и поизносились»[2]. Смешение неодушевленных предметов, животных, людей неслучайно открывает фрак «брусничного цвета с искрой»[3],

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 5. С. 130.
[2] Там же. С. 379.
[3] Там же. С. 12.

с облачения в который начинается шествие Чичикова по губернскому городу и окрестностям. Вещь, наиболее близкая к герою и определяющая его в том качестве, в котором он представлен автором. Фрак указывает на состояние ветхости мира и человека. Она диктует свои неотвратимые законы, преодолеть которые писатель был не в силах. Все говорит о том, что поэму Н. В. Гоголь завершил, оставив открытым исполнение сверхзадачи, которая находилась за границами текста, но обусловливала особенности его художественной природы.

Попыткой решения творческих задач, которые художник не смог реализовать в замысле «Мертвых душ», стали «Выбранные места из переписки с друзьями». На первый план выдвигается проблема воплощения идеального героя, ставшая стратегической после Н. В. Гоголя для русской литературы. Не случайно для решения этой задачи выбирается текст, жанровая форма которого восходит к метажанру древнерусской письменности «слово». Язык, слово в его первообразном строении и в итоге словесная природа человеческого существа, восходящая в данном значении к религиозным истокам, – в таком виде можно представить движение к воплощению идеального с точки зрения писателя. В рамках экскурса в историю русской литературы Н. В. Гоголь приходит к отождествлению сущности явления и слова. Творчество есть обретение во внешнем слове (слоге), которое воспринимается писателем как бессмысленное повторение, внутреннего. Новое качество восприятия мира и человека через словесность утверждается писателем апофатически, отрицательно. В частности, об этом свидетельствует емкое и краткое определение современного состояния общества: «Влияние Пушкина как поэта на общество было ничтожно»[1]. В итоге писатель приходит к типу героя, который формулируется в восклицании, оказывающемся в центре главы «Светлое Воскресение»: «…бедный человек девятнадцатого века…» В аспекте данной авторской религиозной трактовки словесной сущности человека, которая является сокровенным центром образов героев его произведений, натуралистическая, сюрреалистическая, демоническая, социальная трактовка его персонажей имеет отношение к стороне человеческого существа, которая писателем рассматривалась как частное и преходящее, своего рода зона преодоления подлинной природы человека и отчуждения от нее.

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. С. 337.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вопрос об утрате в ходе развития цивилизации первоначальной нераздельной связи «мысли со словом»[1] стал одним из итогов развития романтизма в русской литературе. По выражению героя философского романа «Русские ночи» В. Ф. Одоевского, функциональное использование погрузило слово в «прах тысячи смыслов»[2]. «Утилитарная» оболочка не только искажала его суть, но и указывала на необратимость изменений, которые могут произойти с человеческим существом. К середине 1840-х годов спонтанные интуиции о слове сложились в концепцию, отражающую направленность художественных исканий русской литературы. Размышляя о творчестве И. А. Крылова, Н. В. Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» связывает художественное пространство со способностью слова являть предмет «сам собою, натурою»[3], т. е. в сущности. Для К. С. Аксакова особое предназначение литературы среди других искусств обусловлено словом: «Слово – материал самый благородный и потому всех более имеющий сам по себе значение, сам по себе воплотивший органически мысль и никогда ею не покидаемый»[4]. Сокровенная природа слова связана с воплощением, потому что «мысль воплотилась» в «чистый, высокий духовный организм слова»[5]. В данном аспекте литературное творчество становится своеобразным посредником между сокровенной сущностью слова и двуединой природой человека: словесной по своему происхождению и тяготеющей к бессловесности (функциональному использованию слова) по образу жизни. Именно эта задача литературной деятельности предполагает воплощение, которое не просто оказывается адекватным определением связи мысли и слова, но и обнаруживает утилитарно-прагматическую стихию в принципах выражения и отражения. Вызревает концепция художественности как помещения слова в бытийную ситуацию, в которой оно становится собой, потому что «слово само по себе уже изящно»[6], оно «вообще уже есть акт поэтический»[7].

---

[1] *Аксаков К. С., Аксаков И. С.* Литературная критика. С. 71.
[2] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 142.
[3] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. С. 346.
[4] *Аксаков К. С., Аксаков И. С.* Литературная критика. С. 35.
[5] Там же. С. 71
[6] Там же. С. 73.
[7] Там же. С. 77.

Слово непосредственно, как таковое, не только оказывается в центре художественного пространства, но и наполняет его исторической конкретикой. В русской культуре проблема изменения чистого слова, его искажения наслоениями функциональных значений, определяющая формирующуюся художественную модель, опиралась на опыт сосуществования русской и церковнославянской языковых стихий, осложнившийся на данном этапе взаимодействием русского и европейского начал. Для Н. В. Гоголя факт наличия языка церковной культуры делает первоначальное слово не умозрением, а реальностью. Так, на примере бытования слова «просвещение» в ситуации двух языков он различает его оболочку и ядро. Первая характеризует акт бессмысленного повторения, второе определяет произнесение, обнаруживающее «мраки и невежественные тьмы, отовсюду его окружавшие»[1]. Возникает процесс сворачивания оболочки, который решается в рамках художественного пространства. В результате судьба церковнославянского слова становится исходной точкой в понимании направленности развития русской литературы, складывающейся из понятий «народность» и «положительный герой». В творческой практике А. С. Пушкина в этом процессе Н. В. Гоголь видит сопряжение народного («как в русском человеке») и эстетического («все уравновешенно, сжато, сосредоточенно»)[2], содержания и его образа, где первое выступает в виде сжатия, концентрации, второй – «взрыва» как определения сущности художественного феномена, претворяющего изменение в творение.

Опыт двух языков русской культуры – светского и религиозного, функционального и сущностного – преобразовывал антиномию внешнего и внутреннего, развивающегося и консервативного в единство художественного воплощения, которое можно определить как переход бессловесного в словесное. Н. В. Гоголь, столкнувшись в ходе работы над «Мертвыми душами» с проблемой создания образа положительного героя, именно в языке нашел пространство, где идеальное и текущее оказываются в одной исторической реальности. Для разнонаправленности идеала и повседневности точка их пересечения была не закономерностью, а единственностью «высоты» и «простоты»[3], описывая пребывание идеального в изменяющемся.

Тяготение художественного пространства к чистому слову, схождение от поверхностных наслоений в глубину прослеживается в архитек-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. С. 239–240.
[2] Там же. С. 332.
[3] Там же. Т. 7. 1986. С. 360.

тонике образов на разных стадиях их мировоззренческого и стилистического очищения-обеднения, которые зафиксированы в литературном процессе. Сверхвыразительность исключительного героя трансформируется в мировоззренческую и временну́ю определенность «лишнего человека», рядом с которой складывается максимально ограниченный средой образ «маленького человека». Характеризующий его предельно насыщенный предметно-вещественный слой выполняет функцию катализатора, инициирующего перетекание смыслов с поверхности во внутреннее пространство. Социальный тип трансформируется в «бедного человека», где «бедность» – первоначало. В русской литературе непосредственно образу «бедного человека» как художественного явления предшествуют концептуальные определения бедности в творчестве Г. Р. Державина («ничто» в оде «Бог») и Н. В. Гоголя («бедный человек девятнадцатого века» в «Выбранных местах из переписки с друзьями»), указывающие на религиозный источник понятия.

Образ «бедного человека» становится пространством идеального совпадения со словом в его сущностном значении. Первичные элементы не просто выделяются из вторичных, но именно по ним проходит граница, описывающая слово. Это позволяет образу осмысливаться не извне, а изнутри, выступая как чистое сознание. Соответственно, строится система средств его воплощения. Художественное пространство отступает от внешних, выразительных (периферийных) проявлений к центру, собственно слову. В новой художественной модели отличительное и изменяющее (выразительное) берутся в своем критическом значении («бедность»), обнаруживая внутри себя общее и постоянное (слово).

В рамках понятия «бедность» стилевая позиция слова в художественном пространстве трансформируется в сущностную, указывая на природу человека. В данном аспекте строение образа определяется уже не выражением, а воплощением, где «бедность» – знаменатель апофатических отношений, не разделяющих, а связывающих антиномии бытия в органическом единстве индивидуального и личного в духовной архитектонике человека. В поле притяжения образа «бедного человека» невыразимое как критическая фаза бессловесности стало невыразительным, «бедностью вымысла», за которой открывалась «высокая поэтическая простота», по определению Е. А. Баратынского[1], тождественности слова и реальности, являвшейся основой эстетики «полноты действительности».

[1] *Боратынский Е. А.* Разума великолепный пир … С. 90.

Неслучайно словоцентричность художественного пространства произведений А. С. Пушкина получает концептуальное осмысление в контексте полемики об уместности использования в светской культуре религиозных тем и образов, причем в аспекте заимствования и подражания. Святитель Игнатий Брянчанинов находит, что в стихах В. А. Жуковского на религиозную тему «святое духовное переделывают в свое чувственное»[1]. В одном из писем, перечисляя «поэтические сочинения, заимствованные из Священного Писания и религии»[2], святитель отмечает, что они «написаны из "мнения", оживлены "кровяным движением"», под которым он понимает желание «переоблачать духовное, искажать его, давая ему смысл вещественный»[3]. За этими суждениями стоит различение природы слов «благодатной» и «благоустроенной». Последней соответствует «внешнее слово». Святитель замечает: «Слово же благодатное не может быть познано плотским человеком, который зрит только на внешность слова, и если сие внешнее слово не имеет внешнего устройства, то оно всему ругается: юродство бо ему есть»[4]. В результате возникает ситуация «смешения» темы, предполагающей «благодатное» слово, с «внешним словом» светской культуры, за которым стоит «человеческое повреждение», проявляющееся «в смешении добра со злом»[5]. Ей святитель противопоставляет «критический метод» А. С. Пушкина, который только на первый взгляд имеет стилистическую направленность «вычитки и выработки». По сути, методом определяется структура художественного пространства, где, по замечанию святителя, «нет слова лишнего». В данном аспекте определение слова как «лишнего» является своеобразным итогом бытования «внешнего слова», т. е. не развития сферы его внешнего выражения, что непосредственно А. С. Пушкин в отношении поэзии В. А. Жуковского называл «гармонической точностью», а восприятия этого процесса в отрицательном, кризисном значении. Вокруг «лишнего слова» в рамках художественного пространства складывается ситуация равновесия содержания и его выражения, когда «сочинения получали необыкновенную чистоту слога и ясность смысла»[6]. Она качественно отличалась от «невыразимости» именно в рамках своей словесной структуры, не разделя-

[1] Творения святителя Игнатия Брянчанинова ... С. 119.
[2] Там же. С. 259.
[3] Там же. С. 260.
[4] Там же. С. 262.
[5] Там же. С. 258.
[6] Там же. С. 119.

ющей, а отождествляющей слово и смысл. Именно чистая словесность произведений позволяла святителю выделять А. С. Пушкина из других поэтов, находя в ней своеобразный отсвет духовного содержания в отличие от его искусственного привнесения через использование светскими авторами религиозных тем и образов.

Парадоксально, но развернутое объяснение идеи святителя находят в концепции «отклика» Н. В. Гоголя, сформулированной в «Выбранных местах из переписки с друзьями» и вызвавшей множество нареканий смешиванием светского и религиозного аспектов. Интересна «композиция» суждений об А. С. Пушкине Н. В. Гоголя. В центре находим стилистический постулат: «Никто из наших поэтов не был еще так скуп на слова и выражения…»[1] – который буквально вторит характеристике святителя. Ему предшествует пласт размышлений, который пересекается с суждениями о «благодатном», обращенном вовнутрь, и «благоустроенном», направленном вовне, слове. У Н. В. Гоголя словоцентричность, представленная сравнением: «Все уравновешено, сжато, сосредоточено, как в русском человеке, который немногоглаголив на передачу ощущенья, но хранит и совокупляет его долго в себе», отождествляется с народностью, в этом значении указывая на сокровенный, внутренний характер бытования слова в виде «долговременного ношенья», в котором сходятся все внешние воздействия и проявления. Его выступление «наружу» становится духовным актом, когда «оно имеет уже силу взрыва», ставящим слово в апофатическую, отрицательную позицию по отношению ко всей сложившейся ранее сумме представлений. В свою очередь, этот уровень подготовлен чисто литературным слоем, где наследие А. С. Пушкина возникает из двух противоположных творческих тенденций – «бестелесных видений» (В. А. Жуковский) и «осязаемой существенности» (К. Н. Батюшков), которые опираются на традиции мировой литературы от «северных певцов Европы» до «южных поэтов». В результате слово становится сферой не смешения разнородных влияний, а их качественного изменения, проходя через стадию «онемения» в своем разнообразии: «Немеет мысль перед бесчисленностью его предметов»[2]. Это сфера не перевоплощения, смешивания и подражания, а распространения, что находит свое отражение в понятии «отклик», которое переходит в представления о «всемирном языке» и словесной природе художественного образа.

Симптоматично, что у святителя Игнатия размышления о внешней и благодатной природе слова тесно связаны с проблемой заимствова-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. С. 332.

[2] Там же.

ния и подражания. Именно Н. В. Гоголь как никто чувствовал эту особенность слова светской культуры, рождающегося внутри бессловесной стихии среды, и потому неспособного воплотить сущность человека, заключенную в его словесности. Неслучайно в «Выбранных местах из переписки с друзьями» вопрос о положительном герое станет вопросом о языке русской культуры, у истоков решения которого находятся размышления писателя о переводе «Одиссеи» В. А. Жуковским. В концепции перевода центральное место занимают понятия «рабская передача» и «слово живо»[1]. Однако уже в повести «Портрет», рассматривая структуру художественного акта, Н. В. Гоголь связал со средой представление о «рабском подражании». Исходом из него стала всемирность как эквивалент свободы, привносимой в среду, и ее воплощение в «отзвуке». Всемирность есть отражение сущностной стороны действительности, ничем не ограниченной в своем творческом значении. В этом качестве она отлична от подражания, которое Н. В. Гоголь в рамках изложения своей эстетической программы в повести «Портрет» наделил эпитетом «рабское». По сути, в основе этой программы можно увидеть ключевые понятия русской культуры, которые были сформулированы на заре ее становления в памятнике «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона.

Критическая сторона образа «бедного человека» сопровождается процессом смыслового и стилистического упрощения. Это означало, что роль внешних принципов организации слова, где оно выступало в виде слога, воспринимаемого в мировоззренческой и эстетической проекциях, ослабевала. За простотой стояло смещение точки зрения на явление с поверхности[2], характеризующейся изменением и разнообразием, к сущности. Упрощением ознаменована уже непосредственно направленность творческого развития. Первым это явление охарактеризовал А. А. Григорьев. В образе Белкина он увидел «отрицательный тип»[3], понимаемый как выражение «критической стороны нашей души, очнувшейся от сна»[4]. «Бедность» на уровне архитектоники художественного пространства – его очищение, освобождение для «самостоятельной жизни» души. Однако за несколько лет до этих высказываний Н. В. Гоголь, оперируя понятиями «язык» и «слово», увидел в душе цель и смысл творчества. В его размышлениях о наследии А. С. Пушкина «всемирный язык» – способность двигаться от разнород-

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. С. 192.
[2] *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. С. 105.
[3] *Григорьев А. А.* Сочинения … С. 72.
[4] Там же. С. 73.

ности и разнообразия жизненного материала к сущности, от сложного к простому, сжимая «в одно крепкое ядро». Именно восприятие явления в его «элементарности» позволяет А. С. Пушкину воспроизводить «запах, цвет земли, времени, народа» в самом широком диапазоне их географического, исторического, культурного бытования. Обобщая эти идеи в понятии «всемирный язык», Н. В. Гоголь видит в нем способ восприятия не просто элементарного строения явлений, а первоэлемента человеческой сущности – души, «которую сам небесный Творец наш считает перлом своих созданий»[1]. Художественная ткань преобразует всемирность в точность, простоту, сжатость, «чистоту и безыскусственность». Данные определения характеризуют у Н. В. Гоголя как стиль, так и содержание произведений А. С. Пушкина. За ними стоит стремление к воплощению явления на уровне его первоначальности. Одновременно понятие «душа» именно в своем словесном измерении оказывается не метафорой человеческой природы, а ее конкретным содержанием.

В движении А. С. Пушкина от поэзии к прозе выделение слова из стиховой ткани свидетельствовало об интересе не к звучанию, а к осознанию. Разноязычность, «многоголосость»[2] внешнего, текущего слоя действительности трансформировалась в ситуацию «множественных сознаний», определявшихся вертикальным строением слова. В этом значении оно возвращалось в поэзию. В творчестве М. Ю. Лермонтова ситуация «упрощения» передается уже романтическому конфликту. «Отчуждение» очищается, освобождается от своих ответвлений, сворачиваясь, концентрируясь в проблеме индивидуального сознания, которая выводится «на уровень универсального и всемирного»[3] как критической точки зрения на него.

Отношение действительности и искусства открывалось в слове нераздельностью сущности и сферы ее проявления, инобытия. Соответственно изменялось видение человека. Его нахождение в точке схождения творческих усилий определялось не гуманистическим «местоположением» (в центре), а словесной природой. Возвратом к ней и обусловлена критическая тенденция в литературном процессе, описываемая понятием «бедность». Его мировоззренческий пласт первоначально имел социальную направленность, которая впоследствии стала наделяться эстетическими функциями. Именно они преобразуют стилевую позицию слова в художественном пространстве в сущностную,

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. С. 359.

[2] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 310.

[3] *Манн Ю. В.* История русской литературы первой трети XIX века. С. 213.

которая в этом качестве становится определением природы человека. В данном аспекте строение образа определяется уже не выражением, а воплощением. Критический момент «бедности», понимаемый как предельная степень выразительной стороны явления, приводит к возвратному движению, когда сумма изменений тяготеет к своей полноте, сложное претворяется в простое. Этот акт – апофатический момент силы выражения (невыразимость), претворяющий его в «бедность» воплощения (молчание), которое есть приобщение к сущности. Выражение инобытия в слове в своем критическом значении (невыразимость) претворяется в воплощение слова в инобытии (молчание).

В таком аспекте формирующаяся художественная система характеризовалась внутренней диалогичностью, воспринимая на эстетическом уровне явление в слове (выражение) и слово в явлении (воплощение). В результате противопоставление светского и религиозного типов культуры, древнерусского и европейского начал трансформировалось в их взаимодействие, претваряясь на уровне художественного мышления в связь внешнего и внутреннего. Чистая словесность древнерусского искусства, где слово (церковнославянский язык) есть обнаружение церковного пространства во внецерковном, приводила последнее в символическое возбуждение, разрешающееся в словесном образе реальности, основанном на двоемирии. В рамках светского типа художественного сознания этот образ оказывался самодостаточным, превращая реальность слова в слово в реальности. Последнее порождало мировоззренческую ситуацию невыразимости, которая от ограниченных возможностей языка приходила в контексте исторических особенностей русской культуры к проблеме индивидуального строения человека как критической массы бессловесных проявлений. Ими был обусловлен поворот к религиозному искусству, где выражение переходило в воплощение, невыразимость – в молчание.

В результате процессы в русской литературе, обусловленные тяготением к полноте восприятия действительности, проходили под знаком открытия ее словесного образа и неслучайно получали языковое обрамление. Об этом свидетельствовало своеобразное отделение «языка произведения» от его содержания в литературной критике, современной творчеству И. А. Крылова, А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, когда первое получало восторженные отзывы, а второе в лучшем случае отождествлялось или сравнивалось с существующими литературными штампами.

Словесность как религиозное состояние, определявшее собой древнерусскую литературу, переносила на природу свое прообразовательное, символическое строение, воспринимая ее как язык, которым, в свою очередь, описывалась система общественных отношений, среда. Выпа-

дение религиозного начала из этого ряда в светской культуре ставило язык в зависимость от среды. С возрождением утраченного мировоззренческого основания, возвращающего слову его активность, и были связаны творческие практики, которые современники характеризовали с точки зрения их языковой составляющей, т. е. рассматривали в узком смысле в противовес собственно содержанию. В этом же ряду оказались художественные явления, которые вообще выпадали как выдающиеся из поля зрения литературной критики того времени. Следует указать на публикацию (1836–1840) в «Современнике» А. С. Пушкина (потом и после смерти поэта) стихов Ф. И. Тютчева. Один из опорных элементов их содержания – отношение «природа – язык» («Не то, что мните вы, природа…» (1836)). Современники видели в «языке природы» философский подтекст – пантеистические взгляды, восходящие к Паскалю и Руссо. Пантеизм, будучи шеллингианской частью биографии поэта, в произведениях преобразуется в духовную глухоту, общее состояние человека, не слышащего голоса «матери самой» природы. Его преодолением и становится поэтическое высказывание. В этом качестве все философские значения, образованные средой, жизненными обстоятельствами, уходят в «подстрочник» текста, оставляя на поверхности звучание слова, оказывающееся содержанием, утраченным смыслом пантеистических понятий. Данная ситуация имеет и широкое истолкование, выступая в апофатическом значении по отношению к языку светской культуры. Внутри ее возникает потребность в молчании («Silentium» (1829)). Оно не приходит извне, как влияние религиозной (древнерусской) традиции, а является следствием немоты современной культурной ситуации. Как итог и преодоление ее внутренних противоречий, в творчестве Ф. И. Тютчева появляется понятие «бедность». Его позиция в произведениях поэта – важное звено в сложившейся системе литературно-эстетических взглядов того времени.

Стихотворение «Эти бедные селенья…» (1855), написанное на рубеже первой и второй половин XIX века, имеет вид своего рода литературного манифеста, в котором обобщен опыт художественных исканий в литературном движении рассматриваемого периода и намечено развитие русской литературы на следующем этапе. Процесс европейского влияния, формирование светского культурного типа входят в критическую фазу, когда из определяющего становятся определяемым. Национально-самобытный и заимствованный компоненты из нейтрального положения вступают в ситуацию активного взаимодействия, устанавливая между собой субъектно-объектные отношения. «Гордый взор иноплеменный» можно охарактеризовать, во-первых, как заимствованный

(«иноплеменный»), во-вторых, как предполагающий далевое, перспективное восприятие действительности (взор), в-третьих, как относящийся к индивидуальному сознанию (гордый). Объект «сквозит и тайно светит / В наготе твоей смиренной». «Нагота» полагается перед «взором», вступая с ним в антонимические отношения, на что указывают эпитеты «гордый» и «смиренной». В итоге «бедность» – пространство личностного бытия, имеющее все бóльшую и бóльшую степень явленности (словесности; «край ты русского народа», «земля родная», Спаситель) в своем выступлении из бессловесности индивидуального начала. В этом качестве конкретное (текущее) не оформляется эстетически (реализм), а наделяется способностью к полноте как сущность. Понимание под полнотой действительности изменения (горизонталь) в художественной ткани открывалось в строении творческого акта (вертикаль), который обнаруживал реальность не вне себя (изображал), а был ее условием, внутренним свойством.

Первичные элементы указанной эстетической программы прослеживаются в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя, где изменение в лирическом отступлении «Рима» в «Русь» – движение из известного в неизвестное, из ограниченного в неограниченное. Они не противопоставлены друг другу, а знаменуют переход представлений о мире и человеке в иное качество. В произведении «Мертвые души» у пространства России, «пустыни» лик пророка. Это структура человеческого существа, личность, которая выкристаллизовывается из «бедности». Под связкой «субъективное – объективное» обнаруживает себя отношение индивидуального и личностного, где человек не отчужденный мировоззренческий центр, а необходимое условие полноты и целостности бытия.

В итоге личностное начало и слово как его воплощение – слагаемые художественного варианта полноты действительности, необходимое условие ее антинормативных (критических) проявлений. Личность как цель творчества предполагает, что антинормативность присуща искусству не стадиально, а константно, характеризуя отношение между личностным и индивидуальным началами. Данный момент является в какой-то степени определяющим для постромантической эстетической концепции. Выпадение личностного начала из понятия «полнота действительности» обнаруживает в последнем мировоззренческую норму, которая ограничивает собой и формализует художественное начало.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Основной

Аношкина, В. Н. История русской литературы XIX века. 1800–1830-е годы : учебник / В. Н. Аношкина, Л. Д. Громова. – М., 2008.

История русской литературы XIX в. : учебник : в 3 ч. / под ред. В. И. Коровина, И. П. Ауэр. – М., 2005. – Ч. 1 : 1795–1830-е годы / В. И. Коровин, Н. Н. Прокофьева, С. М. Скибин.

Кулешов, В. И. История русской литературы XIX века : учеб. пособие / В. И. Кулешов. – М., 2020.

Линков, В. Я. История русской литературы в идеях / В. Я. Линков. – М., 2008.

Манн, Ю. В. История русской литературы первой трети XIX века : учебник / Ю. В. Манн. – М., 2016.

Мурин, Д. Н. Русская литература XIX века. Петербургский комментарий / Д. Н. Мурин. – СПб., 2004.

Недзвецкий, В. А. Русская литература XIX века. 1840–1860-е годы : курс лекций / В. А. Недзвецкий, Е. Ю. Полтавецкий. – М., 2010.

Поспелов, Г. Н. История русской литературы XIX века (1840–1860-е года) / Г. Н. Поспелов. – М., 1981.

Пронин, В. А. Теория литературных жанров : учеб. пособие / В. А. Пронин. – М., 1999.

Пыпин, А. Н. История русской литературы : в 4 т. / А. Н. Пыпин. – СПб., 1902–1903. – Т. 4. – 1903.

Ребель, Г. М. История русской литературы XIX века. Типология романных форм : учеб. пособие / Г. М. Ребель. – М., 2018.

Ревякин, А. И. История русской литературы XIX века / А. И. Ревякин. – М., 1985.

Российский консерватизм в литературе и общественной мысли XIX века : сборник / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; редкол.: К. А. Кокшенева (Смолина) (отв. ред.) [и др.]. – М., 2003.

Русская литература XIX в. 1800–1830-е годы: хрестоматия мемуаров, эпистолярных материалов и литературно-критических статей : учеб. пособие / сост. И. В. Попов [и др.]. – 3-е изд., доп. – М., 2000.

Соколов, А. Н. История русской литературы XIX века (1-я половина) : учебник / А. Н. Соколов. – 3-е изд., перераб. – М., 1970.

Фортунатов, Н. М. История русской литературы XIX века : учеб. пособие / Н. М. Фортунатов, М. Г. Уртминцева, И. С. Юхнова ; под ред. Н. М. Фортунатова. – М., 2015.

Хализев, В. Е. Ценностные ориентации русской классики / В. Е. Хализев. – М., 2005.

Якушкин, Н. И. Русская литература XIX века (первая половина) : учеб. пособие / Н. И. Якушкин. – М., 2001.

Янушкевич, А. С. История русской литературы первой трети XIX века / А. С. Янушкевич. – М., 2015.

Дополнительный

Айзикова, И. А. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820–1840-е годы) / И. А. Айзикова, Ф. З. Канунова. – Новосибирск, 2001.

Арзамасцев, В. П. «Звук высоких ощущений». Новое о Лермонтове / В. П. Арзамасцев. – Саратов, 1984.

Ауэр, А. П. Русская литература XIX века. Традиция и поэтика / А. П. Ауэр. – Коломна, 2008.

Баевский, В. С. Сквозь магический кристалл: поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина / В. С. Баевский. – М., 1990.

Бройтман, С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. – М., 2008.

Бройтман, С. Н. Тайная поэтика Пушкина / С. Н. Бройтман. – Тверь, 2002.

Вацуро, В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа» / В. Э. Вацуро. – СПб., 2002.

Виноградов, В. В. Стиль Пушкина / В. В. Виноградов. – М., 1941.

Гаспаров, Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского языка / Б. М. Гаспаров. – СПб., 1999.

Головко, В. М. Историческая поэтика русской классической литературы / В. М. Головко. – М., 2010.

Гуковский, Г. А. Пушкин и русские романтики / Г. А. Гуковский. – М., 1995.

Денисов, В. Д. Мир автора и миры его героев (о раннем творчестве Н. В. Гоголя) / В. Д. Денисов. – СПб., 2006.

Жирмунский, В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы / В. М. Жирмунский. – Л., 1978.

Журавлева, А. И. М. Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / А. И. Журавлева, Е. Пенская. – М., 2014.

Кошемчук, Т. А. Русская литература в православном контексте / Т. А. Кошемчук. – М., 2009.

Красухин, Г. Г. Превозмогая тяжесть. Художественный мир Пушкина в его наиболее примечательных произведениях / Г. Г. Красухин. – М., 2013.

Лермонтовская энциклопедия / редкол.: В. А. Мануйлов (гл. ред.) [и др.]. – М., 1981.

Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М., 1970.

Маймин, Е. А. Пушкин. Жизнь и творчество / Е. А. Маймин. – М., 1981.

Макогоненко, Г. П. Избранные работы: о Пушкине, его предшественниках и наследниках / Г. П. Макогоненко. – Л., 1987.

Мальчукова, Т. Г. Античные и христианские традиции в изображении человека и природы в творчестве А. С. Пушкина / Т. Г. Мальчукова. – Петрозаводск, 2008.

Манн, Ю. Гоголь. Труды и дни: 1809–1845 / Ю. Манн. – М., 2004.

Манн, Ю. Русская философская эстетика / Ю. Манн. – М., 1998.

Михайлов, А. В. Методы и стили литературы / А. В. Михайлов. – М., 2008.

Моторин, А. В. Духовные направления в русской словесности первой половине XIX века / А. В. Моторин. – Новгород, 1998.

Недзвецкий, В. А. История русского романа XIX века. Неклассические формы / В. А. Недзвецкий. – М., 2011.

Непомнящий, В. С. Пушкин «духовными глазами» / В. С. Непомнящий // Собрание трудов : в 5 т. / В. С. Непомнящий. – М., 2019. – Т. 4.

Одиноков, В. Г. Поэтический мир Н. В. Гоголя в пространстве русской культуры XIX века : учеб. пособие / В. Г. Одиноков. – Новосибирск, 2010.

Паламарчук, П. Г. «Ключ» к Гоголю : сборник / П. Г. Паламарчук. – СПб., 2009.

Пискунова, С. И. От Пушкина – до «Пушкинского дома»: очерки исторической поэтики русского романа / С. И. Пискунова. – М., 2013.

Радомская, Т. И. Обретение Отечества. Русская словесность первой половины XIX века / Т. И. Радомская. – М., 2004.

Савинков, С. В. Творческая логика Лермонтова / С. В. Савинков. – Воронеж, 2004.

Смирнов, А. А. Романтическая лирика А. С. Пушкина как художественная целостность / А. А. Смирнов. – М., 2007.

Соколов, Б. В. Николай Васильевич Гоголь : энциклопедия / Б. В. Соколов. – М., 2007.

Сузи, В. Н. С. Пушкинский контекст в русской литературе / В. Н. С. Сузи. – Петрозаводск, 2010.

Томашевский, Б. В. Пушкин. Книга вторая. Материалы и монографии (1824–1837) / Б. В. Томашевский. – М. ; Л., 1961.

Томашевский, Б. В. Пушкин. Книга первая (1813–1824) / Б. В. Томашевский. – М. ; Л., 1956.

Фесенков, Э. Я. Русская литература XIX века в поисках героя / Э. Я. Фесенков. – М., 2013.

Фомичев, С. А. Пушкинская перспектива / С. А. Фомичев. – М., 2007.

Чумаков, Ю. Н. Стихотворная поэтика А. С. Пушкина / Ю. Н. Чумаков. – СПб., 1999.

Эйхенбаум, Б. М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки / Б. М. Эйхенбаум. – Л., 1924.

Эпштейн, М. Н. Слово и молчание. Метафизика русской литературы / М. Н. Эпштейн. – М., 2006.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

Тема 1. Основные тенденции развития литературного процесса во второй четверти XIX века 6
Периодизация 6
Общая характеристика периода. Место литературы в системе общественных отношений 9
Судьба романтизма 19
Процесс коммерциализации литературы. Развитие журналистики 27
Вопрос о национальном своеобразии русской литературы 36

Тема 2. Литературное движение при жизни А. С. Пушкина: от «цветущей сложности» к ультраромантической инерции стиля 46

Тема 3. Кризис романтизма: философский роман и поэтизация действительности 91

Тема 4. Творчество А. С. Пушкина: от ученичества к вершинам романтизма 164

Тема 5. Творчество А. С. Пушкина в движении от индивидуалистической замкнутости к «всемирной отзывчивости» 226

Тема 6. Художественные искания А. С. Пушкина на путях всемирной истории и культуры: от выразительности к воплощению личностного начала и народного идеала 282

Тема 7. Творчество М. Ю. Лермонтова и развитие литературного процесса: мифы и реальность 341

Тема 8. Динамическая природа творчества Н. В. Гоголя: от романтизма к утверждению художественной роли христианских идеалов 405

Заключение 450

Список литературы 460

Учебное издание

Башкиров Дмитрий Леонидович

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX века

Пособие

Редактор *Д. В. Мацур*
Художник обложки *А. А. Рабкевич*
Технический редактор *В. П. Явуз*
Компьютерная верстка *С. Н. Егоровой*
Корректор *Н. А. Ракуть*

Подписано в печать 26.12.2023. Формат 60×84/16.
Бумага офсетная. Печать цифровая. Усл. печ. л. 26,97.
Уч.-изд. л. 30,62. Тираж 80 экз. Заказ 431.

Белорусский государственный университет.
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.
Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.

Республиканское унитарное предприятие
«Издательский центр Белорусского государственного университета».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 2/63 от 19.03.2014.
Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.